

Leo Kestenberg

(1882—1962)

VON HANS MERSMANN, KÖLN

„Das Musische in der Erziehung setzt ein universales, großartiges Freiheitsbewußtsein voraus, betont die schöpferischen Kräfte in jedem Individuum sowohl im dämonischen wie auch im göttlichen Bereich.

Schöpferisch ist auch der Orkus, der Trieb zum Bösen, zur Zerstörung, zum Nihilismus. Schöpferisch ist aber erst recht der Wille zum Leben, zum Positiven, zum Künstlerischen in allen seinen Formen. Es kommt nicht nur darauf an, das Musische als solches zu erkennen und den Musen den nötigen Spielraum zu gewähren, es kommt vor allem darauf an, zum Musischen hin zu erziehen, das Musische als eine ausschlaggebende Kraft in allen denkbaren Gestalten der Erziehung auf seinen richtigen Platz zu stellen. Musisch heißt heute das Metaphysische gegenüber einer sogenannten ‚Wirklichkeit‘, die im Technischen, im Wirtschaftlichen, in der mechanistischen Naturwissenschaft ihr Genüge findet. Die Zeit ist gekommen, die der musischen Erziehung ihren Auftrieb und ihre organisatorische Kraft gibt, die das Schöpferische in jedem Menschen und in jeder Form betont.“

Als Leo Kestenberg, dessen Tod uns alle, die wir mit ihm verbunden waren, mit Trauer erfüllt, diese Sätze schrieb: 1953, zur Wiedegründung der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung, lag die Zeit seines Wirkens in Deutschland schon über zwei Jahrzehnte zurück. Aber wo auch immer wir uns heute mit musikerzieherischen Problemen beschäftigen, bauen wir auf seinen Fundamenten weiter. Mögen neue Ansatzstellen erscheinen, die Ideen haben nichts von ihrer tragenden Kraft verloren. Denn diese Ideen sind zeitlos, wengleich sie, aus der pädagogischen Situation nach dem ersten Weltkriege gesehen, bestürzend neu erschienen.

Wohl waren, vor allem in der organisatorischen Aufbauarbeit der musikpädagogischen Verbände, in einzelnen Sparten Versuche einer Hebung des fachlichen Bildungsniveaus gemacht worden, doch blieb ihre Auswirkung notwendigerweise beschränkt. Erst Kestenbergs Berufung zum Musikreferenten an das Preußische Kultusministerium schuf die Möglichkeit eines Aufbaus, der zum ersten Male alle Räume der Musikerziehung umspannte: die Musikarbeit aller Schultypen mit der Vorstufe des Kindergartens, die Ausbildung des Musikers in den Hochschulen und des Musiklehrers in den Akademien und Schulmusikinstitutionen, die freie musikpädagogische Tätigkeit und schließlich die Jugendmusik mit ihrer Ergänzung in Erwachsenenbildung und Volkshochschule.

Dieses Aufbauwerk umspannte alle vorhandenen Ansätze und schuf neue Formen. Deren Sinn lag immer in ihrer wechselseitigen Durchdringung. Durch die Berufung Fritz Jödes, des damals noch unbekanntenen Hamburger Lehrers, an ein neu zu gründendes Seminar für Volks- und Jugendmusik wurden Räume miteinander verbunden, die sich vorher in bewußter Isolierung gegeneinander abgeschlossen hatten. Jödes

Musikant, die Sammlung eines den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Lied- und Musiziergutes, die mit Kinderreimen begann und mit Bach-Chorälen endete, bedeutete die erste Dokumentation eines neuen Standortes: die Erschließung der spätmittelalterlichen Polyphonie und die Einschmelzung der Gegenwart. Die kleinen Hefte drangen in kurzer Zeit bis in die Volksschule. Das Schöpferische, das man im Kinde zu finden glaubte, gewann aus dem Geiste der Musikerziehung heraus eigenständige Bedeutung. Zwei Wurzeln standen hinter allen einzelnen Erscheinungen: der Mensch, der schon im Kinde angesprochen wurde, und um den es sich im letzten Grunde immer handelte; das Andere: die innere Verschmelzung der in Fächer aufgesplitterten musikalischen Disziplinen. So wurde aus dem Schulfach Singen das Fach Musik, in welchem sich die eigene Betätigung des Kindes oder des jungen Menschen mit der Vermittlung elementarer Musiklehre, vor allem aber mit der Einführung in das Kunstwerk verband. Denn die Schule wurde als die einzige Plattform erkannt, auf welcher der Musikerzieher einer ganzen, noch nicht durch berufliche Auslese abgesonderten Generation gegenübersteht. Diese aber bildet später das Publikum in Oper und Konzert.

Wie dieses Werk sich im einzelnen aufbaute, ist mehrfach beschrieben worden. Es gewinnt aus der Rückschau die Bedeutung eines ganzheitlichen Organismus, welcher auch den vorher abseitigsten Berufszweig des privaten Musikerziehers einbezog. Ihn aus seiner Isolierung zu lösen, vor allem ihn durch Ausbildung und Prüfung vor unlauterer Konkurrenz zu schützen, war Kestenbergs eigenstes Ziel, um dessen Legalisierung wir noch heute bemüht sind.

Das alles vollzog sich weder auf einem geradlinigen noch auf einem einfachen Wege. Manche Früchte reiften nicht auf, sondern neben ihm. Gründungen wie die des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht und das Jahrbuch der deutschen Musikorganisation gehören dazu, um die ganze Breite der Basis zu sichern. Auch in den feinsten Verzweigungen leuchten die beiden Grundkräfte auf, die für Kestenberg von der Wurzel des Kindergartens an bestimmend waren: Gehörbildung und Improvisation. In dem früher einmal berühmten und umkämpften Erlaß *Musikerziehung* von 1925 heißt es: „Durch die Gehörbildung soll — unabhängig von Instrument oder Stimme — eine gefestigte musikalische Vorstellung erreicht und durch Improvisation sollen die schöpferischen Keime angeregt und entwickelt werden.“

Die Zeit dieser Reformen fällt zusammen mit der ersten großen Entwicklungshöhe der neuen Musik in allen europäischen Ländern. Diese war dem Stadium der Wagnisse und Experimente entwachsen und hatte vollgültige große Kunstwerke hervorgebracht. So war es selbstverständlich, daß der Musiker Leo Kestenberg darauf bedacht sein mußte, große Künstler als Lehrer einer jungen Komponistengeneration heranzuziehen. Busoni, dem er sich selbst auf das engste verbunden fühlte, war schon 1924 gestorben. Neben Pfitzner wurde Schönberg, später Hindemith an die Berliner Akademie der Künste berufen, Hindemith 1927 auch an die Hochschule für Musik. Die Hinwendung der jungen Komponisten zum Hörer und Spieler, die hierdurch hervorgerufene soziologische Neuordnung unseres Musiklebens fallen in einem tiefen Sinne mit Kestenbergs Planungen zusammen. Die Uraufführung des Lehrstücks *Der Jasager* von Brecht und Weill, in welcher ein Quintaner die Hauptrolle sang, fand in seinem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht statt.

Mit diesem bestimmenden Anteil der neuen Musik verbindet sich ein völlig verändertes Erlebnis der Musik früherer Jahrhunderte. Jödes *Musikant* brachte in seinen Beiheften Instrumentalmusik von Schein und den frühdeutschen Saitenmeistern und immer neue Ausschnitte aus der Polyphonie des späten Mittelalters in sing- und spielbaren Ausgaben zum lebendigen Gebrauch. Daß diese Ausgaben hohen Ansprüchen genügten, ist dem Bündnis zu danken, welches die damals junge Musikwissenschaft mit der Jugendmusik schloß. Die Bicinien des Michael Praetorius waren eines der ersten Beihefte des *Musikanten*; es ist von symbolischer Bedeutung, daß die von Friedrich Blume besorgte Gesamtausgabe des Meisters im Verlage der Jugendmusik G. Kallmeyer (heute Möselers) erschien. Eine Reihe wesentlicher Berufungen auf musikwissenschaftliche Lehrstühle ging durch Kestenbergs Hand.

Das Bild des Organisations ist mit diesen Andeutungen nicht erschöpft. Die Ausstrahlungen seines Wirkens gewannen immer mehr Breite und Durchschlagskraft. Die Reform der Schulmusik fand ihre größte Resonanz in den jährlichen Reichsschulmusikwochen, welche mit einer jeweils eigenen Thematik über den Wirkungsbereich des Preußischen Kultusministeriums hinauswuchsen und allmählich alle Länder einbezogen. Kestenbergs eigenste Konzeption aber war die Kroll-Oper. In Berlin sollte der großartigen Organisation der Volksbühne, mit welcher Kestenbergr innig verbunden war, eine musikalische Partnerschaft entstehen. Klemperer wurde für dieses Institut gewonnen. Er setzte innerlich fort, was einst Mahler in Wien begonnen hatte: die Meisterwerke der Opernliteratur in gereinigten, von allen Resten verstaubter Tradition befreiten Aufführungen zu bieten, und bedeutende Werke der Gegenwart zur Diskussion zu stellen. Jedoch die breite Masse, welche in dieser Oper (in bewußtem Gegensatz zur Staatsoper Unter den Linden) angesprochen werden sollte, versagte; sie konnte sich von dem schönen Schein der Opernbühne nicht trennen und protestierte gegen eine Senta im simplen Gewande des Fischermädchens ebenso wie gegen den Dirigenten in einfacher Bluse nach der Vorschrift Strawinskys in seiner *Geschichte vom Soldaten*. Nach drei Jahren mußte dieses Unternehmen preisgegeben werden.

Hinter dem Lebenswerk des Organisations steht — wie wäre es anders möglich — immer der Künstler. Wir lesen in Kestenbergs kürzlich erschienener Autobiographie¹ mit Ergriffenheit, wie der Jüngling sich seinen Weg zum Musiker mit unermüdlicher Zielstrebigkeit erkämpfte. Das große Erlebnis auf diesem Wege war Busoni. Als Konzertpianist hat Kestenbergr sich mit Lisztprogrammen einen Namen gemacht; auch als Kammermusiker ist er vor dem ersten Weltkrieg vielfach öffentlich aufgetreten. Als Mitarbeiter Cassirers war er mit den größten bildenden Künstlern unserer Zeit, vor allem mit Kokoschka, dem wir ein eindrucksvolles Porträt von ihm verdanken, eng verbunden.

Die Selbstdarstellung seines Lebens macht es uns leicht, Kestenbergs Weg bis zum Ende zu verfolgen. Der Nationalsozialismus zerschlug den sichtbaren Teil seines Werkes, der mit seinem Namen verbunden war; um so intensiver bediente er sich der anonym wirkenden Kräfte, deren eigenständiges Leben nicht mehr unterbunden werden konnte. Leo Kestenbergr selbst lebte zunächst in Prag; später fand er in

¹ Leo Kestenbergr: *Bewegte Zeiten*. Wolfenbüttel und Zürich 1961; vgl. meine Besprechung des Buches in dieser Zeitschrift, Jahrgang XIV, 1961, S. 436 f.

Palästina eine neue Wirkungsstätte und seine Heimat. Immer stärker lebte er nach innen, wozu auch sein sich bis zur Erblindung steigendes Augenleiden beitrug. Wer das Glück hatte, durch Briefe aus dieser letzten Lebensphase von ihm beschenkt zu werden, ist wohl immer wieder durch die menschliche Reife und tiefe Verinnerlichung beeindruckt worden. Ein erfülltes und gesegnetes Leben ist zu Ende gegangen, in welchem wir Älteren das unsere wie in einem reinen Spiegel erblicken.

Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im folgenden sollen des Verfassers satztechnische Untersuchungen an Musik des 13. bis 17. Jahrhunderts besonders in Richtung auf die Frage der Entstehung der Dur-Moll-Tonalität in der späteren Musik zusammengefaßt und ergänzt werden¹. Wir beginnen beim Übergang vom Organum zur Motette im 13. Jahrhundert, wo der Satz dreistimmig wird.

Die häufigsten Klangverbindungen in der dreistimmigen Motette des 13. bis 15. Jahrhunderts, aber auch in Sätzen weltlicher Gattungen sind folgende (♭ = Tenor-c. f., • = Motetus und Triplum):



Schon der erste Blick zeigt, daß außer bei 3a die kleine Terz immer in den Einklang, die große in die Quint, und die große Sext in die Oktav geführt wird²; alle imperfekten Konsonanzen müssen demnach in die nächstliegenden perfekten aufgelöst werden. (So noch bis ins 17. Jahrhundert.) Dies bedeutet umgekehrt, daß Terzen vor Einklängen klein, und Terzen vor Quinten, sowie Sexten vor Oktaven groß sein müssen. Demgemäß entsteht bei den bis ins 15. Jahrhundert im Vordergrund stehenden Klangverbindungen mit Sekundfortschreitung aller Stimmen (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge) mehrfache Leittönigkeit, am natürlichsten bei gleichzeitiger Verwendung von e und h im Pänultima-Klang. Die angeführten Fortschreitungen seien einzeln besprochen:

¹ Zugrunde liegen die Arbeiten des Verfassers, von denen hier nur die für obigen Zusammenhang wichtigeren mit Titel, die anderen aber nur nach dem Ort ihres Erscheinens genannt seien:

Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953 (mschrftl.); *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.; *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos. hist. Klasse, Jg. 1959, 5. Abhandlung; ferner AfMw XIV, 1957, S. 30 ff., AfMw XVII, 1960, S. 81 ff. und AfMw XVIII, 1961, S. 34 ff. Vgl. auch besonders H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1951 und Thr. G. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, Würzburg 1937.

² Früher schloß man bekanntlich aus der großen Terz oder gar aus der Quart (so Tenor-c. f. und Motetus noch in frühen Motetten) in den Einklang. Besonders der Schluß aus der großen Terz in den Einklang dürfte aber einer nicht nur älteren, sondern auch der Art nach anderen Musikkultur angehört haben als der aus der kleinen Terz!

1.: begegnet auch mit Tenor-c. f.-Schritt d—c, selten mit e—d; der Motetus ist meistens unterste Stimme³; bei Tenor-c. f.-Schritt g—f und d—c ist die Terz des Motetus unter dem Tenor-c. f. natürlich klein, die des Triplums (mit fis bei d—c) über dem Tenor-c. f. groß; wahrscheinlich muß also beim Tenor-c. f.-Schritt e—d das e in es verwandelt werden, weniger aber im Motetus c in cis und im Triplum g in gis;

2.: ist meistens koloriert, die Terz zwischen Motetus und Tenor-c. f. ist groß, die zwischen Motetus und Triplum klein;

3a.: hier wird die Quint des Dreiklangs f—a—c (Kleinterz zu a) nicht wie vorher in den Einklang mit dem Motetus auf der Quint h des Schlußklangs, sondern gewissermaßen unter Trennung der Stimmlagen gewaltsam in dessen Oktav f geführt; dies bedeutet etwas völlig Neues, wohl von den Engländern Geschaffenes, das wahrscheinlich durch die kolorierende Verwendung der Sext zwischen der Quint des Pänultima-Klangs und der Oktav des Schlußklangs entstand;

3b und c.: Motetus mit großer Terz bzw. Sext und Leittonschritt;

4.: Motetus und Triplum bilden eine große Sekund, zum Tenor-c. f. eine reine Quint bzw. große Sext.

Diese Klangverbindungen setzen einen fallenden Sekundschritt des Tenor-c. f. voraus. Die zwei- und dreitönigen Gruppen, in denen die als Tenor der Motetten verwendeten fremden, oder eigens für den Satz komponierten Melodien (c. f. oder cantus prius factus) entsprechend den rhythmischen Modi vorgetragen wurden, schließen jedoch selten mit einem fallenden Sekundschritt, so daß obige Klangverbindungen nicht immer angebracht werden konnten.

Nicht selten schließen die Tenor(-c. f.)-Gruppen aber mit einem steigenden Sekundschritt. In diesem Falle lauten die Klangfortschreitungen meistens wie folgt:



(× = Stimmkreuzungen).

1.: der Tenor-c. f. hat meistens c—d und f—g, manchmal g—a mit b im Motetus und e—f; da in den beiden zuletzt genannten Fällen entweder der Motetus oder der Tenor-c. f. einen Leittonschritt hat, muß bei Tenor(-c. f.)-Schritt c—d entweder der Motetus es haben, oder der Tenor (-c. f.) cis, wobei das g (c) des Triplums in gis (cis) verwandelt werden müßte, und bei Tenor(-c. f.)-Schritt f—g wohl der Motetus as oder der Tenor (-c. f.) fis, wobei das c (f) des Triplums in cis (fis) zu verwandeln wäre (was näher liegt, als as im Motetus);

2.: zwei Stimmen, besonders Tenor (-c. f.) und Motetus — das Triplum verhält sich in diesen Fällen als zuletzt zum Satz hinzugekommene Stimme unkorrekt — bilden die außer der Folge Kleinterz — Einklang einzig mögliche und deshalb auch von den

³ Er befindet sich in der kleinen Terz unter dem Tenor (-c. f.). In einigen Motetten der Ars antiqua gelangt der Motetus bis zur Quart unter dem Tenor (-c. f.), die in diesen Fällen offenbar als Konsonanz zu betrachten ist. Stimmkreuzungen bis zur Quint scheinen auf englische Herkunft der Motette zu deuten (s. Anm. 4).

mittelalterlichen Theoretikern für steigende c. f.-Schritte geforderte Folge Oktav — Quint (2b begegnet allerdings auch ohne Stimmkreuzung mit Quinten- und Oktavenparallelen).

Springt aber gar der Tenor (-c. f.), zumal nach oben, so können überhaupt keine imperfekten Konsonanzen verwendet werden, die stufenweise eingeführt und aufgelöst werden müssen, sondern die beiden wichtigsten Stimmen (fast immer Tenor-c. f. und Motetus) bilden bei Tenor(-c. f.)-Schritt aufwärts die Folge Quint — Einklang oder Oktav—Quint, bei Tenor(-c. f.)-Schritt abwärts die Folge Quint—Oktav; die dritte Stimme, meistens das Triplum, bewegt sich frei, ja unkorrekt. Als erste kamen nun offenbar die Engländer auf die Idee, bei steigender kleiner oder großer Sekund des Tenor(-c. f.) eine der beiden im dreistimmigen Satz zum Tenor(-c. f.) hinzugefügten Diskantstimmen Motetus oder Triplum unter den Tenor(-c. f.) zu führen und ihr daselbst anstelle des Tenor(-c. f.) den fallenden Sekundschritt, die sogenannte Tenorklausel, zu geben, die jeweils dritte Stimme aber parallel mit dem Tenor (-c. f.) in Quartan aufsteigen zu lassen⁴:




Damit hatte auch der steigende Sekundschritt des Tenor(-c. f.) seine eigene Klangverbindung mit imperfekten Konsonanzen. Das erwähnte Tenorprinzip (wie man es nennen könnte) galt in England auch für andere Gattungen als die Motette, z. B. für die schlichte c. f.-Bearbeitung. Die Quartan der einen Diskantstimme sind Ausdruck der Tenor(-c. f.)-Rolle der anderen. Schon bald wurde jedoch das Triplum insgesamt etwas höher gesetzt und so aus der bisherigen Gleichräumigkeit aller Stimmen herausgelöst. Die vorher dargestellte Klangträgerrolle einer der Diskantstimmen übernahm von nun an bei den betreffenden Stellen nur noch der Motetus, und so blieb es in der dreistimmigen Motette bis ins 15. Jahrhundert, namentlich bei den Engländern (klanglich-freier, wirklich dreistimmiger Satz).

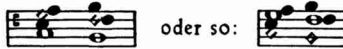
Jedoch noch im 13. Jahrhundert gingen offenbar wiederum zuerst die Engländer dazu über, zum Tenor(-c. f.) in dessen Raum zuerst eine textlose Tiefstimme hinzuzufügen, die bei jedem steigenden Sekundschritt des Tenor(-c. f.) unter diesem einen fallenden Sekundschritt, d. h. die Tenorklausel bildete. Indem sich die erwähnte Stimme im Raum des Tenor(-c. f.) bewegt, wird der Raum über diesem freier, so daß jetzt eine vierte Stimme hinzutreten kann. (Die Vierstimmigkeit entstand also hier Hand in Hand mit der erwähnten Technik.) Obwohl nun die Engländer die erwähnte Tiefstimme außer als Secundus tenor als Quartus cantus oder Quadruplex bezeichneten, mußte sie im Gegensatz zum Quadruplum der wenigen vierstimmigen festländischen Motetten der Ars antiqua, das meistens zuletzt, ja nachträglich im Raum von Motetus und Triplum zum eigentlich dreistimmigen Satz hinzugefügt wurde, wegen ihrer Bedeutung für den ganzen Satz (gelegentlich Stell-

⁴ Auf die häufigen Stimmkreuzungen zwischen Tenor (-c. f.) und Diskantstimme (im dreistimmigen Satz: einer Diskantstimme) in englischen c. f.-Bearbeitungen, Liedern und Motetten hat bereits M. Bukofzer, *Popular Polyphony in the Middle Ages*, MQ XXVI, 1940, S. 31 ff. und öfter hingewiesen. Auf das im Gyml vorliegende „Sich-Umspielen“ von c. f. und Zusatzstimme verweist auch Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 6, Tutzing 1961, S. 125 ff.

vertreter des Tenor-c. f. als Klangträger) zuerst zum Tenor(-c. f.) hinzugefügt werden.

Die häufigste Klangfolge des nunmehr vierstimmigen Satzes in Analogie zur oben erwähnten dreistimmigen ist folgende (\diamond = Quadruplex): 

Frühe vierstimmige Sätze der beschriebenen Art beginnen jedoch noch mit einem Quint-Oktavklang unter Verdoppelung eines seiner Bestandteile für die vierte Stimme und schließen je nach Lage des c. f. so:



eine Klangverbindung, die zuweilen schon in vierstimmigen festländischen (?) Motetten der *Ars antiqua* begegnete.

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts übernahmen die festländischen Komponisten von den Engländern die erwähnte Technik (Beginn der *Ars nova*), nur daß sie die abwechselnd mit dem Tenor(-c. f.) klangtragende Stimme als Contratenor bezeichneten. Allerdings ist der Gesamtklang der betreffenden festländischen Motetten selten so rein wie der der englischen, indem u. a. die Fundamentstimmen Tenor(-c. f.) und Contratenor selbst noch oft Dissonanzen, z. B. Quartan bilden. Bei nicht wenigen vierstimmigen festländischen Motetten ist der Contratenor sogar erst nachträglich hinzugefügt. Dies zeigt sich daran, daß er entweder in einer anderen Handschrift fehlt oder anders beschaffen ist, daß er überwiegend springt, kein Klangträger ist (also die Terz oder Quint unter dem Tenor-c. f. nicht ergreift, zu dem dann eine der Oberstimmen Quartan bildet), ja sogar die Konsonanz des zugrunde liegenden dreistimmigen Satzes stört.

Dies ist auch bei den vierstimmigen Sätzen des frühen Niederländers Johannes Ciconia, der vorwiegend in Italien lebte, der Fall⁵. Es entfallen bei ihm zwar die oben genannten philologischen Argumente für eine nachträgliche Hinzufügung des Contratenors (der auch bei seinen dreistimmigen Sätzen nur Füllstimme ist), doch ist dieser nie Klangträger, sondern er macht eher aus den recht reifen dreistimmigen Sätzen der anderen Stimmen problematische vierstimmige: Clercx, *Ciconia II*, S. 94 T. 73 bildet seine Unterquint eine Dissonanz zum Terz-Sextklang der anderen Stimmen — oder sollte man besser sagen: Der Cantus II ist noch nicht auf die Unterquint des Contratenor ausgerichtet? T. 83 derselben Seite gar bildet der Contratenor eine Unterquart zum Tenor und stört so in nicht gutzumachender Weise den Terz-Sextakkord der anderen Stimmen. S. 95 T. 94 stützt er die Quart des Cantus II zum Tenor durch eine Unterquint — dafür bildet er von T. 94 zu 95 Oktavparallelen zum Can-

⁵ Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps (vers 1335—1411)*, Tome I: *La vie et l'œuvre*, Tome II: *Transcriptions et notes critiques*, Bruxelles/Brüssel 1960 und hierzu K. v. Fischer, *Zur Ciconia-Forschung*, Mf. XIV, 1961, S. 316 ff. — Den Cantus II in den vierstimmigen Sätzen Ciconias als Füllstimme zu bezeichnen, wie in der genannten Besprechung, ist problematisch. Daß in den Arbeiten des Verfassers vorliegender Studie immer nur das Triplum (der Cantus I) des Motettensatzes mit der Diskantstimme des Chansonsatzes im Verhältnis zum Tenor (-c. f.) verglichen wird, obwohl doch der Motetus (Cantus II) des vierstimmigen Motettensatzes seit der *Ars nova* sowohl seinem satztechnischen Rang, als auch seiner Lage nach dem Triplum (Cantus I) gleichgeordnet ist, geschieht nur der Einfachheit halber. Für den Motetus (Cantus II) gilt jedoch dasselbe, wie für das Triplum (den Cantus I), während der dem Motetus (Cantus II) nur sehr bedingt entsprechende Contratenor altus des vierstimmigen Chansonsatzes als Füllstimme, die er meistens ist, ganz anderen satztechnischen Gegebenheiten unterliegt. Jedoch schon bei Dunstable und Dufay erhielt der Motetus (Cantus II) im motettischen Satz eine etwas tiefere Lage als das Triplum (der Cantus I) und näherte sich damit lagenmäßig dem Altus des vierstimmigen Chansonsatzes an.

tus I (und öfter so)⁶. S. 96 T. 145 u. ö. hat der Contratenor eine Quint unter dem Tenor, ohne jedoch für die Konsonanz der anderen Stimmen entscheidend zu sein. Auch die Quint des Contratenors unter dem Tenor S. 135 T. 65 stützt keine Dissonanz des Cantus I zum Tenor. Eher scheint der Neueinsatz des Cantus I S. 138 T. 125 durch das tiefere d des Contratenors gerechtfertigt, wenn man die Quart zwischen Tenor und Cantus I auf dem letzten Viertel des Taktes in der Übertragung überhaupt in Rechnung stellen will — bildet doch der Contratenor manchmal sogar Quartan zum Tenor (s. o.). S. 138 T. 132 stört der Contratenor die Konsonanz des Cantus I zum Tenor usw.

Der Contratenor ist auch bei der Frage der Akzidentiensetzung auszuklammern. Der Zusammenklang scheint nämlich für die Akzidentiensetzung entscheidender als die Bewegung der Stimmen, auf die sich die Regel „Una nota super la, semper est canendum fa“ bezieht, nach der die Herausgeberin der Werke Ciconias viele Akzidentien ergänzt hat. So hat sich S. 174 T. 42 der Contratenor wohl nach dem h des Cantus I zu richten, nicht umgekehrt. S. 177 T. 16 muß es in Cantus I wohl trotz des c im Contratenor h heißen (reine Quint zum Tenor). Ebenso müssen die beiden Oberstimmen S. 179 T. 73/74 h, nicht b haben, usw. Neben Oktaven und Einklängen bildet der Contratenor meistens Terzen zum Tenor, die aber keinen Einfluß auf die Klanggestaltung des Satzes haben, da sie nicht wie bei den Engländern zur Setzung von Quartan der Oberstimmen zum Tenor ausgenutzt sind. Die Leistung Ciconias dürfte weniger im Bereich des Klanglichen als in dem der Imitation und des Rhythmus usw. liegen.

Schon bald formten jedoch die Engländer die frühere Tripelleitonkadenz um in:



indem sie den Contratenor zuletzt pausieren ließen oder ihm überhaupt nicht mehr die Tenorklausel unter dem Tenor gaben. Dies bedeutete, daß die jetzt auch von den Engländern als Contratenor bezeichnete Klangträgerstimme mehr springen mußte als ihr Vorgänger, der Quadruplex (usw.). Klangträger blieb diese Stimme jedoch nach wie vor, was ja für die englische Kompositionstechnik bezeichnend blieb. Der neue englische Contratenor ist sozusagen eine Kreuzung zwischen englischem Quadruplex und festländischem, nachträglich hinzugefügtem Contratenor. Im Unterschied zu diesen beiden ist er jedoch meistens textiert und bewegt sich mehr als die Diskantstimmen, weniger als der Tenor, was an den früher als Klangträger verwendeten Motetus erinnert (s. o.). Nach den englischen Theoretikern des 15. Jahrhunderts ist er ja tatsächlich als tiefliegender Mene = Motetus aufzufassen⁷. Als Kadenzen ergeben sich entsprechend den Bewegungen des c. f. im Tenor:

⁶ Es entsteht die Tripelleitonkadenz, die eigentlich von den Engländern geschaffen worden zu sein scheint und ein Grundelement dessen war, was als „realer vierstimmiger Satz“ bezeichnet wurde: Die Stimmen sind klangräumlich voneinander getrennt, so daß weniger Verdopplungen im Einklang als in der Oktav vorkommen. (Die vierte Stimme, der Quadruplex, Quartus cantus oder Secundus Tenor hat als satztechnisch zweite Stimme einen eigenen Stimmraum, meistens unter dem Tenor-c. f.) Dasselbe ist auf dem Festland höchstens bei folgender, in den wenigen vierstimmigen Motetten der Ars antiqua und den etwas zahlreicheren der Ars nova (die mit von den Engländern angeregt wurde) häufiger auftretenden Klangfolge der Fall:

, eine Erweiterung von oben S. 212 Nr. 1.

Allerdings scheinen die Engländer, wie bereits erwähnt wurde, auch sehr schnell andere vierstimmige Klangverbindungen als die Tripelleitonkadenz entdeckt zu haben, so daß sie dann diese mieden (s. o. S. 215).

⁷ Der Contratenor wird seit Dunstable auch als Contra bassus, Secundus Tenor, Tenor bassus und Bassus allein, und die seit derselben Zeit tieferliegende Diskantstimme, der Motetus, auch als Contratenor oder nur als Contra bezeichnet, was ganz der Lehre der englischen Theoretiker entspricht.



(Man sieht, wie eng sich die Klangfolgen an die Bewegungen des c. f. anlehnen; s. o. S. 212 f. bezüglich der Motette der *Ars antiqua*.) Die Fortschreitungen Nr. 1–3 und 7/8 begegnen in Motetten Dunstables, die unter Nr. 4–6 bei Dufay (*Missa Se la face ay pale*, als deren Tenor der des gleichnamigen Liedes verwendet ist). Nr. 1–3 begegnen später auch im Chansonsatz⁸ (zu Nr. 3 s. u. S. 221).

Die Hauptkadenzen des Liedsatzes im 14. Jahrhundert, der der festländischen weltlichen Motette (mit französischem Text) zu entstammen scheint, offenbar wie diese stimmenweise komponiert wurde und dementsprechend auch keine klaren Konsonanzverhältnisse aufweist, waren die oben S. 212 unter 1 und 2 angeführten. Im dreistimmigen festländischen Chansonsatz des 15. Jahrhunderts aber sind die Stimmenverhältnisse dahingehend geklärt, daß Tenor und Discantus einen reinen zweistimmigen Satz bilden, zu dem als bloße Füllstimme ein Contratenor hinzugefügt wurde, der sich abwechselnd zwischen den beiden Gerüststimmen Tenor und Discantus und unter dem Tenor bewegt. Zwischen den Gerüststimmen liegend, muß er mit dem Tenor konsonieren, darf aber mit dem Discantus in der Quart dissonieren (nicht in der Sekund:



unter den Gerüststimmen muß er mit diesen beiden konsonieren. Als Füllstimme hat er jedoch, auch wo er sich unter dem Tenor befindet, keine Klangträgerfunktion. Die beiden Gerüststimmen können ohne ihn existieren. Klangträgerfunktion erhielt der Contratenor des festländischen Chansonsatzes erst im späteren 15. Jahrhundert unter dem Einfluß der Engländer.

Die genannte Art von Satz war noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dahingehend Wandlungen unterworfen, daß der springende Contratenor immer mehr unter dem Tenor blieb (aber immer noch ohne Klangträger zu sein)⁹, was sich an der Entwicklung seiner allgemein üblichen Kadenz ablesen läßt:



⁸ Die Chansonsatztechnik verwandelt sich im 15. Jahrhundert nach dem Vorbild des motettischen Satzes, so daß man von einer Verschmelzung der beiden Techniken sprechen kann, wie in dem fast unbeachtet gebliebenen Aufsatz AfMw XII, 1955, S. 297 ff. behauptet, inzwischen aber wieder bezweifelt worden war (Studien, S. 90 ff.), weil die Gattung der Chanson an sich nichts mit der Motette zu tun hat. Die Vermengung der beiden Gattungen im satztechnischen Bereich fand jedoch ihren sichtbaren Ausdruck in der Parodiemesse, die mit von den Engländern geschaffen wurde.

⁹ Die von Besseler. *Bourdon und Fauxbourdon*, besonders herausgestellte Stimmstruktur des Contratenors bei Dufay (Oktav- oder Duodezsim-Ambitus, Betonung der Quint, Dreiklangsmelodik usw.) soll mit diesen Bemerkungen nicht gelegnet werden. Sie verschwand auch nach 1440 nicht, sondern wurde nur durch die Tendenz nach Sekundbewegung (Vokalisierung) auf Grund der Vermehrung der Möglichkeiten für den Contratenor (Bassus) im Zusammenklang, und durch Ausfüllung von Sprüngen verdeckt. Daß der Contratenor

Da nun die beiden Gerüststimmen nicht sehr viele Möglichkeiten hatten, ihre bestimmende Sext-Oktavschlußfolge einzuleiten, boten sich bald einige Klänge als besonders für die Antepänultima geeignet an, ja diese Entwicklung erstreckte sich sogar auf den viertletzten Klang, denn auch für diesen gab es nicht allzu viele Möglichkeiten:



In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezogen die festländischen Komponisten unter dem Einfluß der Engländer die beiden Halbkonsonanzen Quart und verminderte Quint in den Gerüstsatz ein, die Quart gestützt durch eine Unterterz oder -quint, die verminderte Quint durch die große Untersext im tieferliegenden Contratenor (Bassus)¹¹. Die Einbeziehung der Quart und der verminderten Quint mit ihrer Auflösungstendenz nach der Terz erweiterte ganz erheblich die schon durch Einklang, Terz und reine Quint gegebene Möglichkeit, die Gerüststimmen Tenor und Discantus auch in enger Lage, sogar unter Vertauschung ihrer gesamten Positionen zu führen. Zugleich war dadurch der Contratenor geradezu gezwungen, unter dem Tenor zu bleiben. Die Verwendung der großen Sext unter dem Tenor durch den Contratenor ist selbst noch ein Novum, denn sie bedarf immer noch der Auflösung in die Oktav: Der Contratenor muß unter dem Tenor eine Sekund fallen, bildet also die Tenorklausel, während dieser die Diskantklausel übernimmt. Es ergeben sich folgende Klangfortschreitungen:



besser auf c!

Die Sext im Contratenor (Bassus) wäre an sich schon unter der reinen Quint der Gerüststimmen denkbar gewesen, die sonst nur durch Einfügung einer Terz zu einem „Dreiklang“ (hier auch im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs) anzufüllen gewesen

(Bassus) die Tenorklausel übernehmen und auch den Leittonschritt bilden kann, sind also außer seiner Klangträgerfunktion weitere Zeichen seiner Erstarbung zur entscheidenden Stimme des Satzes. Früher wurde schon genannt, daß er als Baß Synkopen von Oberstimmen zu Synkopen-Dissonanzen gestalten kann, und daß, seitdem er Baß ist, die Gerüststimmen nicht mehr immer mit der Oktav oder dem Einklang beginnen oder schließen müssen, sondern z. B. in der Terz oder Sext enden können, die der Baß durch Unterterzung zu vollen Dreiklängen gestaltet.

¹⁰ Diese beiden Klangverbindungen sind nur im c-Bereich möglich. Im Dorischen würde im ersten Fall der erste und im zweiten Fall der zweite Klang doppelten Leitton (im Contratenor und im Discantus — h bzw. e) aufweisen, und erniedrigte man im ersten Fall beide h zu b, so entstände doppelte Leittonigkeit nach unten, die Gerüststimmen hätten eine noch nicht zugelassene kleine Sext, und der Discantus den Schritt b — cis! Tatsächlich stehen aber viele Chansons im c-Bereich, weshalb auch weitere Beispiele oben auf c stehen.

¹¹ Die von Ch. W. Fox, *Non-quartal Harmony in the Renaissance*, MQ XXXI, 1945, S. 33 ff. aufgezeigte Entwicklung eines quartenlosen Satzes in der Chanson, durch den es möglich wurde, aus drei- und vierstimmigen Sätzen auch bloß zwei beliebige Stimmen wiederzugeben, ergab sich ganz natürlich aus dem französischen Chansonsatz: Tenor und Discantus sollten als Gerüststimmen schon immer miteinander konsonieren, und der Contratenor (Bassus) ist, wenn er unter dem Tenor bleibt, sowohl diesem als auch dem Discantus verpflichtet. Es ergeben sich vor allem folgende Zusammenklänge:



wäre¹², es sei denn, man führte den Contratenor über die Quint der Gerüststimmen in die Oktav (was aber nicht üblich war). Es hätte sich jedoch unter fast allen denkbaren Quinten der Gerüststimmen nur eine kleine Sext ergeben, die noch nicht als Konsonanz anerkannt war, und wo es sich um eine große gehandelt hätte, da hätte sie eine kleine Untersekund gehabt, ein Schritt, der dem Contratenor (Bassus) zunächst noch weniger zuzubilligen war, als die Tenorklausel oder eine kleine Sext im Zusammenklang.

Es seien alle sich ergebenden Klänge angeführt und besprochen (— = klein, + = groß — mit Fortschreitendstendenzen):

$$\begin{array}{cccc}
 \begin{array}{l} a \left[\begin{array}{l} -h \text{ (gis)} \\ -e \\ f+ \left[\begin{array}{l} -e \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 d \left[\begin{array}{l} -e \\ -e \end{array} \right. \\
 f+ \left[\begin{array}{l} -e \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} h \left[\begin{array}{l} -c \\ -f \\ g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 e \left[\begin{array}{l} -c \\ -f \end{array} \right. \\
 g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} b \left[\begin{array}{l} -a \\ -f \\ g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 e \left[\begin{array}{l} -a \\ -f \end{array} \right. \\
 g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} c \quad d \left[\begin{array}{l} -e \text{ (cis)} \\ -a \\ b+ \left[\begin{array}{l} -a \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 f \quad g \left[\begin{array}{l} -e \text{ (cis)} \\ -a \end{array} \right. \\
 a- \quad b+ \left[\begin{array}{l} -a \end{array} \right.
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 \begin{array}{l} d \left[\begin{array}{l} -c \text{ (e)} \\ -g \\ h- \left[\begin{array}{l} -c \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 g \left[\begin{array}{l} -c \text{ (e)} \\ -g \end{array} \right. \\
 h- \left[\begin{array}{l} -c \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} e \left[\begin{array}{l} -f \\ -b \\ c+ \left[\begin{array}{l} -b \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 a \left[\begin{array}{l} -f \\ -b \end{array} \right. \\
 c+ \left[\begin{array}{l} -b \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} e \left[\begin{array}{l} -d \text{ (f)} \\ -a \\ cis- \left[\begin{array}{l} -d \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 a \left[\begin{array}{l} -d \text{ (f)} \\ -a \end{array} \right. \\
 cis- \left[\begin{array}{l} -d \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} f \quad f \left[\begin{array}{l} -e \\ -c \\ d- \left[\begin{array}{l} -c \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 b \quad h \left[\begin{array}{l} -e \\ -c \end{array} \right. \\
 d- \quad d \left[\begin{array}{l} -e \\ -c \end{array} \right.
 \end{array} &
 \begin{array}{l} g \quad g \left[\begin{array}{l} -fis \\ -d \\ e- \left[\begin{array}{l} -d \end{array} \right] \end{array} \right. \\
 c \quad cis \left[\begin{array}{l} -fis \\ -d \end{array} \right. \\
 e- \quad e \left[\begin{array}{l} -fis \\ -d \end{array} \right.
 \end{array}
 \end{array}$$

e — h mit der großen Untersext bedeutet Doppelleitönigkeit, weshalb h besser durch b ersetzt wird, wodurch eine starke Tendenz nach dem f-Klang entsteht. cis in cis — g mit der Untersext e und der Auflösungstendenz nach dem d-Klang (mit großer Terz!) ist nur „per accidens“ vorhanden. Die Quint a — e mit der Untersext c hat eine Tendenz nach dem b-Klang; e läßt sich jedoch nicht in es verwandeln, da dieses aus der „Tonart“ führen würde. d unter h — f entspricht g unter e — b und löst sich nach dem c-Klang auf. Die große Sext ist also unter der verminderten Quint am sinnvollsten angebracht. Tatsächlich gingen die Einbeziehung der verminderten Quint in den Gerüstsatz und die der großen Sext in den Konsonanzvorrat des Contratenor (Bassus) ziemlich Hand in Hand. Zugleich damit trat aber innerhalb des Dorischen der f- und der c-Klang in den Vordergrund — um es vorgeifend zu sagen: F-dur und C-dur¹³. Der dorische Klang auf d wird, wie bereits erwähnt, nur sehr künstlich, d, h. per accidens eingeführt.

¹² Oktav und Einklang ergeben auch bei Versehung mit einer Unterterz einen brauchbaren Klang (s. u. S. 222). Problematisch ist aber die Hinzufügung einer Sext unter dem Tenor zur reinen Quint der Gerüststimmen (oder der Kombination von Quint und Einklang oder Oktav, wenn von einem dreistimmigen Satz höherliegender Stimmen ausgegangen wird, zu dem ein Contratenor hinzutritt) auch deshalb, weil dabei ein Widerstreit entsteht: Der Ton des Tenors, der über sich eine reine Quint hat, möchte als Grundton aufgefaßt sein, unter ihm befindet sich aber die vorwärtsstrebende Sext. Dementsprechend verloren die Quint und ihre Kombinationen mit Einklang oder Oktav, und gewannen die Terz und besonders die Sext an Bedeutung für den Gerüstsatz. Die Verlegung der treibenden imperfekten Konsonanzen nach oben über die mehr ruhenden perfekten war zuerst von den Engländern, und zwar im motettischen Satz vorgenommen worden. Die oben erwähnte Eigenschaft der Quint, ihren unteren Ton als Grundton erscheinen zu lassen, zeigt das Gewicht der Versehung von Gerüstklängen mit Unterquinten. Jene Tendenz kommt auch bei Versehung eines Terz-Sext-Klangs mit einer Unterterz, wodurch ein vollständiger Dreiklang entsteht, zum Ausdruck. Als Grundton wirkt die Quint unter der Sext (und Quart), sowie die große Terz unter der kleinen Terz und Sext; die Quart wird gestützt durch eine Unterterz (oder -quint), die verminderte Quint durch die große Untersext; ergänzend wirkt die Untersext zur reinen Quint und die kleine Unterterz unter der großen Terz oder Sext. Wie man diese verschiedenen Funktionen des Basses bezeichnen soll, ist schwierig. In bezug auf die Quart und die verminderte Quint bezeichne ich den Baß als Klangträger.

¹³ Das „Dur“ liegt also eigentlich seit der griechischen Gesamtskala, der Anordnung des gesamten Tonvorrats, fest, nur daß dieser verschieden interpretiert wurde, indem er vor allem aus melodischen Gründen in verschiedene Abschnitte eingeteilt wurde. e und h sind an sich schon Leitöne nach f und c (diese aber weniger nach e und h). Ihre Fortschreitendstendenz verstärkt sich jedoch durch Hinzutreten der kleinen (großen) Terz und großen Sext ganz erheblich, und durch Befolgung dieser Tendenz treten f und c innerhalb aller sogenannten Kirchentonarten in den Vordergrund.

Eine ähnliche Tendenz zum Dur ergibt sich auch bei Unterterzung aller denkbaren Terzen in der dorischen Tonart (die Terz der Gerüststimmen hätte sich nur noch mit der Unteroktav — und dieses nicht sehr sinnvoll — dreistimmig ausgestalten lassen, es sei denn, man führte den Contratenor über die Terz der Gerüststimmen in die Quint oder gar Oktav, was aber nicht üblich war):

f	f	g	g	a	h	b	c	d	d	e	e
d	d	e	e	f	g	g	a	h	b	c	cis
h	b	c	cis	d	e	e	f	g	g	a	a

d — f und g — b ergeben bei Unterterzung (e — g mit cis per accidens) verminderte Dreiklänge, die erst um 1500 in den Satz einbezogen wurden. (h — d — f führt zum c-Klang, e — g — b per accidens zum f-Klang, und cis — e — g per accidens zum d-Klang — meistens mit großer Terz per accidens.) Bei f — a, g — h, b — d per accidens und c — e ist die Unterterz klein. (Durch ihre Unterterzung entstehen also Molldreiklänge¹⁴.) Die kleine Unterterz hat eine vorwärtstreibende Tendenz, ja bei e — g — h ist die Unterterz des Contratenors (Bassus) sogar ein Subsemitonium, was dem Contratenor (Bassus) eine zunächst nicht zustehende Macht gab. Um nun den Klängen über d, a und e, besonders an Schlüssen dorischer, aeolischer und phrygischer Sätze, die vorwärtstreibende Tendenz der kleinen Unterterz, ja des Leittons im Contratenor (Bassus) zu nehmen, wurden jene beiden fast immer durch Erhöhung von f zu fis und c zu cis, und dieser durch Erhöhung von g zu gis in einen Durdreiklang verwandelt¹⁵. In den anderen Fällen der Unterterzung ergeben sich die Durdreiklänge über b, c, f und g, die F-dur und C-dur angehören. Die große Terz ist, wie noch einmal betont werden muß, neutral, so neutral, daß der Contratenor (Bassus) aus ihr herauspringen kann¹⁶. So schon in der üblichen Chansonsatz-

¹⁴ Außer g — b — d sind es auch die Molldreiklänge von C-dur, sowie die Tonika, Subdominante und Dominante der parallelen Molltonart a-moll. Daß es sich bei den genannten Molldreiklängen in C-dur tatsächlich um unterterzte Großterzen handelt, zeigt die Tatsache, daß ihre Terz ohne weiteres verdoppelt werden kann. d — f — a bildet jedoch noch einen Sonderfall: d hat keine große Unterterz, die man wie beim a-moll-Dreiklang f und beim e-moll-Dreiklang c als Grundton der unteren kleinen Terz auffassen könnte. Der Grundton von d ist g, der von a das zu verdoppelnde f, weshalb auch die Quint d — a des Dreiklangs zu klein ist. So kann man ihn als doppelt verkürzten Dominantseptnonakkord auffassen, oder f zu fis erhöhen, so daß der Klang zur Doppeldominante wird und ein fortgesetztes Streben zur Dominante entsteht. Aus den vorher genannten Gründen ist es auch sowohl „theoretisch“ wie historisch gerechtfertigt, f (verdoppelt) — a — d nicht als Umkehrung von d — f — a, sondern als Grundakkord (Subdominantsextakkord) mit Sext an Stelle der Quint (wie im Mittelalter den Terzsextklang überhaupt) aufzufassen. Wohl auch, um dem d-moll-Klang in a-moll die vorwärtstreibende Tendenz der kleinen Unterterz und dem e-moll-Dreiklang außerdem die des Leittons zu nehmen, wurden beide Klänge in Durdreiklänge verwandelt. — Hier sei noch angemerkt, daß im melodischen Moll mit einer Ausnahme alle Sexten groß sind, während bei den Terzen ausgeglichene Verhältnisse vorliegen usw.

¹⁵ Mit gis wirkt der phrygische Schlußklang jedoch als Dominante und kann im Aeolischen als solche gut in Form der sogenannten „phrygischen Kadenz“ eingeführt werden. Letzten Endes führte jedoch die erwähnte Tatsache zur Aufgabe der phrygischen Tonart und dazu, daß im Bereich des natürlichen Tonsystems, der „weißen Tasten“, des C-dur, über e (in den Transpositionsskalen über den entsprechenden Tönen — über h war es ohnehin nicht möglich) prinzipiell kein Dreiklang, sondern immer nur ein Sextakkord errichtet wurde, so daß später der Dreiklang über e der schwächste Klang unter allen Klängen im C-Bereich wurde. Vielleicht trug die Problematik des Klanges über e auch zur Befestigung des b im Dorischen und Lydischen bei (über den Sextakkord g — h — e und g — e — h) s. o. S. 213 ff.

¹⁶ An Stelle der Folge Großterz — Quint tritt weitgehend die Fortschreitung Großterz — Oktav bei Quintfall der Unterstimme, hier des Contratenor (Bassus). In die Quint wird die große Terz seit etwa 1500 nur noch geführt, wenn sich ihr Leitton in der Unterstimme befindet, wie beim Schluß von f — a nach e — h und von b — d nach a — e (sogenannte „phrygische Kadenz“ mit großer Sext zur großen Terz). An Stelle des früher üblichen Nachbarschaftsverhältnisses der Klänge war inzwischen das Quintverhältnis getreten. Die Quint, in die die große Terz früher geführt wurde, ist außerdem keine so vollkommene Konsonanz wie die Oktav (der Einklang), in die (in den) jetzt die große Terz und schon immer die große Sext (die kleine Terz) geführt wird bzw. wurde. Die Quint enthält einen Halbton, wie die imperfekten Konsonanzen, die Oktav zwei Halbtöne, die sich gegenseitig aufheben bzw. zu einem Ganztone ergänzen.

kadenz, wenn man den Contratenor (Bassus) in Beziehung zum Discantus sieht, wie es später getan wurde. Dies ist eine wesentliche Vorbedingung für die Entstehung der *D-T*-Kadenz.

Ein eigenes Problem bildet die Ausgestaltung der Sext zwischen den Gerüststimmen zu „Dreiklängen“. Zunächst war für den Gerüstsatz nur die große Sext zugelassen, die nur über den Tönen *d*, *f*, *g* und *c* der dorischen Leiter natürlich, über *e* aber nur per accidens vorhanden ist (cis)¹⁷. Am wenigsten problematisch war die Einfügung von Terzen, oder bei *d* – *h*, *g* – *e* und *c* – *a* die Hinzufügung von Unterquinten. (Unter *f* ist die Quint *h* nicht rein, es sei denn man erniedrigt sie zu *b*, was aber wiederum die Auflösung der großen Sext *f* – *d* unmöglich macht, denn welchen Ton sollte die dritte Stimme unter *e* – *e'* ergreifen? Man bildet deshalb folgende Fortschreitung für die Folge *f/d* – *e/e'* in den Gerüststimmen:



–s. S. 217, 3. Beispiel). Die große Sext *c* – *a* mit Unterquint *f* hat eine Tendenz nach *b/b* – *b'*, also nach der Oktav über einem Ton, der im Dorischen nur per accidens vorhanden ist.

Die genannten großen Sexten mit notwendig kleinen Unterterzen zu versehen, ist sogar unmöglich: Es entstünde Leittonverdoppelung mit doppelter Auflösungs-tendenz auch vom Klang her (große Sext – Oktav, kleine Terz – Einklang), bei deren Befolgung Oktavenparallelen entstünden.

Anders war es nach Einbeziehung der kleinen Sext in den Gerüstsatz, die nach der Quint zurückstrebt: Kleine Sexten ergeben sich in der dorischen Leiter über *d* (mit *b*), *e*, *a*, und *h*. Bei *d* – *b* und *a* – *f* befindet sich der Leitton oben, bei *a* – *f* auch unten (wenn man über *a* *b* annimmt), bei *e* – *c* sowohl oben wie unten und bei *h* – *g* nur unten. Liegt der Leittonschritt oben (bzw. faßt man ihn als oben befindlich auf), so ist die Versehung der kleinen Sext der Gerüststimmen mit einer notwendig großen Unterterz sinnlos; es ergeben sich keine sinnvollen Fortschreitungen. Befindet sich aber der Leittonschritt unten (bzw. faßt man ihn als unten befindlich auf), so daß der Tenor ihn hat, und der Discantus stehenbleibt (Tausch der Stimmfunktionen), so verbindet sich mit der Rückwendungstendenz der kleinen Sext die Möglichkeit des Quintfalls im Contratenor (Bassus), so daß zwischen diesem und dem Tenor die Folge Großterz – Oktav entsteht. Auch hier drängt sich wieder der *c*- und *f*- (sowie *b*-) Klang in den Vordergrund¹⁷.

¹⁷ Ebenso über *a* und *h*, wo *f* zu *fis* und *g* zu *gis* erhöht werden müssen. *cis*, *fis* und *gis* sind aber auch große Terzen über *a*, *d* und *e* an Stelle von natürlich kleinen. Dies ist wichtig für die Herstellung der besonders im motettischen Satz des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts üblichen Doppel-(und Tripel-)leittonkadenz. Zusammen mit *b* und dessen reiner Unterquint es umschreiben die verwendeten Akzidentien den Kreis der im späteren Mittelalter gebräuchlichen; *dis* über *h* aber würde darüber hinausführen. Es ergibt sich zugleich die noch lange maßgebende „chromatische Skala“. Kleine Terzen haben den Leitton am natürlichsten unten. Sie sind nur unter *d* und *g* (bei Annahme von *b* unter *c*) natürlich und ergeben sich unter *e*, *a* und *h* durch Verwendung der oben erwähnten „künstlichen“ Töne *cis*, *fis* und *gis*. Die kleinen Terzen unter, und die ihnen entsprechenden großen Sexten über *f* und *c* sind ebenso, wie die großen Terzen unter *a* (bei Annahme von *h*) und *d* (mit *b*) problematisch (von den großen Terzen hielten sich allerdings gerade die zuletzt genannten, die den Leitton unten haben: phrygische Kadenz), weil sie den Leitton an der „falschen“ Stelle haben (s. S. 218 ff., Anm. 10, 12 u. 14–16).

Das Spiegelbild dieser Verhältnisse ergibt sich sozusagen bei Einbeziehung der Quart in den Gerüstsatz und deren einzig sinnvolle Versehung mit Unterterzen:

g	g	a	a	h	b	c	cis	d	e	e	f	f
d	d	e	e	f	f	g	g	a	h	b	c	cis
h	b	c	cis	d	d	e	e	f	g	g	a	a

Sollten nun bei der Folge Terz – Sext/Quint – Oktavklang zuerst möglichst beide Oberstimmen Leittonschritte nach oben haben (s. o. –g–h–e; nach b gesehen: c–e–a), so wurde bald auch die anerkannt, bei der die tiefste Stimme, der Contratenor (Bassus) einen abwärts gerichteten Leittonschritt hat (b–d–g und f–a–d). Es folgte die Art, bei der nur die oberste Stimme einen Leittonschritt hat (d–f–h, e–g–cis und g–b–e per accidens). Im 16. Jahrhundert aber konnte auch der Contratenor (Bassus) den Leittonschritt nach oben, und damit eine kleine Terz zum Tenor und eine kleine Sext zum Discantus (bei weiter Lage auch umgekehrt) haben: h–d–g nach dem c-Klang, cis–e–a per accidens nach dem d-Klang, e–g–c nach dem f-Klang, und a–c–f nach dem b-Klang, der im Dorischen aber nur per accidens vorhanden ist.

Im 15. Jahrhundert kam im Chansonsatz auch unser sogenannter Trugschluß auf: Die Gerüststimmen Tenor und Discantus schließen bei weiter Lage aus der großen Sext in die Oktav, bei enger Lage aus der kleinen Terz in den Einklang. Der Contratenor (Bassus) steigt bei weiter Lage der Gerüststimmen nicht in die Quint über dem Tenor (Oktavsprungkadenz) oder (auch bei enger Lage der Gerüststimmen) in den Einklang mit dem Tenor, oder fällt in die Quint unter dem Tenor, sondern schreitet in die Terz unter dem Tenor fort, unterterzt also die Oktav oder den Einklang der Gerüststimmen:



(Bei enger Lage der Gerüststimmen hat der Tenor in der Pänultima-Kleinterz den Leitton und damit die Diskantklausel, und der Discantus den Ganzton und damit die Tenorklausel.) Beide Fortschreitungen ergeben sich im Dorischen besonders bei c und f (s. o.), die unterterzt erst den a- und d-moll-Klang ergeben. (s. S. 220 Anm. 14.)

Daß der Contratenor im dreistimmigen Satz auch bei weiter Lage der Gerüststimmen immer mehr unter dem Tenor blieb (als Contratenor bassus), eröffnete die Möglichkeit, zwischen die Gerüststimmen noch einen Contratenor altus einzufügen, dessen Konsonanz allerdings weniger durch die Gerüststimmen, als durch den Ton des Contratenor bassus bestimmt wurde. Die Kadenzen des vierstimmigen Chansonsatzes lauten (♦ = Contratenor altus):



18 Nach Einbeziehung der kleinen Sext in den Gerüstsatz war diese Folge auch auf c möglich (hier bilden die Gerüststimmen im ersten Klang eine kleine Sext). Zuletzt konnte sogar der Contratenor an Stelle des Tenors den Leittonschritt haben und damit eine kleine Sext zum Diskant bilden.

Die Engländer dagegen gingen manchmal bei der Komposition vierstimmiger Sätze (meistens konzipierten sie sie von vornherein vierstimmig, besonders im motetischen Satz) von einem kompakten, Faburden-ähnlichen dreistimmigen Satz von Tenor, Contratenor (altus) und Discantus aus, dem sie unter entsprechender Änderung des Contratenor altus einen Contratenor bassus hinzufügten. Bald gaben sie aber dem Contratenor bassus auch in bezug auf Tenor und Discantus Klangträgerfunktion, indem sie zwischen diesen beiden Stimmen auch Quartan und verminderte Quinten setzten. Damit verstärkte sich auch im vierstimmigen Satz die Möglichkeit, die Gerüststimmen in enger Lage zu führen, wie es dann besonders in der Frottole und in deren Gefolge im Madrigal der Fall war. (Manchmal führte dies sogar dazu, daß der Contratenor altus über den Discantus zu liegen kam.) Es ergaben sich folgende Klangfolgen:



Unterterzung nunmehr von Terz-Sextklängen über einem Tenor-c. f. liegt auch bei den spanischen Falsobordones vor, so daß z. B. beim Terz-Sextklang über der Repercussa c a-moll-Klänge entstehen usw. Gerade zu dieser Zeit wird aber der Dreiklang als Ganzes erst richtig entdeckt, und ebenso wurden erst von da an die Klänge prinzipiell grundtönig aufgefaßt. Sobald dies jedoch der Fall war, war es logisch, den c. f. als tiefste Stimme aufzufassen und über ihm volle (eigentlich vierstimmige) Dreiklänge aufzurichten, die nun auch in den Kirchentonarten weitgehend Durklänge sind. Die ganze Klanglichkeit wird um eine Terz angehoben. Die Kirchentonarten verwandeln sich also unter dem Einfluß der Entwicklung der Mehrstimmigkeit wie folgt:

Dorisch wird durch immer häufigeren Gebrauch des b im Unterquintabstand dem Aeolischen gleich (Aeolisch plagal = Phrygisch, und Dorisch plagal mit b = Phrygisch auf der Unterquint; Phrygisch ist auch in C-dur enthalten); Lydisch wird bekanntlich durch ständige Verwendung des b im Unterquintabstand zum Ionischen; Mixolydisch wird durch ständigen Gebrauch des Subsemitonium modi fis im Oberquintabstand zum Ionischen.

Auf Grund der seit der griechischen Antike festliegenden Gesamtskala, bei der die Halbtöne bei e — f und h — c liegen, haben aber seit dem Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit alle sogenannten Kirchentonarten eine Tendenz nach dem c- und f-Klang (f unter c-Aspekt), und das Dorische durch b noch eine Tendenz nach dem f-Klang unter f-Aspekt²⁰.

Wir haben oben gesehen, daß die typischen Baßschritte der verschiedenen Ausprägungen unserer harmonischen Kadenz Ergebnis einer Hinzufügung von Kon-

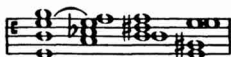
¹⁹ Klanglich entspricht das erste Beispiel durchaus dem zweiten auf S. 216 aus dem vierstimmigen Motettensatz. Man beachte jedoch die Stimmlagen! Tenor und oberste Stimme, im Chansonsatz die Gerüststimmen, schließen dort in der großen Sext, was im Chansonsatz mindestens bis gegen 1500 nicht denkbar war. Im vorliegenden Beispiel schließen nämlich die Gerüststimmen in die große Terz!

²⁰ Die Mehrstimmigkeit und ihre Entwicklung mußte zur Einschmelzung der Kirchentonarten auf immer weniger Genera bis zur Dur-Moll-Tonalität führen: Je mehr Stimmen der Satz gemeinhin umfaßte, d. h. je vielfältiger seine Zusammenklänge geworden waren, je weniger Bereichen des gesamten Tonvorrats konnten diese angehören. (Der Melodieton e kann sehr vielen melodischen Einheiten angehören, der Klang e — g — h — e z. B. ist nur im a-, c- und e-Bereich denkbar.)

sonanzen zu Zwei- oder Dreiklängen (im weiteren Sinne) und deren Folge in höherliegenden Stimmen sind. Dies trifft auch für folgende komplizierte Abart zu:



Der Subdominant-Quintsextakkord entstand tatsächlich durch einen Vorhalt zwischen den früheren Gerüststimmen Tenor und Discantus, in enger Lage:



In beiden Fällen ist die über die Subdominant und Dominant angehaltene Note das einzige, die beiden Klänge verbindende Element. An und für sich handelt es sich nämlich bei der Kadenz *T S D T* um die Aneinanderreihung zweier *D – T*-Folgen, zweier klanglicher Quintfälle, wie S. 222 die letzte Kadenz mit der Subdominantparallele zeigt, die zwei einander unmittelbar folgende Quintfälle darstellt, besonders, sobald die Subdominantparallele per accidens zum Durklang und damit zur Doppeldominante wird, was aber erst in der im 16. Jahrhundert entstehenden modernen Dur-Moll-Tonalität denkbar wurde²¹. Die an den Synkopen- dissonanzen der vorigen Beispiele nicht beteiligten Stimmen müssen immer gleichzeitig mit deren Auflösung weiterschreiten, sonst würden Ketten von Synkopen- dissonanzen entstehen.

Deshalb heißt es auch nicht so:



g

sondern der ganze Dominantseptakkord wird sofort in die Tonika aufgelöst. Mit der Auflösungstendenz der imperfekten Konsonanzen zum Baß verbindet sich die des Sekundvorhalts und des daraus resultierenden Tritonus. Die perfekten Konsonanzen zum Baß sind in ihrer Fortschreitung frei, werden aber von jenen mitgerissen. Bei der unmittelbaren Folge *T D T* entstand der Dominantseptakkord nicht durch Vorhaltsbildung von der Subdominant her, sondern durch häufige Anbringung eines Durchgangs, der zuletzt auch gleichzeitig mit dem Gesamtklang auftreten konnte:

²¹ Bei der Folge *T Sp D D* oder gar *T D D T* ist die Schwierigkeit des doppelten Quintanstiegs von der Subdominant in *T S D T* auf den Anfang der Kadenz verlagert, bzw. die innere Beziehungslosigkeit der beiden Quintfälle *T – S* und *D – T* ist überwunden, zumal die Subdominantparallele und die Doppeldominant mit der Dominant einen Ton und mit dem verkürzten Dominantseptakkord, der meistens als Sextakkord mit „Grundton“-verdoppelung verwendet wird, sogar zwei Töne gemeinsam hat. Einen gemeinsamen Ton haben auch der durch Antizipation entstandene Subdominantquintsextakkord, und die Dominant, sowie die Subdominant und der durch Vorhaltsbildung entstandene Dominantseptakkord.



In der frühen Musik für vielstimmige Instrumente erscheint nun häufig die Kadenz:



Die Stimmen scheinen wie durch die Striche angedeutet fortzuschreiten. Auf den stimmigen Satz zurückgeführt handelt es sich jedoch um folgende, bereits S. 222 u. angeführte Klangfolge:



Auf den vielstimmigen Instrumenten (außer denen mit mehreren Klavieren), kommt eben das Stimmige nicht zum Ausdruck. Dies bewirkte endgültig, daß der „Dreiklang“ als klangliche Einheit empfunden wurde und nicht mehr als Ergebnis des Hinzusetzens einzelner Konsonanzen zu einem Kernton oder als Ergebnis des Zusammensetzens von Konsonanzen²². Der Keim zu der neuen Auffassung lag jedoch schon in ihm selbst: Die nur bei seiner vierstimmigen Ausführung in Oktav- und Terzlage auftretende Halbdissonanz der Quart ist gut zwischen lauter Konsonanzen versteckt; bei Quintlage und in dreistimmiger Ausführung tritt noch nicht einmal die Quart auf²³. (Beim Sextakkord fehlt die Quart nur in weiter Lage, ist aber in enger Lage sogar schon bei dreistimmiger Ausführung vorhanden, wenn auch gut gedeckt.)

Wie schon früher angedeutet wurde, ist der Basse fundamentale Rameaus sozusagen von einem Tenor oder Diskant (einer Tonleiter, die man als Oberstimme auffassen kann) abgeleitet, wie der Contratenor (Bassus) im Chansonsatz vom zweistimmigen Gerüstsatz aus Tenor und Discantus. Der Basse fundamentale Rameaus verwendet allerdings, wie früher der Contratenor auch, nur die Unterterz und Unterquint, nicht aber die Untersext, die immer problematisch blieb²⁴.

Nun bietet die C-dur-Tonleiter beim Schritt a – h der Versehen mit dem Basse fundamentale Schwierigkeiten, die nicht auftreten, wenn man die Tonleiter als von h – a' gehend auffaßt (bei F-dur von e – d', bei G-dur von fis – e' usw.) – Rameaus „natürliche Tonleiter“. Die C-dur-Tonleiter besteht aus den beiden gleichen, unverbundenen Tetrachorden c – f und g – c', beide mit dem Halbton oben. Der Schwierigkeit des Basse fundamentale beim Schritt a – h entspricht also die Unver-

²² Ein dissonierender Vorhalt braucht nicht mehr in derselben Stimme aufgelöst zu werden, in der er angebracht ist, sondern es genügt, wenn sein Auflösungston im folgenden Akkord irgendwo vorhanden ist. — Bezüglich der Harmonik der frühen Generalbaßzeit in Deutschland vergleiche man auch L. U. Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von A. Adrio, Bd. 3, Berlin 1961, wo historische und systematische Forschung in fruchtbarer Weise miteinander verknüpft sind.

²³ Die Quintlage des Dreiklangs ist sozusagen seine schwächste Position: Der Alt hat darin die Terz des Klangs, der Baß verdoppelt lediglich den Ton des Tenors im Einklang oder in der Unteroktav, der Diskant als oberste Stimme hat die in sich ruhende Quint.

²⁴ Dagegen bezieht sich die Regula dell'ottava (Règle de l'octave, Regel der Oktav), die wohl im 17. Jahrhundert in Italien aufkaum, auf die Dur- oder Molltonleiter als Baß und bezieht dementsprechend den Sextakkord in die „Harmonisierung“ ein.

bundenheit der beiden genannten Tetrachorde. Anders ist es bei Rameaus „natürlicher Tonleiter“: Sie besteht sozusagen aus dem Hexachordum naturale $c - a$ mit Subsemitonium modi. Insgesamt besteht die „natürliche Tonleiter“ aus den beiden gleichen, verbundenen Tetrachorden $h - e$ und $e - a$, beide mit dem Halbton unten. Wegen der Schwierigkeit des Schrittes $a - h$ in der Leiter von $c - c'$, der die Unverbundenheit der Tetrachorde $c - f$ und $g - c'$ bei f/g entspricht²⁵, bewegt sich der Tenor im Chansonsatz des 15. Jahrhunderts tatsächlich vorwiegend über seinem Grundton und schließt eher noch seltener als die Diskantstimme von der Sext über die Sept in den Grundton steigend, ja im Kontrapunkt der Klassischen Vokalpolyphonie darf der Diskant die Sept nicht von der Quint aus anspringen. Tenor und Discantus liegen also wirklich jeweils über c , und h ist nur Subsemitonium modi. Dies zeigt sich auch an unseren Kadenzbeispielen oben.

Wir fassen zusammen: Als entscheidend für die vorstehend geschilderte Entwicklung darf man die Einbeziehung der sogenannten imperfekten Konsonanzen in den musikalischen Satz betrachten. Sie sind zwiespältiger Natur, sind Konsonanzen, enthalten aber einen Halbton, einen „Leitton“, der zur Ruhe geführt werden will. Die imperfekten Konsonanzen ließen sich also jenseits aller sogenannten Kirchen-tonarten besonders leicht da anbringen, wo sich im mindestens seit der altgriechischen Musik festliegenden Tonsystem Halbtöne befinden, so daß diese immer mehr bestimmend wurden. Die Weiterführungstendenz der imperfekten Konsonanzen führte bei strenger Beobachtung im mehr als zweistimmigen Satz zu Quinten- und Oktavenparallelen. Die Engländer umgingen diese, indem sie die Stimmen in weite Lage brachten, oder nicht mehr streng alle imperfekten Konsonanzen innerhalb eines Klanges auflösten. Im vierstimmigen motettischen Satz führten sie dann um 1400 als erste eine der Stimmen vorwiegend sprunghaft in perfekten Konsonanzen zu den anderen Stimmen. Die Festländer komponierten wohl aus dem vorhergenannten Grund seit etwa Mitte des 13. Jahrhunderts zunächst immer nur zweistimmig und gestalteten dann erst die zweistimmigen Sätze zu drei- und vierstimmigen, seit Beginn des 15. Jahrhunderts auch, indem sie die dritte Stimme vorwiegend sprunghaft in perfekten Konsonanzen zu den Zweiklängen der Gerüststimmen führten. Erst allmählich statteten sie auch die dritte Stimme (den Baß) und dann die vierte (den Alt) mit allen Rechten aus, die vorher nur die Gerüststimmen hatten.

²⁵ Es sei denn, man setzt b . Dabei ergäben sich die beiden verbundenen Tetrachorde $c - f/f - b$ mit dem Halbton oben. (Im Mixolydischen ist dies ohnehin der Fall — als Leitton muß hier f zu fis erhöht werden.) Also heißt unsere Grundleiter eigentlich $c \dots a - b - h - c$, d. h. C-dur ist bereits eine Entscheidung nach oben, F-dur aber eine solche nach unten. Mit der Einführung von h (vielleicht unter Verwendung des in C-dur durchaus möglichen, doppeldominanzhaften $fis - s$. Anm. 21) wird die Basis des oberen Tetrachords der Grundleiter $c - b$ (in Moll: $cis - b$; unsere F-dur-Tonleiter entstand wohl durch Unterstellung des Tetrachords $f - b$ unter das von $c - f$) um einen Ganzton von f nach g verschoben, den Ganzton nämlich, der zwischen f und h „zuviel“ ist. Deshalb waren sowohl f wie g Grundton von Hexachorden. Nimmt man Rameaus natürliche Leiter auf h und setzt sie zugleich auf c (mit b oben), so bekommt man die Leiter $h/c - a/b$. Der Kern dieser Leiter ist das Hexachordum naturale mit Sub- und Supersemitonium. Geht man gleichzeitig von b aus unter dessen steter Verwendung stufenweise abwärts und von h aus unter dessen steter Verwendung stufenweise aufwärts, so treten die Halbtöne zugleich auf. Man könnte diese Untersuchungen ad infinitum weiterführen. Die Doppelheit b/h wurde jedoch, wie allgemein bekannt, bereits von den alten Griechen erkannt. Die erwähnte Tatsache ist auch für die Themenbeantwortung in der Fuge entscheidend. Die Tetrachorde entsprechen einander wie folgt: C-dur-Tonleiter:

$c\ d\ e\ f$ \times $g\ a\ h\ c$; Rameaus „natürliche“ Tonleiter: $h\ c\ d\ e$ \times $e\ f\ g\ a$
 $g\ a\ h\ c$ \times $c\ d\ e\ f$; $e\ f\ g\ a$ \times $h\ c\ d\ e$

Die Kombination der beiden Leitern ergibt, daß a , c , d , e und g je nach dem melodischen Zusammenhang tonal mit der Unterquart oder -quint und umgekehrt beantwortet werden können: $a\ h\ c\ d\ e\ f\ g$.
 Am Anfang einer C-dur-Fuge wird man selbstverständlich c mit g und nicht mit f beantworten $e\ g\ a\ h\ c\ d$
 usw. $d\ e\ f\ g\ a\ c$

Dieser Vorgang wiederum führte zu einer Linearisierung und damit Vokalisierung der genannten Stimmen zu den Gerüststimmen, und die vorher durch den Zusammenklang und dessen Fortschreitungstendenz bestimmte „Tonalität“ wurde bis zur Klassischen Vokalpolyphonie zu einer linearen Tonordnung. Die im 15. und 16. Jahrhundert immer mehr aufkommende Musik für vielstimmige Instrumente wurde jedoch allgemein nach dem Chansonsatzprinzip komponiert, so daß hier die durch den Zusammenklang und dessen Fortschreitungstendenz bestimmte Tonalität erhalten blieb. Die klangliche Besonderheit der vielstimmigen Instrumente führte sogar dazu, daß der Zusammenklang noch mehr als sich fortbewegende Masse empfunden wurde als vorher. Ohne die vielstimmigen Instrumente wäre aber die im 16. Jahrhundert aufkommende Neue Musik und das ganze dieser folgende Generalbaßzeitalter nicht denkbar gewesen, in denen (allerdings nicht ohne „Rückschläge“: Bach) die vorher schon vorhandene Tendenz nach Wiederholung bestimmter Klangfolgen — jetzt aber nicht mehr auf Grund des Tenor (-c. f.) sondern aus sich selbst heraus — endgültig die Oberhand gewann. Umgekehrt bietet die zuletzt erwähnte Tatsache die schönste Bestätigung für die noch nicht im einzelnen nachgewiesene Tatsache, daß die seit dem 15. Jahrhundert entscheidend werdende Musik für vielstimmige Instrumente auf dem Kompositionsprinzip des Chansonsatzes fußte.

Neue Mozartiana in Italien

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Seit der von Alfred Einstein besorgten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937) haben die italienischen Quellen zum Werk Mozarts besondere Beachtung gefunden¹. Die systematische Durchforschung der florentinischen Bibliotheken hatte damals überraschenderweise gezeigt, daß nicht nur Jugendwerke Mozarts, sondern Werke aller Schaffensperioden, besonders auch der letzten, in italienischen Quellen überliefert sind. Das rege Musikleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts verlangte nach Abschriften, sobald ein Stück zum erstenmal erklingen war; und die kulturellen Verbindungen nach Wien, oft genug durch genealogische Bande der aristokratischen Familien begründet, förderten einen raschen Austausch. Daher finden wir in oberitalienischen Bibliotheken zeitgenössische Abschriften Wiener Provenienz, deren philologischer Wert beachtlich ist. Hinzu kommen die Autographensammlungen, in denen sich manches Blatt von Mozarts Hand verbirgt. — Einsteins Forschungen, durch die politischen Verhältnisse unterbrochen, wurden wieder aufgenommen, als 1956 die Internationale Stiftung Mozarteum zu einer neuen Gesamtausgabe aufrief. Damals unternahm Ernst Fritz Schmid, der erste Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, zwei Reisen nach Ober- und Mittelitalien und konnte eine Fülle unbekanntem Materials bergen².

¹ Der vorliegende Aufsatz ist auf einer Bibliotheksreise entstanden, die der Verfasser als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft unternehmen durfte. Den angeführten Bibliotheken und ihren Direktoren bin ich für ihre freundliche Hilfe und ihr persönliches Entgegenkommen verbunden. Herrn Dr. W. Plath (Augsburg) danke ich herzlich für manchen Hinweis.

² Vgl. E. F. Schmid, *Auf Mozarts Spuren in Italien*, Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956, S. 17 ff.; derselbe, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, S. 39 f.

Als bescheidene Ergänzung zu diesen Ergebnissen soll hier auf einige Quellen hingewiesen werden, die erst in jüngster Zeit zum Vorschein gekommen sind³. Die italienischen Bibliotheken, deren verschiedene „Collezioni“, „Raccolte“ und „Fondi“ eine einheitliche Katalogisierung erschweren, gleichen bisweilen tiefen Gewässern, die an einem Tag emporspülen, was am nächsten wieder verschwindet. Daher kann die Ermittlung der Quellen zum Werk Mozarts in Italien nicht abgeschlossen sein: im Zuge der neuen Katalogisierung einzelner Sammlungen wird sicher manches auftauchen⁴. Erst im Verlauf der weiteren Editionsarbeiten an der Neuen Mozart-Ausgabe wird sich auch der Wert der hier aufgeführten Handschriften erweisen; erst dann nämlich, wenn auch die übrigen Quellen der betreffenden Werke geprüft und gegeneinander abgewogen sind. Endlich ist zu hoffen, daß im Verlauf dieser Arbeiten auch die Komponisten der neu aufgefundenen, unterschobenen Werke identifiziert werden können und das musikalische Urteil seine eindeutige Beglaubigung erhält.

Den musikalischen Quellen seien zwei originale Briefe Leopold Mozarts vorangestellt. Sie befinden sich in der Autographensammlung Piancastelli zu Forlì, welche seit 1930 die Biblioteca comunale ebendort verwahrt. Der erste Brief, an Lotter in Augsburg gerichtet und vom 6. November 1755 datiert, enthält Korrekturen zur *Gründlichen Violinschule*. Der andere Brief, ohne Datum, liegt dem ersten bei. Er ist für den Bruder bestimmt und war das Begleitschreiben zur *Bauernhochzeit*, jener heiteren, urwüchsigen Suite Leopold Mozarts, die neben der *Schlittenfahrt* sein populärstes Werk geworden ist. Leopold hatte offenbar das Aufführungsmaterial mit derselben Post nach Augsburg geschickt. Das lustige Programm und die launigen Vorschläge zur Ausführung zeigen den Vater in der ausgelassenen und übermütigen Laune, die wir in den Briefen des Sohnes wiederfinden⁵.

Unter den Abschriften Mozartscher Jugendwerke ragt eine Partiturnkopie der Oper *Lucio Silla* (KV 135) hervor, welche die Accademia filarmonica, heute Società del Whist, in Turin besitzt und unter der Signatur 10/V/12–13 verwahrt. Die Abschrift, deren erster Teil (Akt I) leider fehlt, kann als gewisser Ersatz für die verschollene autographe Partitur dieses Werkes gelten. Sie enthält nämlich Eintragungen Mozarts, und zwar artikulatorische und dynamische Zeichen. Die Partitur besteht aus zwei Bänden im Querquartformat (Bd. I = Akt II = 151 Bll. mit 291 beschriebenen Seiten, Bd. II = Akt III = 70 Bll. mit 134 beschriebenen Seiten); Foliierung oder Paginierung fehlen, vorhanden ist die alte Lagenzählung: Bd. I

³ Das vollständige Verzeichnis sämtlicher, von mir eingesehenen Handschriften und Ausgaben Mozartscher Werke in Italien, wird, maschinenschriftlich vervielfältigt, den folgenden Instituten zur gef. Benutzung überlassen: der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Deutschen Historischen Institut in Rom, der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe (Augsburg), dem Mozarteum in Salzburg und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

⁴ In diesem Zusammenhang sei auf Kataloge wichtiger Sammlungen des 18. Jahrhunderts hingewiesen, deren Vorbereitung im Gange ist: der Katalog des Fondo Giustiniani im Konservatorium zu Venedig wird von Dr. Mario Messinis vorbereitet; M^o Mario Medici ist damit beschäftigt, die Bibliothek der Kaiserin Maria Luise, die sich im Konservatorium zu Parma befindet, zu rekonstruieren und in einem besonderen Katalog zugänglich zu machen; Dr. Claudio Sartori besorgt einen Katalog der Biblioteca comunale zu Assisi (olim Biblioteca del Convento „S. Francesco“).

⁵ Der Brief wurde erstmals von M. Seiffert in DTB, 9. Jg., Bd. II, S. XXX (wahrscheinlich nach einer Kopie von Aloys Fuchs in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek) veröffentlicht; die *Bauernhochzeit* ist ebenda auf S. 138–153 (nach Stimmen aus dem Besitz derselben Bibliothek) publiziert. Der innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe unlängst erschienene 1. Band der *Briefe und Aufzeichnungen* (hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel/Basel/London/New York 1962) gibt den Text beider Briefe nach den hier ermittelten originalen Manuskripten.

umfaßt dreizehn, Bd. II zehn Lagen; das Papier ist ein starkes Bütten mit zehnzeitiger Rastrierung und zeigt als Wasserzeichen zwei konzentrische Halbkreise, welche sich zum oberen Rand hin öffnen, darunter die Buchstaben CS. Zwei Schreiber haben die Abschrift angefertigt: vom ersten stammen der zweite Akt, außer Nr. 13 (Terzett) und der dritte, außer Nr. 22 (Arie der Giunia); diese Nummern sind vom zweiten Kopisten geschrieben. Mozarts Eintragungen heben sich von der übrigen Partitur deutlich ab und unterscheiden sich zum Teil auch durch die Tintenfarbe (Akt II, Nr. 18 und Akt III, Nr. 21 und 22). Beide Bände sind in braunes Leder gebunden und tragen auf dem Rücken die Prägung: MOZART / MUSICA / DELL'OPERA / LUCC / SILLA / ATTO / „II.“ bzw. „III“. In den Vorderdeckeln liest man das alte Exlibris „Della Libreria del S.^r Conte di Brusasco“ mit Wappen und Krone. Da die Accademia filarmonica in Turin erst im Jahre 1814 gegründet wurde⁶ und die Linie der Grafen Brusasco bereits 1821 erlosch⁷, liegt die Annahme nahe, daß die Partitur aus dem Besitz des letzten Grafen Brusasco, Giuseppe Annibale Lodovico Alessandro (1782–1821), welcher Mitglied der Akademie war, in den Besitz eben dieser Gesellschaft übergegangen ist. Möglicherweise haben wir hier die von Leopold Mozart erwähnte⁸, bisher verschollene Kopie für den Großherzog der Toskana in Händen; doch muß diese Frage offen bleiben, da ja leider der erste Akt fehlt, dessen Titel wahrscheinlich nähere Schlüsse erlaubt hätte.

Eine Abschrift des Offertorius „*Misericordias Domini*“ (KV 205^a/222) besitzt die Bibliothek des Konservatoriums zu Parma unter der Signatur 34118 = CA—I—12. Neben der Überschrift „*Mottetto: Misericordias Domini &c.*“ steht die Zuweisung „*Del Cavaliere Amadeo Wolfgango / Mozart Accademico di Bologna, e di [..] Verona*“. Die Partitur enthält Violini, Viola, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi. Da die Zuweisung den Vermerken Leopold Mozarts auf den Partituren seines Sohnes gleicht, verdient die Abschrift, auch wenn sie relativ spät (wohl erst um 1810) entstanden ist, kritische Beachtung. Möglicherweise handelt es sich um eine Kopie des heute verschollenen Autographs, welches Mozart 1776 an Padre Martini nach Bologna geschickt hat⁹.

Für die Quellenkritik der Sinfonien KV 166^c/182, 173^e/200, 186^a/201, 189^b/203, 300^a/297, 319, 320, 385 sei auf die handschriftlichen Stimmen hingewiesen, die als geschlossener Bestand in der Biblioteca Estense zu Modena liegen. Es handelt sich um die Signaturen Mus. E. 156, E. 154, E. 157, E. 158, E. 160, E. 161, E. 155, E. 159¹⁰. Zu KV 173^e/200 sind Timpani vorhanden. Die Serenade KV 189^b/203 ist als Sinfonie bezeichnet: „*Sinfonia in D. / à 2. Violini / 2. oboe / 2. Corni / Viola / e Basso / Del Sig.^{te} Wolffg: Amadeo Mozari*“; Fagott und Trompeten

⁶ Vgl. M. Farina, *Cenni storico-artistici sul palazzo di piazza S. Carlo in Torino, acquistato dall'Accademia filarmonica nel 1838, attualmente sede del circolo società del Whist ed Accademia filarmonica*, Turin 1952 (Privatdruck), S. 4.

⁷ Vgl. A. Manno, *Patriziato subalpino* Bd. VII, S. 268; Ms. in Turin, Biblioteca Reale.

⁸ Brief vom 26. XII. 1772.

⁹ Vgl. Mozarts Brief an Padre Martini vom 4. IX. 1776. — Herr Prof. Federhofer (Graz) teilt mir freundlicherweise mit, daß in der von Mozart selbst korrigierten Stimmenkopie im Stift Heilig-Kreuz zu Augsburg, welche aus dem Besitz Leopold Mozarts stammt und die beste uns bekannte Quelle dieser Motette ist, die Viola als Stimme fehle, obwohl sie auf dem Titelblatt verzeichnet sei. Hier könne die Parmensische Quelle als Ersatz dienen.

¹⁰ Die ebenfalls zu diesem Bestand gehörenden Stimmen von KV 504 (Signatur Mus. E. 162) sind jünger und wohl erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschrieben. Der Kopist kehrt in einigen Streicher-Dublirstimmen der oben aufgeführten Sinfonien KV 173e, 189b, 300a wieder.

fehlen; die drei konzertanten Sätze (Wyzewa-St. Foix 207) sind ausgelassen. Auch KV 320 — ohne besonderen Titel und nur durch den Namen „M: Mozart“ bezeichnet — ist um die konzertanten Sätze gekürzt. Für KV 385 („*Sinfonia in D / a / 2 Violini / 2 Oboe / 2 Fagotti / 2 Corni / Viola / è Basso. / Del Sig. Mozart*“) fehlen Trompeten und Pauken sowie die nachträglich von Mozart hinzugefügten Flöten und Klarinetten. Die Stimmen, gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Wiener Kopisten auf starkes, meist doppelt geschöpftes Bütten geschrieben, gleichen nach Schrift, Papier und Aufmachung den Instrumentalstimmen zu KV 572, Teil III und KV 591 im Archiv Lobkowitz des Tschechischen Nationalmuseums zu Prag¹¹.

Wiener Provenienz ist auch die zeitgenössische Partiturnkopie der *Zauberflöte*, welche die Biblioteca Estense unter der Signatur Mus F. 787 verwahrt. Die Partitur im Querquartformat besteht aus 15 einzelnen Lagen für den ersten Akt und 22 Lagen für den zweiten. Es fehlen davon die ersten vier Lagen: die Ouvertüre (Nr. 1) und die Introduktion (Nr. 2). Jede weitere Nummer umfaßt, wie in Mozarts Originalpartitur, eine eigene Lage. Die Handschrift enthält die vollständige Oper; das in KV³ (S. 790) als Anhang aufgeführte Duett fehlt. Das Papier bildet verschiedene Wasserzeichen ab, darunter vor allem drei zur Faltung sich öffnende Halbmonde. Die Partitur stammt zum großen Teil von der Hand eines Kopisten, der — wie wir aus datierten Abschriften der Zeit wissen — schon 1789 in Wien gearbeitet hat¹². Die einzelnen Lagen sind geheftet, aber ungebunden; Nr. 12 (im KV = Nr. 11) trägt die Überschrift „*Allegretto*“. — Zur Partitur gehören „*abhängige Instrumente zur Zauberflöte*“ (= separate Partitur der Bläser auf fünf zusammengehefteten Blättern) sowie die folgenden Stimmen, die jedoch jünger sind als die Partitur: 1. Dame, 2. Dame (auf dem Titelblatt mit Rötelstift der Name „*Dem. Schwachkofer*“), 3. Dame, Tamino; Fl. I, II, Ob. I, II, Klar. I, II, Fg. I, II, Cor. I, II, Cor. di Bassetto I, II, Cl. I, II, Trb. I, III (Trb. II fehlt), Timp., Basso (2); V I (2), V. II (2), Ve., Pamina, Königin, Papageno, 3. Knabe (auf dem Titelblatt mit Tinte der Name „*M Müller*“, darunter unlesbar ein früherer Name „*M^{ad} . . .*“), Chorstimmen.

Im Zusammenhang mit der Partitur zur *Zauberflöte* sei am Rande ein gedrucktes, vollständiges Textbuch dieser Oper angeführt, welches von einer bisher unbekannt, frühen Aufführung in Lemberg Kunde gibt. Es befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Venedig, unter der Signatur: Libretto Nr. 217, und trägt den Titel: „*Die Zauberflöte. / Eine / Oper in zwey Aufzügen. / Von Emmanuel Schikaneder. / Die Musik ist von Wolfgang Amade Mozart, / Kapellmeister, und k. k. Kammer-Com-/positeur. / Zum erstenmal aufgeführt / Von der Bullaschen Gesellschaft / im Monat September / Lemberg, / gedruckt mit Pillerischen Schriften / 1792*“¹³.

Auch vom *Figaro* und *Titus* sind weitere frühe handschriftliche Partiturnkopien Wiener Provenienz zum Vorschein gekommen. Die erste in Modena, Biblioteca

¹¹ Vgl. den Kritischen Bericht zum Band *Messias* der Neuen Mozart-Ausgabe, S. 113 (Kp. II).

¹² Vgl. ebendort unter Kp. I.

¹³ Franz Heinrich Bulla (1754–1819), vordem Theaterdirektor in Pest, hatte das Theater in Lemberg 1785 gegründet. (Freundliche Auskunft von Herrn Prof. O. E. Deutsch, Wien.)

Estense, Signatur Mus. F. 791, besteht aus zwei Bänden und trägt den Titel: „*Le Nozze di Figaro / Comedia per Musica / in Quattro Atti / Rappresentata nel Teatro di Corte / a Vienna L'Anno 1786 / La Musica è del Sig.^{te} Wolf: Ama: Mozart*“; sie überliefert die vollständige Partitur der Erstaufführung ohne die nachkomponierten Teile. — Die Musiksammlung des Istituto musicale zu Bergamo besitzt unter der Signatur Nr. 627/10551 eine zweite, von Johann Eßler jr. geschriebene, vierbändige Partitur: „*Le Nozze di Figaro / Opera / in quattro atti / Del Sig. Wolf. Amadeo Mozart*“. Der Worttext ist ins Deutsche übertragen; lediglich in den Nummern 23 und 25 (Numerierung nach KV) wurde auch der italienische Text beibehalten. Doch sind die italienischen Textanfänge als Überschriften gesetzt und die Personen italienisch benannt (Conte, Contessa etc.). Es fehlen Nr. 4 Aria, Nr. 24 Aria und Nr. 26 Rezitativ und Arie; statt Nr. 27 steht KV 577. Die Arietta Nr. 11 trägt folgende Sonderüberschrift: „*Die Hochzeit des Figaro. / Aria / Ihr die ihr Triebe des Herzens / Vom Herrn Mozart / Wien. / In dem K: K: Hof Theater Musik Verlag. / à 56 kr.*“, darüber steht mit Bleistift: „NB zum 2^{te} Akte N: 2“¹⁴. Eine Partiturnkopie des *Titus* liegt in der Biblioteca Vaticana. Auch diese Handschrift (2 Bde., Signatur: Vat. lat. 14828/14829) stammt aus Wien. Papier (Wasserzeichen: drei zur Faltung sich öffnende Halbmonde, Armbrust mit Pfeil, die Buchstaben AM) und Schreiber bezeugen auch hier die Provenienz. Der Titel lautet: „*La / Clemenza di Tito / Opera / del Sig.^{te} W. A. Mozart*“; daneben steht der Vermerk: „*Copie d'après le manuscrit*“. Die Reihenfolge ist dieselbe wie in KV³ angegeben; das Duett Nr. 3 ist vorhanden, das Rezitativ Nr. 25 fehlt.

Unter den neuen Quellen zu Opern Mozarts muß eine Abschrift der Arie „*Siano pronte alle gran nozze*“ aus *L'oca del Cairo* (KV 422) hervorgehoben werden. Von dieser Arie war bisher nur ein fragmentarischer Auszug von 48 Takten bekannt, welcher zusammen mit der unvollständigen autographen Partitur der Oper überliefert ist¹⁵; der Auszug stammt von der Hand eines uns unbekanntenen Kopisten und enthält lediglich die Solostimme und das Baßfundament, war also offenbar als Part für den Sänger bestimmt. Die neue Quelle, im Besitz der Biblioteca civica zu Bergamo, Signatur: Sala 32 E 1/16, überliefert in 165 Takten die ausgeführte Partitur dieser Arie mit abschließendem Buffotterzett, das heißt die vollständige Szene X der Oper. An der Autorschaft Mozarts ist kein Zweifel. Sie wird zunächst durch die Übereinstimmung des italienischen Textes mit dem Libretto der Oper verbürgt. Der Salzburger Hofkaplan, Giovanni Battista Varesco hatte nur den ersten Akt des Librettos abgeschlossen, der zweite ist Prosaentwurf geblieben¹⁶. Es liegt auf der Hand, daß nur Mozart den Text dieser Arie vertont haben kann: niemand hätte später das unvollständige, mangelhafte Libretto hervorgezogen, um eine einzige, ohne Kontext schwer verständliche Szene daraus zu komponieren.

¹⁴ Wahrscheinlich ist diese Partitur mit der Aufführung des K. K. Hoftheaters in Wien 1798 in Verbindung zu bringen; wie mir Herr Dr. A. Weinmann (Wien) freundlicherweise mitteilt, erschien damals in der „*Auswahl der beliebtesten Stücke . . .*“ auch die Arie des Cherubin (K. K. Hoftheater-Musik-Verlag, Pl.-Nr. op. 42), worauf sich möglicherweise die eingeschobene Abschrift dieser Arietta bezieht.

¹⁵ Z. Z. Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. Vgl. Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 13 *L'oca del Cairo*, hrsg. von F. H. Neumann, Kassel/Basel/London/New York 1960; dort ist auf S. XIV der Anfang jenes fragmentarischen Auszuges im Faksimile wiedergegeben.

¹⁶ Das Textbuch von Varescos Hand ist zusammen mit dem Autograph überliefert.

Aber wir brauchen nicht auf den Worttext auszuweichen, um die Echtheit der Abschrift zu begründen. Die Solostimme und das Baßfundament in unserer Quelle zeigen denselben melodischen Verlauf, dieselbe Dynamik, ja teilweise dieselbe Balkensetzung wie jener fragmentarische Auszug, welcher dem Autograph beiliegt. War schon die Echtheit des Fragmentes niemals bestritten worden¹⁷, so verbürgen die Instrumentation, die melodische und rhythmische Gestalt, die Verflechtung der Singstimmen, kurz die Anlage der ausgeführten Partitur Mozarts Komposition. Als Instrumente verwendet Mozart neben Streichern je zwei Oboen und Hörner. Klarinetten fehlen also wie in der übrigen Partitur; denn das Werk war für eine Aufführung in Salzburg bestimmt, und die Salzburger Hofkapelle hatte damals keine Klarinetten zur Verfügung.

Die Szene X schließt sich an das Rezitativ „O pazzo, o pazzo, pazzissimo Biondello“ unmittelbar an¹⁸. Sie setzt sich aus drei Teilen zusammen, die ineinander verflochten sind. In der eigentlichen Arie (T 1–68) trifft der Prahlhans Don Pippo seine extravaganten Hochzeitsvorbereitungen; sie werden im folgenden Terzett (T. 69–165) von der Zofe Aretta und dem Hofmeister Chichibio schalkhaft entgegengenommen und kommentiert. Den Schluß des Terzetts (von T. 121 an) bildet eine zügige, ausgelassene Coda.

Einstein hat beobachtet, daß Mozart Themen aus Werken anderer Meister gewissermaßen als „Sprungbrett“ seiner eigenen Phantasie benützt¹⁹. In diesem Zusammenhang führt Einstein das Thema der Sonate für zwei Klaviere KV 375^a = 448 auf den Beginn des Klavierkonzertes op. 13,2 von Johann Christian Bach zurück. Eine enge Verwandtschaft mit diesem Thema zeigt auch der Beginn unserer Szene.

The image contains two musical examples. Example 1, labeled '1', is from KV 422, 5. It shows a vocal line in G major with lyrics 'Sia-no pron - - - te al - le gran noz - ze' and a piano accompaniment. The melody consists of a series of eighth notes and quarter notes. Example 2, labeled '2', is from J. Ch. Bach. It shows a similar melodic fragment in G major, consisting of a few notes in a single staff.

Wäre die Echtheit durch das Libretto und jenes Stimmenfragment nicht erwiesen, könnte man in der Verwandtschaft der Themen von KV 375^a/448 und KV 422,5 einen Hinweis auf Mozarts Autorschaft und die Entstehungszeit erblicken²⁰.

¹⁷ Vgl. das Vorwort der genannten Ausgabe, S. XI.

¹⁸ Das Rezitativ ist in Mozarts Partitur als Szene VIII bezeichnet.

¹⁹ Alfred Einstein, *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Zürich/Stuttgart 1953, S. 165 f.

²⁰ Vielleicht kann man jetzt umgekehrt folgern: die Sonate ist in zeitlicher Nähe zu *L'oca del Cairo* entstanden, die Datierung „1784“ (von Andrés Handl) über dem Autograph bezeichne demnach das Datum der

Die Arie „*Siano pronte alle gran nozze*“ ist als große Buffo-Rolle angelegt und war als Paradedstück für den „Helden“ Don Pippo bestimmt. Deshalb wird man auch Mozarts Brief an den Vater vom 6. Dezember 1783 auf diese Nummer beziehen: „*Nun von etwas ändern. — es fehlen nun noch 3 arien, so ist der erste Act von meiner opera fertig. — Die Aria Buffa — das Quartett — und das finale kann ich sagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin, und mich in der That darauf freue. — Drum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musique müßte umsonst gemacht haben . . .*“. Mit dem erwähnten Quartett und Finale sind die Nummern 5 und 6 der Oper gemeint, also die beiden letzten Szenen des ersten Aktes, da ja ein anderes Quartett und Finale nicht vorkommen. Unter der „*Aria Buffa*“ hat man bisher die Arie des Chichibio „*Ogni momento*“ vermutet²¹. Nach der autographen Partitur zu schließen, ist dieses Stück jedoch Skizze geblieben und gehört daher wohl zusammen mit der Arie des Calandrino in Szene IV und der Arie des Biondello in Szene XI, von welcher gleichfalls ein Entwurf vorhanden ist, zu den „*noch fehlenden 3 arien*“. Mit der „*Aria Buffa*“ hat Mozart offenbar die Arie des Don Pippo „*Siano pronte*“ gemeint. Auch wenn die Partitur fehlte, würde schon die Existenz eines Auszuges darauf hinweisen, daß diese Nummer auskomponiert war; denn Stimmen pflegen erst kopiert zu werden, wenn die Partitur vorliegt. Wir müssen daher annehmen, daß die Arie des Don Pippo, da als einzige vollendet, gesondert aufgeführt werden sollte.

Aus einem späteren Eintrag in dem Textbuch Varescos geht hervor, daß die Nummer bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dem übrigen Mozartschen Autograph beigelegen hat. Dort steht nämlich (Bl. 9^r): „*Diese Arie des Don Pippo ist nicht vorhanden, u. mußte, ehem. zu Hofr.[ath]A.[ndrés] Lebzeiten noch vorrätbig, abhanden gekommen seyn*“²².

Es bleibt ungeklärt, auf welche Vorlage die Abschrift in der Biblioteca civica zu Bergamo zurückgeht, ob auf das verschollene Autograph oder eine unbekanntere Kopie. Die neue Quelle stammt von der Hand des Bergamasker Komponisten Johannes Simon Mayr (1763–1845) und ist um 1800 geschrieben²³; sie steht an 11. Stelle in einem Sammelband, einem Reisealbum in kleinem Querquartformat, in welchem Mayr Sätze verschiedener Komponisten eingetragen hat. Es sind Arien und Ensemblestücke aus Opern der Zeit, von Dittersdorf, Paisiello, Cimarosa und anderen²⁴. Die Nummer 11 umfaßt 38 zehnzeilig rastrierte Seiten; die Partituranordnung ist dieselbe wie im übrigen Mozartschen Autograph: auf den oberen Systemen hat Mayr Violini und Violen notiert, es folgen Oboe, Corni in D, Fagotti; die Singstimmen (Auretta, Don Pippo, Chichibio) schließen sich an; das Fundament bilden Violoncello und Kontrabaß. Zu Beginn steht in der Handschrift Mayrs der Name „*Mozart*“ über der Akkolade.

Komposition und nicht den Zeitpunkt einer späteren eigenhändigen Kopie, wie Einstein annimmt (KV 3, S. 467). Allerdings wäre dann jene Sonate, die Mozart am 24. XI. 1781 und 9. I. 1782 in Briefen an den Vater erwähnt, verschollen oder möglicherweise nur in den beiden Entwürfen KV 375b und KV 375c überliefert.

²¹ So auch bei Neumann, a. a. O., S. X.

²² Leider fehlt jeder Hinweis, worauf sich diese Bemerkung von unbekannter Hand stützt.

²³ Die Schrift wurde mit signierten Kompositionen Mayrs ebendort verglichen; eine Schriftprobe gibt Heussner in dem Artikel Mayr in MGG.

²⁴ Einen zweiten Sammelband in demselben Format verwahrt die Biblioteca civica zu Bergamo unter der Signatur: Sala 32 E 1/15; darin ist das Duett „*Crudell perchè finora*“ aus *Figaros Hochzeit* enthalten.

Über Beziehungen Mayrs zu Konstanze Mozart, den Söhnen oder zu Johann André ist nichts bekannt²⁵. Wir haben also keinen Anhaltspunkt, ob Mayr das Autograph benützen konnte. Der reiche Bestand an Abschriften Mayrs in der Biblioteca civica zu Bergamo macht deutlich, in welchem Umfang der damals weltberühmte Opernkomponist und Gründer des Konservatoriums zu Bergamo auf Reisen und zu Hause die besten Werke seiner Zeit sammelte, indem er sie eigenhändig kopierte.

Bei der Durchsicht italienischer Quellen zum Werk Mozarts tauchen immer wieder unterschobene Werke auf. Mozarts Name diente als Empfehlung für Werke kleinerer Meister, und die Verleger oder Kopisten hatten keine Skrupel, mindere Kompositionen unter Mozarts Namen zu verkaufen. Einstein führt in der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses nicht weniger als sieben unterschobene kirchenmusikalische Werke an, welche in der Bibliothek des Istituto musicale zu Florenz überliefert sind: die Messen KV Anh. 233, 234, 235, 235^c, 235^e, das Oratorium KV Anh. 241^a und das Offertorium KV Anh. 186^g. Dieser Reihe sind zwei weitere Messen hinzuzufügen. Die erste, im Konservatorium zu Parma, Signatur: SL. 212 = 27546, erhaltene und zweifellos erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene, ist offenbar eine Stilstudie à la Mozart, die Anregungen aus dem *Requiem* verarbeitet: „Messa Funebre / a Piena Orchestra / del / Signor Maestro / Mozart“ (Besetzung: 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., 2 Trb., Timp., Str., Solostimmen und Chor).

3

Requiem
Kyrie

Ky - ri - e - e - lei - son

Die zweite Partitur befindet sich im Besitz der Biblioteca civica zu Bergamo, Signatur: Sala 32, C. G. 32,1; sie ist vollständig von Johann Simon Mayr geschrieben²⁶; Überschrift oder Titel fehlen; zu Beginn steht lediglich die Zuschreibung „Mozart“ von Mayrs Hand.

4

Maestoso poco Adagio

Ky - ri - e

Mayr war sicher der Ansicht, ein authentisches Werk Mozarts zu kopieren. Die Messe scheint sehr beliebt gewesen zu sein: nicht weniger als sieben Abschriften

²⁵ Dies bestätigt mir freundlicherweise Herr Dr. H. Heussner (Marburg).

²⁶ Wasserzeichen: die Buchstaben MA, Armbrust mit Pfeil, großer Halbmond mit Nase.

sind bis heute bekannt²⁷, wovon die eine, die Stimmenkopie im Salzburger Dom, Wolfgang Namen durch „L.[eopold] M.[ozart]“ ersetzt²⁸. Das *Benedictus* der Messe stimmt auffälligerweise mit dem *Salve Regina*, KV Anh. 186^c/92, überein²⁹.

Einen großen Teil der unterschobenen Werke macht die Klaviermusik aus. Da sind zunächst die Reihen von Variationen über beliebte Themen aus Mozartschen Opern oder anderen bekannten Werken³⁰. Die Biblioteca Casanatense in Rom verwahrt als Ms. 2533 (olim O. IV. 110) auf den Blättern 10^r bis 15^v vier Variationen „di Mr. Mozard“ über das Thema „Non più andrai farfallone“ aus Figaros Hochzeit. — Im Konservatorium zu Venedig, Fondo del Ospedaletto (Pia casa di Ricovero), Busta XIII, 184, liegen „N^o XII / Varia²¹. / Per Piano e Forte / Del Sig^r Mozart“. Das Thema „Es klinget so herrlich“ aus der Zauberflöte führt zwölf Variationen an, von denen jedoch die siebente das Menuett aus *Don Giovanni*, die elfte die „Champagner-Arie“ paraphrasieren. Abschließend folgt ein mit „Allegretto“ überschriebener schlechter Klaviersatz von KV 492,3. — In derselben Bibliothek befinden sich, unter der Signatur: Fondo del Ospedaletto, Busta XIII, 185, auf den Blättern 2^v bis 3^v „Tema con Variazioni del Sig.^r Mozart“. Es sind fünf Variationen über den vierten Satz von KV 581. Die Abschrift geht offenbar auf die Ausgabe Wien, Mollo, V. Nr. 1535 zurück³¹.

Interessanter als diese Paraphrasen sind die beiden Klaviervariationen, welche in der Handschrift Modena, Biblioteca Estense Mus. F. 1886, als Nr. 13 und 14 die Reihe KV 189^a/179 abschließen.

5
Var. 13



Var. 14



Wie wir aus Briefen Mozarts wissen, gehören die Variationen über ein Menuett von Fischer zu den Stücken, die Mozart auf seinen Reisen gerne spielte³². Wahr-

²⁷ Vgl. H. C. R. Landon, *Mozart fälschlich zugeschriebene Messen*, Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 92; ferner K. Pfannhauser, *Mozarts kirchenmusikalische Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 43. Jg. (1959), S. 42 (Seitenzählung des Sonderdruckes).

²⁸ Vgl. den Katalog der Werke Leopold Mozarts (M. Seiffert), DTB, 9. Jg., Bd. II, S. XLVII, „4. Werke für Gesang mit Orchester“, Nr. 3.

²⁹ Hierauf hat schon Pfannhauser a. a. O. hingewiesen.

³⁰ Vgl. hierzu die Bemerkung Einsteins (KV 8, S. 900, unter Anh. 286) „Mozart hat Themen aus eigenen Werken niemals variiert“.

³¹ Ein Exemplar dieser Ausgabe in Lucca, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Bottini M.

³² Vgl. die Briefe vom 30. XII. 1774, 23. X. 1777, 29. XI. 1777, 2. XII. 1777, 24. IV. 1778, 1. V. 1778.

scheinlich hat Mozart damals einen Kranz von Variationen zusammengestellt, den er beliebig erweiterte oder beschränkte. Ein Autograph ist unbekannt; unsere Kenntnis beruht auf der französischen Erstausgabe, welche zwölf Variationen enthält. Die in der modenesischen Handschrift angehängten Variationen sind allerdings so stümperhaft, daß man sie kaum für echt halten kann. In diesem Zusammenhang wird man eine frühe Abschrift im Konservatorium zu Venedig, Ms. 3219/IV-B-I, welche nur sechs Variationen (die Nummern 1–5, 12) überliefert³³, prüfen müssen.

Unsere Aufstellung apokrypher Werke sei durch den Solopart eines „Concerto / per Cembalo / di Mozart“ (Venedig, Konservatorium, Ms. 3251/IV-B-I-5) abgeschlossen.

6
Allegro moderato

Larghetto

Rondo: Allegro

Das Werk hat nichts mit Wolfgang zu tun. Der Autor gehört der vorklassischen Zeit an (Wagenseil?). Neben der überaus leichten Spielbarkeit fällt auf, wie gerne jeder Gedanke wiederholt wird. Das Rondo-Thema ist mit dem Rondo des Divertimento KV 439^b, IV verwandt. Doch kann man aus dieser Ähnlichkeit nicht auf Mozarts Autorschaft schließen; möglicherweise gehen beide Themen auf eine gemeinsame Wurzel, vielleicht einen Kontretanz der Zeit, zurück.

³³ Vgl. den Brief vom 29. XI. 1777: „[ich] entschloß mich also, mein leichteste 6 variat: über den fischer Menuett (die ich schon eigenst wegen dieß hier aufgeschrieben habe) dem iungen grafen [Savioli] zu bringen“.

Raumakustische Probleme der Musiksoziologie

VON KURT BLAUKOPF, WIEN

Die Aufgabenstellung der Musiksoziologie ist unterschiedlich gekennzeichnet worden. Von einer grundsätzlichen Erörterung sei hier abgesehen, weil diese — so wichtig sie sein mag — an der Stellung und dem Versuch einer Lösung unseres Sonderproblems wenig zu ändern vermag. Wir begnügen uns mit der von Guido Adler 1898 aufgestellten Forderung, die „Verbindungsfäden“ der Musik zu mancherlei sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen „aufzuwickeln“¹. Dabei geht es nicht um die Apologie einer (relativ) neuen Bindestrich-Soziologie, die sich in der losen Verknüpfung soziologischer und musikwissenschaftlicher Kategorien erschöpft. Es sei vielmehr die von Th. W. Adorno formulierte Warnung beherzigt: „Was an soziologischen Begriffen an die Musik herangetragen wird, ohne in musikalischen Begründungszusammenhängen sich auszuweisen, bleibt unverbindlich“².

Den Anstoß zu Untersuchungen auf dem Gebiet der Musiksoziologie bildet Max Webers Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*³, eine Schrift, deren Gedankenreichtum wohl bis heute nicht annähernd ausgeschöpft wurde. Was sich für die Darstellung der Geschichte der Tonsysteme daraus fürs erste ableiten ließ, hat der Verfasser dieser Zeilen in einer *Musiksoziologie*⁴ dargestellt, deren korrekturbedürftige Gedanken in späteren Ergänzungen mancher Berichtigung unterzogen wurden⁵. Hier soll nun der Versuch unternommen werden, historische Musiktypen von einer anderen Seite her zu beleuchten — nämlich von der raumakustischen.

Ein solches Unternehmen wird in jüngster Zeit von der Musikwissenschaft selbst empfohlen. So z. B., wenn H. Reinold⁶ das Fortschreiten der Untersuchung von bloß philologischer Analyse zum „Angriff auf das Klangbild“ fordert. Die unter dem Begriff „Aufführungspraxis“ gesammelten Erkenntnisse haben zwar schon seit geraumer Zeit das „Klangbild“ selbst beleuchtet, doch spielte die Frage des Raumes in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle. Neuerdings hat Thurston Dart⁷ drei raumakustische Grundtypen der Musik dargelegt: Resonanz-Musik für Räume mit langem Nachhall, Raum-Musik für Räume mit kürzerem Nachhall und

¹ Guido Adler: *Musik und Musikwissenschaft*. Jahrbuch Peters 1898.

² Theodor W. Adorno: *Ideen zur Musiksoziologie*. In *Klangfiguren* (Musikalische Schriften I), 1959, S. 11.

³ Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer. 1. Auflage 1921, 2. Auflage 1924. Diese Schrift ist auch im Anhang der 4. Auflage von Max Webers *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriß der verstehenden Soziologie*, hg. von Johannes Winkelmann, 1956, wiedergegeben.

⁴ Kurt Blaukopf: *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. 1950.

⁵ Kurt Blaukopf: *Tonalität und Soziologie*. Bericht über den Internationalen Musikkongreß Wien 1952, hg. von F. Racek, Sonderdruck der Zeitschrift „Musikerziehung“, Wien 1953, S. 104 f.; Kurt Blaukopf: *Musiksoziologie — Bindung und Freiheit bei der Wahl von Tonsystemen*. In *Soziologie und Leben (Die soziologische Dimension der Fachwissenschaften)*, hg. von Carl Brinkmann, 1952, S. 237 ff. Vgl. auch des Verfassers Artikel *Musik* im *Wörterbuch der Soziologie*, hg. von W. Bernsdorf und Fr. Bülow, 1955.

⁶ Helmut Reinold: *Gedanken zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens*. Mf. X. 1957, S. 1 bis 15, insbesondere S. 11.

⁷ Thurston Dart: *The Interpretation of Music*, 1954, 3. Auflage 1958, S. 57 f. Vgl. auch die deutsche Ausgabe unter dem Titel *Practica Musica*, übersetzt von A. Briner, 1959, S. 56 f.

Freiluft-Musik. Diese schematische Einteilung mag für die allgemeine Orientierung genügen, doch reicht sie — wie noch zu zeigen sein wird — zur näheren Bestimmung des Klangbildes nicht aus. Den Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts war die grundsätzliche Bedeutung des Raumes für die Gestaltung der Musik durchaus bewußt, wie aus den an anderer Stelle⁸ aufgeführten Äußerungen von Forkel, E. T. A. Hoffmann, Berlioz u. a. hervorgeht. Forkel beobachtet in seiner Schrift über J. S. Bach⁹ sogar, daß dieser in den „großen Singwerken“ die Modulation zügelte, während er ihr in den Instrumentalstücken freien Lauf ließ. Thurston Dart hat auf den Zusammenhang zwischen Raumhall einerseits und der modulatorischen Dichte der Komposition hingewiesen. Unabhängig davon hat der Verfasser den Begriff der harmonischen Modulationsgeschwindigkeit geprägt¹⁰. Danach besteht zwischen der Modulationsgeschwindigkeit M und der Nachhallzeit T des Raumes ein einfacher Zusammenhang: bei wachsendem T muß M kleiner werden.

Der Begriff der Modulationsgeschwindigkeit erschließt sich erst, wenn man von der bloß philologischen Analyse des Musikwerkes zu dem befürworteten Angriff auf das reale Klangbild fortschreitet. Die traditionelle Theorie betrachtet das Phänomen der Modulation fast ausschließlich nach dem Notenbild. In der Praxis ist aber nicht nur wichtig, wie weit die beiden miteinander verbundenen Tonarten voneinander entfernt sind, sondern auch, wie rasch der Übergang von der Ausgangstonart in die Zieltonart erfolgt. Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob die Modulation von C-dur nach gis-moll etwa in 5 oder 15 Sekunden erfolgt, ob sie einen direkteren oder längeren Weg nimmt und ob sie „ornamentale Ausweichungen“ aufweist oder nicht.

Die Erörterung des Begriffes der Modulationsgeschwindigkeit lenkt unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die Bedeutung der Nachhallzeit für das schöpferische Konzept des Komponisten, sondern auch auf deren Bedeutung für den Hörer. Eine nähere Untersuchung erweist, daß die Musik einer jeden Epoche auch durch die Architektur des Musikraumes wesentlich mitbestimmt wird und daß diese Mitbestimmung soziologische Relevanz hat. Die meßbare Nachhallzeit eines Raumes (d. i. die Zeit vom Verstummen der Schallquelle bis zum Verschwinden des Schalls aus dem Raum) ist ein wesentliches Kriterium der Akustik des Raumes. Die Dauer der Nachhallzeit ist von der Größe des Raumes, von der Art und dem Schallschluckgrad seiner Begrenzungsflächen und von der Anzahl und der Kleidung der anwesenden Menschen abhängig. Eine Übersicht über die entsprechend ihren Nachhallzeiten zu gruppierenden Musiktypen bietet Fritz Winckel: *„Man kommt für die Musik aller Zeiten auf Nachhallzeiten, die sich zwischen 1 bis 8 Sekunden bewegen — hier stets Räume für mehr als 1200 Zuhörer vorausgesetzt. Das Extrem von 8 Sekunden und mehr bezieht sich auf Musik, die in Domen, vornehmlich der Renaissance erklingen ist; das andere Extrem ist für die neue Musik geeignet.*

⁸ Vgl. Kurt Blaukopf: *Raumakustische Probleme der Musiksoziologie* in *Gravesaner Blätter*, V, 1960, Nr. 19/20, S. 163—173.

⁹ Joh. Nik. Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802. Zitiert nach der Ausgabe von Max F. Schneider, Basel o. J., S. 57 f.

¹⁰ Kurt Blaukopf: *Über die Veränderung der Hörgewohnheit*. Schweizerische Musikzeitung, 94, 1954, S. 60 f., auch des Verfassers *Nutzbarmachung neuer raumakustischer und elektroakustischer Erkenntnisse für die Musikwissenschaft* in *Proceedings of the Third International Congress on Acoustics*, Stuttgart 1959, hg. v. L. Cremer, 1961, S. 983—986.

*Dazwischen liegen die optimalen Nachhallzeiten für klassische und romantische Musik mit 1,6 bis 2,1 Sekunden*¹¹.

Der traditionelle Konzertsaal des 19. Jahrhunderts (Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien) weist eine Nachhallzeit von etwa 2 Sekunden auf. Versuchsreihen, die W. Kuhl vornahm, ergaben, daß befragten Testpersonen bei Vorfürungen von Musik, die mit unterschiedlichem Nachhall versehen war, für eine Symphonie von Brahms ein Nachhall von 2 Sekunden angemessen erschien, während bei Orchestermusik von Mozart und Strawinsky kürzere Nachhallzeiten vorgezogen wurden. Versuche dieser Art geben nun zwar keine Aufschlüsse, die dem Historiker verläßlich genug sein können, sie erhellen jedoch den Tatbestand, daß dem Hörer von heute die Bedeutung des Nachhalls für die ihm angemessene Klanggestalt offenbar wichtig erscheint.

So bedeutsam nun die Nachhallzeit für das Klangbild auch sein mag, so wenig aussichtsreich dünkt uns der Versuch, heute schon die Relevanz der Nachhalldauer für die Musik aller Zeiten, Gesellschaften und Gesellschaftsschichten bestimmen zu wollen. Dies vor allem, weil die Dauer der Nachhallzeit allein nicht entscheidend ist, sondern auch die Frequenzabhängigkeit des Nachhalls.

Die Frequenzabhängigkeit des Nachhalls ist ein dem Musiker aus der Praxis wohlvertrautes Phänomen. Der Nachhall entsteht durch die Schallrückwürfe der Begrenzungsflächen des Raumes. Schallabsorbierendes Baumaterial verkürzt den Nachhall, schallreflektierendes Material verlängert ihn. Da die Absorption des Schalls nicht im gesamten Bereich musikalischer Schwingungen gleichmäßig erfolgt und da jedem Werkstoff die Bevorzugung oder Benachteiligung bestimmter Frequenzbereiche eigen ist, ergibt sich, daß der Nachhall nicht in allen Frequenzbereichen — oder, musikalisch gesprochen: in allen Tonhöhenbereichen — gleich ist.

Die Anwendung des Begriffes „Resonanz-Musik“ im Sinne von Thurston Dart etwa auf die Musik der gotischen Kathedrale wird also unseres Erachtens nicht ausreichend sein. Wesentlich ist nicht nur die lange Dauer des Nachhalls in der gotischen Kathedrale, sondern auch die Frequenzabhängigkeit des Nachhalls, die der Musik ganz bestimmten Klangcharakter verleiht. Im Zusammenhang mit Untersuchungen über den Einfluß der Raumakustik auf den Orgelklang kommt W. Lottermoser auf dieses Phänomen zu sprechen: *„In romanischen und gotischen Kirchen sind steinerne Böden, Decken, Wände und Säulen vorhanden, welche die Schallwellen tiefer und mittlerer Frequenzen reflektieren. Infolgedessen ist die Nachhallzeit in diesen Bereichen relativ groß und nimmt womöglich bei tiefen Frequenzen zu. Bei hohen Frequenzen über 2 kHz ist die Nachhallzeit geringer, weil hier der Schluckegrad der Wände größer wird, andererseits die Absorption der Schallwellen in der Luft mit kleiner werdender Wellenlänge zunimmt*“¹².

Gänzlich anders geartete akustische Charakteristik weist die Barockkirche auf. Obgleich auch in sakralen Barockbauten der Nachhall oft sehr lange ist, ergibt sich durch die zahlreichen Holzeinbauten ein anderer Frequenzgang des Nachhalls: die

¹¹ Fritz Winkel: *Akustik im festlichen Haus*. In der Zeitschrift *Bauwelt*, 51, 1957, S. 1351. Vgl. auch Fritz Winkel: *Phänomene des musikalischen Hörens*, 1960, insbesondere Kapitel 4 *Der Raumbegriff* und die dort angeführte Literatur.

¹² Werner Lottermoser: *Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln*. In *Klangstruktur der Musik*, hg. von Fritz Winkel, 1955, S. 58.

tiefen Frequenzen werden stärker absorbiert. Während also die Gotik ein dumpfes Klangbild aufweist, ist das der Barockkirche in der Regel heller und reicher an hohen Klanganteilen.

Arnold Schering¹³ hat die Vermutung geäußert, daß es zwei „grundsätzlich verschiedene Einstellungsmöglichkeiten des Menschen zum Klangsinnlichen“ gebe: die Hinneigung zur Klangverschmelzung und die Hinneigung zum Ideal des gespaltenen Klanges. Auf das Ungenügende dieser versuchten Terminologie hat Schering selbst aufmerksam gemacht. Die raumakustischen Erkenntnisse der Gegenwart zeigen nicht nur, daß es eine größere Vielfalt möglicher Klangideale gibt, sondern auch, daß diese nicht bloß von der „Einstellung des Menschen zum Klangsinnlichen“ herrühren. Das Klangideal ist vielmehr von der Architektur vorgebildet. Die soziologische Relevanz der Architektur besteht nicht bloß darin, daß sie etwa gesellschaftliche Tatbestände „ausdrückt“ und daß wir im Bauwerk den „Geist“ der Epoche oder der Gesellschaft erkennen, sondern weit mehr darin, daß sie durch die Gestalt des Raumes das Leben der Gesellschaft wesentlich bestimmt. „Soziologische Gruppierungen“ meint Georg Scheja, „sind (also) in der Architektur unmittelbar wirksam. Die Architektur gestaltet ja denselben realen Raum, in dem die Menschen atmen“¹⁴. Die akustische Charakteristik des Raumes bestimmt die Art des Singens, Musizierens und Hörens. Damit wäre der Ansatz für die soziologische Relevanz der Raumakustik gefunden. Indes ist mit dieser allgemeinen Formulierung noch wenig getan, solange der eingangs geforderte „Begründungszusammenhang“ nicht im einzelnen aufgedeckt ist. Dies kann jedoch nur im Einzelfall geschehen. Die Musiksoziologie begnügt sich nun keineswegs damit, das anekdotisch Vereinzelte zu betrachten. Sie scheut vor Verallgemeinerungen keineswegs zurück und strebt durchaus nach der Erhellung historischer Idealtypen des Musizierens und Hörens. Wenn die Konstruktion solcher Idealtypen jedoch sinnvoll sein soll, muß sie über die „fatal äußerliche Zuordnung geistiger Gebilde und gesellschaftlicher Verhältnisse“¹⁵ hinausgehen. Die erwähnte raumakustische Charakteristik der romanischen und gotischen Kathedrale bietet die Gelegenheit, das geforderte Verfahren zu exemplifizieren.

Die lange Nachhallzeit der mittelalterlichen Kathedrale führt zu einer Klangverschmelzung. Dieser hallige Klang hat eine Verlangsamung des Tempos zwingend zur Folge, wie schon im Zusammenhang mit dem Begriff der Modulationsgeschwindigkeit erwähnt wurde. (Der langsame, deutlich abgesetzte „Predigerton“ ist, wie man weiß, auf die Halligkeit der Kirche zurückzuführen.) Damit ist eine weihevollere Würde des Klanges gewährleistet. Das Überwiegen tiefer Frequenzen macht das Klangbild dumpfer und dunkler. Die physiologisch-unmittelbare Wirkung des Nachhalls auf den Menschen wurde jüngst in Untersuchungen über die Anwendung der Musik in der Medizin dargelegt. Die bisher vorliegenden Ergebnisse werfen Licht auf die unmittelbare Kommandogewalt, welche Musik bestimmter Art über den Menschen hat. Ausgehend von dem Nachhallphänomen bei kirchlicher Orgelmusik setzte H. R. Teirich¹⁶ einige seiner Patienten der Einwirkung von Musik so aus,

¹³ Arnold Schering: *Historische und nationale Klangstile*. Peters-Jahrbuch 1927.

¹⁴ Georg Scheja: *Kunst und Soziologie*, in *Soziologie und Leben*, hg. von Carl Brinkmann, 1952, S. 226.

¹⁵ Theodor W. Adorno, a. a. O.

¹⁶ H. R. Teirich: *Die Vermittlung von musikalischen und vibrationellen Erlebnissen als therapeutische Möglichkeit*, in *Gravesaner Blätter*, IV, 1959, Nr. 13, S. 112 f.

daß sie diese nicht nur hörten, sondern die Schwingungen auch fühlten. In den nachträglich mit den Patienten aufgenommenen Protokollen finden sich Formulierungen über dieses Erlebnis, die uns bemerkenswerte Hinweise geben: „Es ist hart, wieder aufstehen zu müssen . . . Das Ganze müßte viel länger dauern.“ — „Man ist bereit für etwas. Man kommt ins Beten herein, in eine andere Welt.“ — „Die Musik ist in mir. Die Arme sind wie Saiten, die angeschlagen werden.“ — „. . . das ist wie Klingsors Zauberbett.“

Diese therapeutischen Erfahrungen lassen erkennen, daß dem Vibrationserlebnis wesentliche Bedeutung zukommt. Da dieses Erlebnis vornehmlich auf der körperlichen Wahrnehmung tiefer Schwingungen beruht, ist in diesen medizinischen Versuchen ein Extremfall der von der gotischen Kathedrale geförderten Klangwirkung zu erkennen. Das Vibrationserlebnis der — wie die Akustiker sagen — „angehobenen tiefen Frequenzen“ ist heutzutage, wenn auch in anderer Weise, in weiten Kreisen bekannt. Die Rundfunktechniker bemühen sich nach Kräften, die Wiedergabe im Lautsprecher möglichst dem Klangbild des Konzert- oder Theaterraumes ähnlich zu gestalten. Der „Musikkonsument“ zieht es jedoch in der Regel vor, mit Hilfe der an jedem Wiedergabegerät befindlichen Tonblenden die hohen Frequenzanteile zu mindern und die tiefen, dumpfen Klänge anzuheben. Mit gutem Recht spricht E. Rhein¹⁷ in diesem Zusammenhang von „Bauchmusik“, die ein Rauschgift unserer Zeit geworden sei. Dieses neuzeitliche Phänomen verdient noch in anderem Zusammenhang Beachtung. Hier sei es nur erwähnt, um die Bedeutung der Tiefenresonanz klarzustellen.

Eine solche Tiefenanhebung ist der gotischen Musik eigen. Der damit im Zusammenhang stehende Verlust an hohen Frequenzanteilen hat eine weitere, für den Musizierenden wie für den Hörenden wichtige Folge. Die hohen Frequenzen sind mit Richtwirkung ausgestattet, welche den tiefen Frequenzen fehlt. Unsere Fähigkeit, eine Schallquelle hörend zu lokalisieren, beruht auf der Wahrnehmung der „gerichteten“ hohen Frequenzen. Die weitgehende Ausschaltung hoher Frequenzanteile nimmt nun dem Gläubigen in der gotischen Kathedrale die Fähigkeit, die Schallquelle zu lokalisieren. Er hat nicht das Empfinden, dem Klanggeschehen gegenüberzustehen (wie der moderne Hörer im Konzert oder auch in mancher modernen Kirche), sondern er wird vom Klang eingehüllt.

Diese klangliche Charakteristik des gotischen Kirchenraumes folgte den geistigen Intentionen der Kirche jener Zeit und fördert sie zugleich: sie gewährleistete akustisch das, was in diesem Raum beabsichtigt war — die Teilnahme der kirchlichen Liturgie an der himmlischen Liturgie, indem sie den Gläubigen physiologisch unmittelbar unterwarf, indem sie die himmlische Liturgie zu einem körperlichen Erlebnis machte und indem sie durch den Verlust des Lokalisierungsvermögens das Empfinden des „Jetzt und Hier“ aufhob. Im Sinne der Soziologie formuliert: die Unterwerfung unter die Normen der Kirche wird zu einer subjektiv freiwilligen, weil die akustischen Einwirkungen mehr noch als die optischen diese Unterwerfung dem einzelnen wünschenswert und angenehm erscheinen lassen. Obgleich die

¹⁷ Eduard Rhein: *Wunder der Wellen*, 1954, S. 214. Vgl. auch Kurt Blaukopf: *Hexenküche der Musik* (1957), S. 59 über die Bevorzugung bestimmter Frequenzbereiche bei der Wiedergabe von Musik mit elektroakustischen Mitteln.

Bedeutung des optischen Eindrucks der farbigen gotischen Kathedrale nicht verkannt sei, darf doch der durch die akustische Charakteristik des Bauwerks bewirkten Klangkonstellation ein bedeutender Anteil bei der Internalisierung gesellschaftlicher Normen — soweit sich diese auf die Kirche erstrecken — zugebilligt werden.

Wenn neuerdings der „sinnliche“ Charakter der gotischen Musik betont wird, so sollte doch der spezifische Charakter dieser Klangsinnlichkeit nicht übersehen werden. Literarische Zeugnisse, die in diesem Zusammenhang von „delectatio“ melden, dürfen nicht unbesehen hingenommen werden, solange der Bedeutungswandel des Vokabulars nicht klargelegt ist. Die Normen einer Gesellschaft werden jedoch an den historischen Bruchstellen deutlich. In dieser Hinsicht ist nach wie vor die berühmte Warnung der päpstlichen Bulle von 1324/25 aufschlußreich, die sich gegen die „*novellae Scholae discipuli*“ wendet, denen sie den Vorwurf macht: „*Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant, et non medentur . . .*“

Die Warnung richtet sich zwar deutlich gegen ein neu aufkommendes Musikempfinden, das wohl auch von der aus der Kirche mit Mühe gebannten vitaleren „heidnischen“ Volksmusik gespeist ist, doch kann dies unstreitig Neue sich in der Kirchenmusik erst restlos geltend machen, wenn die hierzu geeigneten Bauwerke geschaffen sind. Der Musik der Gotik, dem Organum der Notre-Dame-Schule etwa, mögen wohl Kräfte innewohnen, die über Material und Technik dieser Musik hinausweisen, doch gelangen diese erst dann zur vollen Wirkung, wenn die Raumakustik sie freisetzt. Dies gilt insbesondere für die Entfaltung der Polyphonie, welche die Überwindung des klangverschmelzenden Raumes und dessen Ersetzung durch einen Raum mit akustischer Deutlichkeit zur Voraussetzung hat.

Der Begriff der Deutlichkeit gehört der neueren akustischen Theorie an. Man versteht darunter das Verhältnis der Schallintensität der ersten Zwanzigstelsekunde zur gesamten abklingenden Intensität. Nach Furrer¹⁸ beträgt die Deutlichkeit in modernen Konzertsälen etwa 40 bis 60 0/0, in mittleren Theatern 76 bis 90 0/0, während sie in halligen Kirchen bei größerem Abstand von der Schallquelle nur noch 10 bis 20 0/0 erreicht. Lange Nachhallzeiten werden also die Deutlichkeit herabsetzen, weil die später eintreffenden Schallreflexionen die Profiliertheit des in der ersten Zwanzigstelsekunde an das Ohr gelangenden Schalls verwischen. Polyphone Musik, die „durchsichtig“, „durchhörbar“ wirken soll, verlangt also nach Räumen höherer Deutlichkeit. F. Winkel meint: „*Die Abhängigkeit der Musik vom Raum geht sogar so weit, daß man behaupten kann, die polyphone Art der Komposition konnte sich überhaupt erst entwickeln, als die geeigneten Bauwerke mit der entsprechend ‚durchsichtigen‘ Hörsamkeit geschaffen waren*“¹⁹.

Die Akustik der gotischen Kathedrale ist möglicherweise auch geeignet, neues Licht auf den Konsonanzcharakter der Quarte im System des mittelalterlichen Organum zu werfen. Abgesehen von skalentheoretischen Erwägungen ist nämlich zu beachten, daß das Tonhöhenunterscheidungsvermögen im tiefen Klangbereich geringer ist als im mittleren und hohen. Der vornehmlich den Männerstimmen anvertraute Gesang und die durch den Hall sich ergebende Klangverwischung gerade der tiefen Frequenzen machen möglicherweise verständlich, daß das kleinere Intervall der Terz gegen-

¹⁸ Willi Furrer: *Raum- und Bauakustik / Lärmabwehr*, 1961, S. 120.

¹⁹ Fritz Winkel: *Phänomene des musikalischen Hörens*, 1960, S. 57.

über dem größeren der Quarte ins Hintertreffen geriet. Schon Helmholtz hat die Vermutung geäußert, daß die Beteiligung oder Nichtbeteiligung der Frauen am Gesang mit ein Kriterium für die Anerkennung oder Nichtanerkennung der Terz als Konsonanz gewesen sein mag, und Max Weber²⁰ hat diese Vermutung als prüfenswert bezeichnet. Er wäre noch hinzuzufügen, daß hier auch das geringere Tonhöhenunterscheidungsvermögen in tiefen Klangbereichen und die eigenartige Nachhallbedingung der gotischen Kathedrale in die weitere Untersuchung einbezogen werden sollten. Hier könnte sich zeigen, daß die gesellschaftliche Norm „*Mulier taceat in ecclesia*“ auch akustische Folgen hat, die wieder auf andere Weise das Klangbild und selbst die Materialstruktur der gotischen Musik beeinflussen.

Das Beispiel der gotischen Kathedrale sollte zeigen, wie sehr die raumakustische Charakteristik an der Prägung einer gesellschaftlichen Hörgewohnheit mitwirkt. Moderne Versuche, ältere Musik in der ihr entsprechenden akustischen Umwelt zum Klingen zu bringen, vermitteln dem Hörer wohl klanglich bedeutsame Lehren, ohne daß sie imstande wären, uns den konkreten gesellschaftlichen Sinn dieser Klangerlebnisse ganz zu verdeutlichen. Die „Pflege alter Musik“ kann den gesellschaftlichen Sinn dieser Musik heute nicht ohne weiteres entziffern. Die Bemühung, solche Musik in unserer Zeit wiederzuerwecken, hat zwar selbst wieder soziologische Relevanz, doch muß beachtet werden, daß die gesellschaftliche Funktion solch musealer Musikpflege nur noch entfernt mit dem gesellschaftlichen Sinn zu tun hat, der den Musiken von ehemals in ihrem Kontext zukam. *„Was der Musik an sich als gesellschaftlicher Sinn innewohnt und welche Stellung und Funktion in der Gesellschaft sie einnimmt, ist nicht identisch“*²¹.

Diese Feststellung ist in unserem Bereich von besonderer Wichtigkeit, weil variable raumakustische Charakteristika heutzutage in einer Weise verfügbar geworden sind wie nie zuvor in der Geschichte. Selbst Konzertsäle können heute so entworfen werden, daß sie ihre Akustik in gewissen Grenzen den Klangforderungen der aufzuführenden Musik anpassen, wie etwa die variable Deckenkonstruktion im Frankfurter Konzertsaal des Hessischen Rundfunks, die eine Veränderung der Nachhallzeit und ihres Frequenzverlaufs in gewissen Grenzen ermöglicht. Viel weiter noch gehen auf diesem Gebiet die Möglichkeiten der Klangspeicherung und -übertragung mittels Tonband und Schallplatte, insbesondere bei Anwendung der Stereophonie. Die Verbindung von Raumakustik und Elektroakustik schafft eine Freiheit der raumakustischen Charakteristik, die prinzipiell gestatten würde, jedes historische Klangbild zumindest näherungsweise zu imitieren.

So bedeutsam nun die wissenschaftlichen Erkenntnisse sind, welche eine solche freie Manipulation des Klangraumes mit Hilfe von Nachhallgeräten, Filtern usw. liefert, so irreführend ist der Glaube, daß eine solche Nachkonstruktion uns einen echten Begriff von der gesellschaftlichen Wirkung einer jeden Musik der Vergangenheit zu geben vermöchte. Dem Sammler und Hörer solch musikalisch-akustischer Rekonstruktionen geht es wie dem beflissenen Leser der heute so beliebten und populären Literatur über Themen der Archäologie: er weiß zuletzt über alle Funde Bescheid, ohne zu einem historisch-soziologischen Befund zu gelangen. Die elektroakustische

²⁰ Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, 2. Auflage 1924, S. 15.

²¹ Theodor W. Adorno, a. a. O., S. 10.

Reproduktion fördert eine Art von ästhetischem Sozialtourismus, der Hunderttausenden planlose Reisen in die musikalische Vergangenheit zu erlauben scheint. Die Reise in die musikalische Welt des Barock ist längst fashionabel geworden. Ihre gesellschaftliche Funktion hat nichts mit dem gesellschaftlichen Sinn zu tun, der den Concerti grossi innewohnt, denn diese übernehmen nun die Rolle von „Background Music“, einer vornehmeren Art der akustischen Kulisse, die auch in der kahlwandigen Zweizimmerwohnung des Reihenhauses noch den Besitz von alter Kultur vorzutäuschen vermag.

So wird aus dem Schriftdokument einer Musik, die unter gänzlich anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen erklang, in der verwalteten Welt ein bloßes Derivat der Unterhaltungsmusik. Damit ist weder ihr ursprünglicher Sinn noch die oft technisch und künstlerisch bewundernswürdige Exekution gemeint, sondern einzig die Funktion, die ihr jetzt und hier zukommt und die sie kraft ihrer harmonischen Faßlichkeit, ihrer für moderne Ohren motorischen Natur und ihrer am Elektra- oder Zarathustra-Orchester gemessen eingeschränkten Dynamik spielend zu erfüllen vermag. Faßlichkeit, Motorik und eingeschränkte Dynamik sind nun aber auch die Kennzeichen jener keineswegs hintergründigen Hintergrundmusik, die sich heute als Unterhaltungsmusik präsentiert. Diese Unterhaltungsmusik *„bewohnt die Lücken des Schweigens, die sich zwischen den von Angst, Betrieb und einspruchsloser Fügsamkeit verformten Menschen bilden“*²².

Um diese beängstigenden Lücken zu schließen, erwirbt der im Sinne David Riesmans *„außengeleitete Mensch“*²³ jene Ware, die ihm gestattet, die endlich eroberte Freizeit totzuschlagen. Zu Beginn mochte die Anschaffung des akustischen oder optischen Wiedergabegerätes noch ein Element der *„conspicuous consumption“* in sich tragen als ein Zeichen des sozialen Status, den der Käufer sich zuweist. Bald aber gewinnt die Sache selbst, die ihrem Besitzer dienen sollte, Gewalt über ihn. Vernachlässigen wir hier die optischen Wiedergabegeräte und Kommunikationsmittel und beschränken wir die Betrachtung — unserer Aufgabenstellung gemäß — auf die akustischen, so erkennen wir, daß auch hier der Gestaltung des Klangraums vordringliche Bedeutung zukommt. Der Einsamkeit des Menschen in der verwalteten Welt wird durch einige akustische Verfahrensweisen der Musikindustrie Rechnung getragen, die wohl nicht auf Grund sozialpsychologischer Überlegung entwickelt wurden, sondern die sich *„by trial and error“* im Konkurrenzkampf der Erzeuger akustischer Waren herausgebildet haben. Drei Momente sind es vor allem, die der *„Masse einsamer Menschen“* mit akustischen Mitteln über diese Einsamkeit vorgeblich hinweghelfen:

1. Die vorgetäuschte Nähe der Schallquelle, sei diese nun der singende oder der musizierende Mensch.

²² Theodor W. Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In *Dissonanzen*, 1956, S. 10.

²³ David Riesman, Reuel Denney, Nathan Glazer: *Die einsame Masse*. 1958. Die Autoren sehen die Verbindung zwischen Charakter und Gesellschaft *„in der Art und Weise, wie die Gesellschaft einen gewissen Grad von Verhaltenskonformität der ihr zugehörigen Individuen garantiert“* (S. 22). Auf die akustischen Garantien der Unterwerfung unter Verhaltensnormen gehen sie jedoch nicht ein. Die raumakustischen und — neuerdings — die elektroakustischen Motivationen der Verhaltenskonformität bilden jedoch das zentrale Problem der Musiksoziologie, dessen Lösung für die Musikästhetik ebenso bedeutsam ist wie für die Erkenntnis soziologischer Verhaltensmuster (*„behaviour patterns“*).

2. Der vorgetäuschte Großraum, in den der Hörer sich einbezogen glaubt.
3. Das unmittelbare Vibrationserlebnis, jenes Rauschgift der sogenannten „Bauchmusik“, von der schon die Rede war.

Im einzelnen werden hierzu akustische Verformungen planmäßig eingesetzt. Die Nähe der Schallquelle wird bei Rundfunk und Schallplatte durch ein akustisches Filterverfahren suggeriert, bei dem die Verstärkung des Klanges im Bereich von etwa 3000 Hertz vorgenommen wird. „Presence“-Wirkung nennen die Toningenieure der Musikindustrie dieses Verfahren, welches eine Eigenart der Singstimmen der größten Sänger aller Zeiten ins Maßlose übertreibt, indem sie gerade jenen Frequenzbereich begünstigt, der für die Tragfähigkeit etwa der Stimme eines Caruso verantwortlich war. Dieses Verfahren macht aus dem Schlagerstar, der vielleicht nur über eine kleine sogenannte Mikrofonstimme verfügt, einen musikalischen Übermenschen, dessen Stimme dem Heldenbild adäquat ist, welches die Masse von ihm zu haben wünscht oder nach dem Wunsch der Industrie haben soll. Gleichzeitig aber schafft dieses Verfahren eine intim-nahe Beziehung des Hörers zu dem Sänger, den er nun „zum Greifen nahe“ wähnt. Die Bereitschaft des Hörers, der einen solchen „cultural hero“ in seinen vier Wänden wähnt, sich nun auch für das Privatleben dieses Menschen, der bei ihm täglich zu Gast ist, zu interessieren, wächst. Die akustische Methode erweist sich als absatzfördernd auch für die illustrierte Wochenschrift.

Der vorgetäuschte Großraum, die zweite Verformungsmethode, wird mit Hilfe von künstlichem Hall erzeugt, der den meisten Aufnahmen auch dann hinzugefügt wird, wenn Titel oder Text der Musik- oder Gesangsaufnahme eine völlig nachhallfreie Szenerie suggerieren: etwa den Strand am Meer oder eine Wiese. Der Hall hat hier keine ästhetische Bedeutung mehr, sondern rein psychologische — die Überwindung der Einsamkeit des Hörers.

Die dritte Verformungsmethode der massenhaft produzierten und konsumierten Unterhaltungsmusik besteht in der Förderung des Vibrationserlebnisses, in der Anhebung jener „bumsenden“ Bässe, die Eduard Rhein als ein Klangrauschgift unserer Epoche agnosziert hat.

Adorno hat auf das Schema der Rezeption leichter Musik hingewiesen, auf den Umstand, daß die Massen das brauchen und verlangen, was „ihnen aufgeschwätzt wird“²⁴. Die hier geschilderte raum- und elektroakustische Operation der Musikindustrie ist von den Erzeugern längst als ein verlässliches Mittel erkannt, in den Hörern dieses Verlangen nach den Waren der Industrie zu stimulieren. Die Halligkeit ist ein wesentliches Instrument dieser Operation. Sie erweist sich auf ihre Art als ein Regredieren zu einer älteren Stufe der musikalischen Kultur, etwa zur gotischen, indem sie die transzendierende Akustik einer ehemals kirchlich-himmlichen Liturgie konsumfertig ins Eigenheim liefert und gleichzeitig (das vermag nun eben die moderne Technik) die nicht lokalisierbaren Klänge des himmlischen Konzerts durch die hautnahe Präsenz der Stimme des Stars ersetzt.

Die Beispiele, welche ich hier für die Demonstration der soziologischen Relevanz der Raumakustik gegeben habe, mögen seltsam gewählt erscheinen: Organa der Notre-

²⁴ Theodor W. Adorno, a. a. O., S. 30.

Dame-Schule und zeitgenössische Unterhaltungsware. Der Verfasser möchte auf den Versuch, diese Wahl zu rechtfertigen, verzichten, und vielmehr einbekennen, daß Untersuchungen über andere Epochen und Stile noch kaum begonnen wurden. Auf einige Aspekte des Problems hat Heinrich Besseler²⁵ schon 1938 hingewiesen, so auf die Klavierfeindlichkeit der Innenarchitektur der italienischen Wohnung mit ihren Steinfliesen und Terrazzoböden und auf den Zusammenhang von Mehrhörigkeit und Kirchenarchitektur um 1600.

Methodisch wäre zur Bestimmung der Rolle der Raumakustik noch anzumerken, daß auch hier — den Gedanken Max Webers folgend — zwischen soziologischen Tatbeständen, soziologisch bedingten Tatbeständen und soziologisch relevanten Tatbeständen zu unterscheiden ist, obgleich diese Unterscheidung angesichts der vorliegenden Wechselwirkung nicht immer leicht fällt. So erweist sich die akustische Charakteristik der gotischen Kathedrale deutlich als durch die Architektur und die Gliederung der singenden und hörenden Menschen im Raum bedingt, während die moderne, raum- und elektro-akustisch relativ frei manipulierbare Klangcharakteristik eindeutig als bloß soziologisch relevanter Tatbestand erkennbar ist, der jedoch — wie hier zu zeigen versucht wurde — selbst wieder ein soziologischer Faktor werden kann, denn die aktuelle Wirksamkeit dieses Faktors emanzipiert sich von dessen Genese.

Zuletzt sei noch erwähnt, daß zum Forschungsgebiet Raumakustik und Musiksoziologie nicht nur die Untersuchung der Beziehung von Klangraum und Klangergebnis gehört, sondern auch die eminent wichtige Frage des Einflusses der Raumakustik auf die tonale Struktur, die praktischen Probleme der raumakustischen Gestaltung neuer Konzertsäle, Theater und Kirchen sowie die Fragen der akustischen Innenarchitektur unserer Wohnräume.

Zur Anwendung quantitativer Methoden in der Tonpsychologie

VON VOLKER RAHLFS, HAMBURG

„Wie so oft, frage ich mich hier, warum denn nicht die *Wahrscheinlichkeitsrechnung* als Schutz gegen willkürliche Annahmen angerufen wird?“ Dieser Stoßseufzer Handschins¹ führt uns geradewegs zum Kern unseres Problems, nämlich zu der Frage, ob quantitative Methoden in der Ton- und Musikpsychologie überhaupt sinnvoll anzuwenden sind. Von Pythagoras über Kepler bis zu Hans Kayser, immer wieder trachteten feinsinnige Denker danach, Planetensystem und musikalische Harmonie mit Zahlen zu erfassen und möglichst auf die gleichen einfachen Proportionen zurückzuführen. Erhebliche Abweichungen mußten dabei in Kauf genommen werden. Gegen solch spekulatives Denken vor allem wendet sich Handschin, wenn er eine Überprüfung der Hypothesen mit Hilfe der Wahrscheinlichkeitsrechnung empfiehlt. Zwar soll nicht geleugnet werden, daß spekulatives Denken beachtliche Ergebnisse

²⁵ Heinrich Besseler: *Musik und Raum* in *Musik und Bild*, Festschrift Max Seiffert zum siebzigsten Geburtstag, 1938, S. 153 und 156.

¹ Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 165.

hervorgebracht hat; wie oft aber soll es eine nüchterne Abschätzung der Tatsachen ersetzen! Es ist kein Zufall, daß gerade die moderne Psychologie in immer stärkerem Maße von der Wahrscheinlichkeitsrechnung und der aus ihr entwickelten Statistik Gebrauch macht. Statistische Überlegungen dringen zunehmend auch in die Tonpsychologie ein. Daher sollte der Musikwissenschaftler, der an tonpsychologischen Fragestellungen interessiert ist, mit den Grundlagen dieser Hilfswissenschaft vertraut gemacht werden. So wendet sich dieser Aufsatz an den Nichtfachmann; mathematische Ableitungen werden zugunsten einer anschaulichen Erläuterung der wichtigsten Begriffe möglichst vermieden.

Die quantitativen Methoden der Psychologie entstammen historisch gesehen zwei Quellen: Einmal der Psychophysik des 19. Jahrhunderts, deren Konzeption vor allem mit den Namen E. H. Weber und G. Th. Fechner verbunden ist², zum andern der erst in neuerer Zeit namentlich in Amerika entwickelten Psychometrie. Nahezu alle Phänomene der Wahrnehmung können — wie die amerikanische Forschung gezeigt hat — ohne Rückgriff auf physikalische Reizstrukturen und deren Dimensionen quantifiziert und skaliert werden³. Das Hineintragen mathematischer Methoden in die Psychologie bedeutet aber keinesfalls die Wiederaufnahme alter Zahlenmystik; es handelt sich hier um etwas völlig anderes, nämlich um die Ausnutzung der Isomorphierelation zwischen mathematischen und psychologischen Sachverhalten⁴. Die logische Sprache der Mathematik eignet sich wie keine andere zur Beschreibung psychologischer Gesetzmäßigkeiten. Daraus ergibt sich aber zugleich die Einschränkung, daß alle mathematischen Modelle nur Annäherungen sein können.

Der unvorbelastete Leser, dem das Wort Statistik bisher wohl vornehmlich im Zusammenhang mit dem Wirtschaftsleben bedeutungsvoll erschien, mag zunächst wissen wollen, worin der Nutzen besteht, den man sich aus der Anwendung quantitativer Methoden in der Psychologie verspricht. Die präzise Aussage der Statistik bietet unübertroffene Vorteile:

- a) Sie erlaubt eine außerordentlich exakte Beschreibung der Sachverhalte;
- b) Es können auf diesem Wege allgemeine Schlüsse gezogen werden; auch läßt sich abschätzen, wieviel Vertrauen einer Schlußfolgerung zu schenken ist;
- c) Sie ermöglicht Voraussagen;
- d) Sie erlaubt, Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge in einem Komplex aufzudecken (Faktoren-Analyse).

Die Statistik umfaßt zwei Hauptgebiete: Die deskriptive Statistik und die Stichprobenstatistik.

Deskriptive Statistik

Hierher gehören graphische Darstellungen oder auch Maße, mit denen bestimmte Situationen zahlenmäßig erfaßt werden.

² Vgl. hierzu u. a. J. C. Flugel, *Probleme und Ergebnisse der Psychologie*, Stuttgart o. J.

³ W. Witte, *Einführung in die mathematische Behandlung psychologischer Probleme*. In: F. Dorsch, *Psychologisches Wörterbuch*, Hamburg/Bern 1959, S. 397 ff.

⁴ Vgl. hierzu W. Witte, a. a. O., S. 405; ebenso J. P. Guilford, *Psychometric Methods*, New York 1954, S. 6–7.

1. Durchschnitt (arithmetisches Mittel).

Mit Hilfe des arithmetischen Mittels lassen sich zwei Gruppen oder Stichproben auf einer gemeinsamen Skala vergleichen. Sein zahlenmäßiger Wert ergibt sich aus der Summe der Meßwerte X_i , geteilt durch ihre Anzahl N :

$$M = \frac{\sum_{i=1}^N X_i}{N} \quad (1)$$

Σ ist das mathematische Symbol für eine Summe, wobei der Index $i=1$ bis N angibt, über welche Meßwerte summiert werden soll.

2. Streuung.

Sehr oft interessiert neben dem Mittelwert auch die Variabilität (Streuung) der Maßzahlen, d. h. die Frage, wie dicht sich die einzelnen Werte um den Mittelwert scharen. Aus Gründen, auf die wir später zurückkommen, empfiehlt sich als Streuungsmaß vor allem die sogenannte Varianz, bzw. ihre Wurzel, die Standardabweichung (SD-Streuung). Hierzu werden die Abweichungen der Meßwerte (X) vom arithmetischen Mittel (M) quadriert; die Summe ihrer Quadrate wird durch $(N-1)$ geteilt.

$$\text{Varianz} = S^2 = \frac{\sum_{i=1}^N (X_i - M)^2}{N - 1}$$

$$\text{Standardabweichung} = \sqrt{S^2} = S = \sqrt{\frac{\sum (X_i - M)^2}{N - 1}} \quad (2)$$

3. Korrelation

Zwei Maßreihen der gleichen Gruppe von Individuen oder Beobachtungen weisen mitunter einen Zusammenhang auf, der sich zahlenmäßig durch den Korrelationskoeffizienten darstellen läßt. Sein Wert reicht von $+1$ (hohe Korrelation) über 0 (keine Korrelation) bis zu -1 (hohe negative Korrelation; sehr enger Zusammenhang in dem Sinne, daß großen X -Werten kleine Y -Werte entsprechen und umgekehrt). Die sogenannte „Produkt-Moment-Korrelation“ läßt sich wie folgt berechnen:

$$r_{xy} = \frac{N \Sigma XY - (\Sigma X) \cdot (\Sigma Y)}{\sqrt{[N \cdot \Sigma X^2 - (\Sigma X)^2][N \cdot \Sigma Y^2 - (\Sigma Y)^2]}} \quad (3)$$

X sind die einzelnen Maßzahlen der einen Gruppe, Y die der anderen Gruppe, N ist die Anzahl der verglichenen Maßzahl-Paare (XY).

Graphische Darstellung, Mittelwert, Streuung und Korrelation mögen jetzt an einem Beispiel aus der Tonpsychologie demonstriert werden. Es handelt sich um das von Weber wohl erstmals beschriebene Phänomen der „Tonhöhenverschiebung bei

Intensitätsänderung des Reizes“, welches durch Zurmühl⁵, Stevens⁶ und später durch Krafczyk⁷ eingehend untersucht wurde.

Tabelle der Messungen

Bezugsfrequenz: 400 Hz, Lautstärkeunterschied: 30 dB, Schalldruck des lauterer Tones: ca. 70 DIN-Phon⁸.

		1. Stichprobe			2. Stichprobe					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Vp	Abweichungen in Hz	Abweichungen in Cents	M ₁	Abweichungen in Hz	Abweichungen in Cents	M ₂	M ₁ ²	M ₂ ²	M ₁ M ₂	
Ra	2,4,3	9, 18, 13	13,3	5, 5, 4	22, 22, 18	20,7	176,89	428,49	275,31	
La	7,7,1	31, 31, 5	22,3	-1, 7, 5	-5, 31, 22	16,0	497,29	256,00	356,80	
Da	6,6,7	27, 27, 31	28,3	8, 7, 8	35, 31, 35	33,7	800,89	1135,69	953,71	
Krü	5,6,6	22, 27, 27	25,3	5, 5, 5	22, 22, 22	22,0	640,09	484,00	556,60	
Kö	5,6,7	22, 27, 31	26,7	8, 9, 11	35, 40, 49	41,3	712,89	1705,69	1102,71	
We	4,3,4	18, 13, 18	16,3	1, 9, -2	5, 40, -9	12,0	265,69	144,00	195,60	
Hei	3,6,5	13, 27, 22	20,7	4, 3, 5	18, 13, 22	17,7	428,49	313,29	366,39	
He	0,4,8	0, 18, 35	17,7	5, 3, 5	22, 13, 22	19,0	313,29	361,00	336,30	
Dae	3,3,2	13, 13, 9	11,7	5, 5, 5	22, 22, 22	22,0	136,89	484,00	257,40	
Rei	5,9,7	22, 40, 31	31,0	7, 7, 4	31, 31, 18	26,7	981,00	712,89	827,70	
Σ	Summe		213,3			231,1	4933,41	6025,05	5228,52	

Die Tabelle gibt die in zwei Versuchen^{8a} ermittelten Frequenz-Abweichungen an, die erforderlich waren, um bei einem Intensitätsunterschied von 50 dB gleichen Tonhöreneindruck hervorzurufen. Die Versuchspersonen wurden aufgefordert, einen Vergleichston geringer Intensität auf subjektiv gleiche Tonhöhe mit einem 400 Hz-Standardton von höherer Intensität zu bringen. Die Abweichungen konnten mit Hilfe eines stufenweise schaltbaren Meßgenerators⁹ auf 1 Hz genau ermittelt werden. Jede Versuchsperson hatte die beiden Töne dreimal zu vergleichen, die Messungen wurden in Spalte 2 eingetragen. Der ganze Versuch wurde nach einer Woche wiederholt (Spalte 5).

⁵ G. Zurmühl, *Abhängigkeit der Tonhörenempfindung von der Lautstärke und ihre Beziehung zu Helmholtz'schen Resonanztheorie des Hörens*. Zs. f. Sinnesphysiol. 61, 1930, S. 40 ff.

⁶ S. S. Stevens, *The relation of pitch to intensity*, J. Acoustic Soc. Am. 6, 1935, S. 150—154.

⁷ G. Krafczyk, *Beobachtungen über Tonhöhenänderungen bei Intensitätsänderungen. Der inogene Frequenzsprung*. Diss. Erlangen 1950.

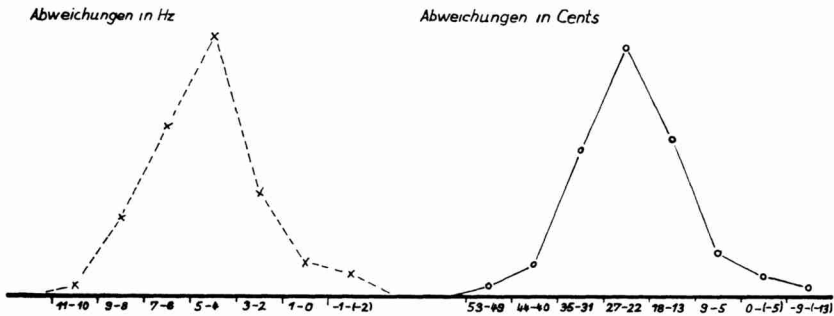
⁸ Kontrolliert mit Hilfe eines DIN-Schallpegelmessers Typ EZGN (Rohde & Schwarz).

^{8a} Die Versuche wurden im Februar 1962 in einer Übung von Dr. Hanspeter Reinecke mit zehn Studenten und Doktoranden des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg durchgeführt.

⁹ Dekadischer Meßgenerator, Typ GMG—3 (Wandel & Goltermann).

Zunächst wird man fragen, wie sich die Werte über den Meßbereich verteilen. Die Abweichungen (in Hz) erstrecken sich von +11 bis -2. Aus den Zahlen läßt sich eine Häufigkeitstabelle zusammenstellen, indem die Strecke von +11 bis -2 in 7 Maßzahl-Bereiche (Klassen, Kategorien) aufgeteilt und dann ausgezählt wird, wieviele Fälle auf jede Klasse entfallen. Nehmen wir an, daß die beiden Versuche nicht zu unterschiedlich sind und mischen die Maßzahlen, so ergibt sich folgende Häufigkeitstabelle:

Klasse	11 - 10	9 - 8	7 - 6	5 - 4	3 - 2	1 - 0	(-1) - (-2)
Häufigkeit	1	7	15	23	9	3	2



Figur 1 zeigt die Häufigkeit in den einzelnen Bereichen. Auf der Abszisse sind die Maßzahlen aufgetragen, auf der Ordinate die Häufigkeiten (Fallzahlen). Die Punkte in der Mitte des Bereiches, die die Häufigkeiten darstellen, sind miteinander zu einem Kurvenzug verbunden (Polygonzug).

Im Diagramm erscheinen auf der Abszisse die Klassen; die Ordinate gibt die jeweilige Häufigkeit der Fälle an. Es entsteht eine rechtsgipflige schiefe Kurve.

Von der Psychometrie her ist bekannt, daß sich beim Messen von psychischen Erscheinungen mit Hilfe physikalischer Maße (in unserem Falle Hz) häufig derart schiefe Verteilungsformen ergeben. Durch geeignete Transformation der Werte kann man diese Schiefe beseitigen.

Das Tonhöhenphänomen ist als eine etwa logarithmische Entsprechung von „innen und außen“ bekannt. Die Maßzahlen werden daher nach der Gleichung

$X_{\text{neu}} = \log X_{\text{alt}}$ umgewandelt¹⁰; für die Tonhöhe empfiehlt sich vor allem die Cents-Rechnung¹¹.

Die in Cents umgerechneten Werte haben folgende Häufigkeitsverteilung:

Klasse	53 - 49	44 - 40	35 - 31	27 - 22	18 - 13	9 - 5	0 - (-5)	(-9) - (-13)
Häufigkeit	1	3	13	22	14	4	2	1

Diese Centswerte, in ein Diagramm übertragen, zeigen nunmehr eine recht gute Annäherung an eine ideale Kurve, die sich symmetrisch um den Mittelwert erstreckt

¹⁰ Erich Mittenecker, *Planung und statistische Auswertung von Experimenten*, 2. Aufl., Wien 1958, S. 71.
¹¹ Sie erlaubt den anschaulichen Vergleich beliebiger Distanzen mit dem als Grundmaß gesetzten temperierten Halbtonschritt = 100 Cents (Heinrich Husmann, *Fünf- und siebenstellige Centstafeln zur Berechnung musikalischer Intervalle*, Ethnomusicologica, Vol. II, Leiden 1951).

(Figur 1b). Eine derartige charakteristische Verteilung, die der sogenannten Normalkurve (Glockenkurve) entspricht, kommt immer dann zustande, wenn in die meßbaren Merkmale zahlreiche voneinander unabhängige Faktoren eingehen. Wir nehmen jetzt die Normalverteilung der Centswerte als gegeben an¹² und beginnen mit der Berechnung der sogenannten Statistiken.

Mittelwert

Zunächst wird der Mittelwert der Betrachtungen jeder Versuchsperson nach Formel (1) berechnet und als „wahrer“ Wert in Spalte 4 und 7 der Tabelle eingetragen. Da aber vor allem die Ergebnisse der Gruppe interessieren, wird aus den 10 Mittelwerten jetzt der Gruppen-Mittelwert gebildet. Hierzu wird die Summe aller 10 Werte durch 10 dividiert. Bei der 1. Stichprobe beträgt der Durchschnitt 21,3 Cents (Spalte vier der Tabelle), bei der 2. Stichprobe 23,1 Cents.

Streuung

Die Streuung des ersten Mittelwertes ergibt sich aus den Werten der Spalte vier, die in die Formel (2) oder in die mathematische völlig gleichwertige Formel

$$s = \sqrt{\frac{\sum X^2 - \frac{(\sum X)^2}{N}}{N-1}} \quad (4)$$

eingesetzt werden.

$\sum X^2$ finden wir in Spalte 8 in der Summenzeile, $\sum X$ in Spalte 4 in der Summenzeile. N ist die Anzahl der summierten Werte, in diesem Falle gleich 10.

Wir erhalten also:

$$s = \sqrt{\frac{4933,4 - \frac{(213,3)^2}{10}}{9}} = 6,53$$

für die zweite Stichprobe:

$$s = \sqrt{\frac{6025,05 - \frac{(231,3)^2}{10}}{9}} = 7,60$$

Der Wert „s“ hat neben der mathematischen auch eine rein anschauliche und praktische Bedeutung: Für die Normalverteilung (Gaußsche Glockenkurve) gilt, daß etwa $\frac{2}{3}$ aller Fälle im Bereich von s beiderseits des Mittelwerts liegen. Das bedeutet: Im ersten Versuch liegen etwa $\frac{2}{3}$ aller Beobachtungen im Bereich $21,3 \pm 6,53$ Cents, also zwischen 14,77 und 27,83 Cents; im 2. Versuch entsprechend $23,1 \pm 7,60$ Cents.

¹² Eine genaue statistische Überprüfung dieser Annahme ist mit Hilfe des sog. Chi-Quadrats möglich. Vgl. hierzu: Peter R. Hofstätter, *Einführung in die quantitativen Methoden der Psychologie*, München 1953, ebenso J. P. Guilford, *Fundamental Statistics in Psychology and Education*, New York, 1956.

Da es sich bei beiden Versuchen um den gleichen Personenkreis handelt, ist ein Zusammenhang der Werte zu erwarten. Die Korrelation beider Maßreihen ergibt sich durch Einsetzen der entsprechenden Tabellen-Werte in Formel (3):

$$r_{M_1, M_2} = \frac{10 \cdot 5228,52 - (213,3 \cdot 231,1)}{\sqrt{[10 \cdot 4933,41 - 213,3^2][10 \cdot 6025,05 - 231,1^2]}} = 0,58$$

Der Korrelationskoeffizient deutet in diesem Fall auf einen gewissen Zusammenhang hin.

Stichprobenstatistik

Die Stichprobenstatistik ermöglicht vor allem zwei Operationen:

- Schluß von Stichprobenstatistiken auf die Parameter der Grundgesamtheit (Population), der die Stichprobe entnommen worden ist. Jeder noch so umfangreiche Versuch ist immer nur eine Stichprobe, da die Gesamtheit nur selten erfaßt werden kann.
- Prüfung eines Unterschiedes auf seine Verlässlichkeit, die über Verwerfung oder Annahme einer Hypothese entscheidet. In einer empirischen Wissenschaft läßt sich eine solche Entscheidung nur mit größerer oder geringerer Sicherheit (Verlässlichkeit) treffen. Man rechnet mit einem Verlässlichkeitsniveau (α), meist mit dem sogenannten 5-Prozent-Niveau ($\alpha = 0,05$) oder mit dem 1-Prozent-Niveau ($\alpha = 0,01$). Das besagt: Eine Abweichung in weniger als 5% (bzw. 1%) der Fälle wird durch das bloße Spiel des Zufalls entstanden sein; man bezeichnet sie als „nicht signifikant“.

Bei der in der Psychologie oft vorkommenden Normalverteilung von Daten steht die Häufigkeit in einer festen Beziehung zur entsprechenden Maßzahl:

$$Y = \frac{N}{\sigma \sqrt{2\pi}} e^{-\frac{1}{2} \left(\frac{X-M}{\sigma}\right)^2} \quad (5)$$

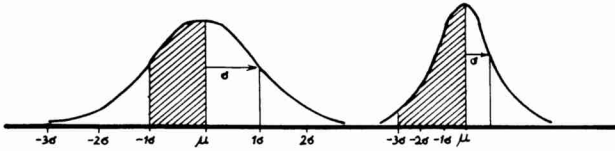
Hierbei gilt: Y = Häufigkeit, N = Anzahl der Messungen, σ = Standardabweichung¹³, $\pi = 3,14$, e = 2,718, X = Maßzahl, M = Mittelwert.

Durch Einsetzen der Zahlen ergibt sich:

$$Y = \frac{N}{2,5066 \sigma} 2,718^{-\frac{1}{2} \left(\frac{X-M}{\sigma}\right)^2}$$

N, M und σ (bzw. s) sind bei jeder Stichprobe bekannt, es kann also jede beliebige Maßzahl X eingesetzt und ihre Häufigkeit ausgerechnet werden. Die Zuordnung von Maßzahl und Häufigkeit läßt sich graphisch übersichtlich darstellen (Fig. 2)

¹³ Üblicherweise bezeichnet man in der neueren Literatur die Werte der Population im Gegensatz zu Stichprobenwerten mit griechischen Buchstaben.



Figur 2. Die Gaußsche Normalverteilung. Sie ist durch μ (M) und σ hinreichend definiert. Die Ordinate bei der Maßzahl 1σ gibt die Häufigkeit der Fälle für diesen Wert an, die schraffierte Fläche die Häufigkeit von dieser Maßzahl bis zum Mittelwert.

Der Mittelwert ist zugleich der häufigste Wert, mit zunehmender Entfernung von der Symmetrieachse = M wird die Häufigkeit immer geringer. Sie läßt sich berechnen, indem man die Abweichung der Maßzahl von M in Einheiten von σ mißt. Der Quotient aus $(X-M)$ und σ bildet den sogenannten z -Wert, von dem aus auf die Häufigkeit geschlossen werden kann¹⁴. Als Beispiel diene ein Meßwert der ersten Stichprobe: Der Mittelwert betrug 21,3 Cents, die Streuung 6,53 Cents. Die Häufigkeit der Klasse um den Meßwert 31 ergibt sich aus

$$z = \frac{X-M}{\sigma} = \frac{31-21,3}{6,53} = 1,49$$

nach der z -Tabelle also 0,13, auf $N = 60$ Fälle bezogen ergeben sich 18 Fälle (Klassenbreite = 9 Cents).

In der Praxis interessiert gewöhnlich die Frage, wie viele Fälle zwischen einem bestimmten Meßwert und dem Mittelwert liegen, in unserem Beispiel also etwa zwischen 31,0 und 21,3. Diese Häufigkeit ist durch die Fläche unter dem Kurventeil M bis z gegeben¹⁵. Dem z -Wert unseres Beispiels von 1,49 entspricht laut z -Tabelle (Flächenspalte) 43,19 %. Dieser Wert muß verdoppelt werden, wenn die Fälle beiderseits des Mittelwerts interessieren. Im Bereich $21,3 \pm 9,7$ Cents, d. h. zwischen 11,6 und 31 Cents, liegen 86,38 % aller Beobachtungen.

In Übereinstimmung mit dem Verlässlichkeitsniveau, von dem schon die Rede war, sind die Bereiche, die 95 % bzw. 99 % aller Fälle umfassen, besonders bedeutsam. Der restliche Teil wird dagegen willkürlich vernachlässigt. Unter Berücksichtigung der z -Beziehung ergibt sich der gewünschte Bereich:

$$\begin{aligned} M \pm 1,96 \cdot s & \text{ für } 95\% \text{ ige Sicherheit} = 5\% \text{-Niveau;} \\ M \pm 2,58 \cdot s & \text{ für } 99\% \text{ ige Sicherheit} = 1\% \text{-Niveau.} \end{aligned} \quad (6)$$

Hiernach befinden sich alle Werte unseres Beispiels mit 95 %iger Sicherheit im Bereich von $21,3 \pm 12,80$ Cents, also zwischen 8,5 Cents und 34,1 Cents, mit 99 %iger Sicherheit dagegen zwischen 4,45 Cents und 38,15 Cents. Damit zeigt sich, daß die Sicherheit mit der Breite des Bereichs zunimmt.

Was zunächst wie eine methodische Übung aussah, ist für den Schluß von Stichprobenwerten auf die Parameter der Population als Präzisionsbestimmung unerläßlich.

¹⁴ Für den praktischen Gebrauch können die Häufigkeiten direkt aus der z -Tabelle entnommen werden.

¹⁵ Sie läßt sich in einer eigenen Spalte der z -Tabelle ablesen. Die Gesamtfläche unter der Kurve wird im allgemeinen gleich 100 % gesetzt; somit ist die Tabelle für jede Anzahl der Messungen N geeignet.

Der Bereich, in den der Mittelwert der Population fällt, wird wiederum mit Hilfe des z-Wertes errechnet, da auch die Mittelwerte aller beliebigen Stichproben normal verteilt sind. Bei der Schätzung des Populationsmittelwertes gilt es, den Schätzfehler zu berücksichtigen: Dieser ist der Streuung der Population (σ) direkt und der Wurzel der Stichprobengröße (N) umgekehrt proportional. Der Standardfehler des Mittelwertes ist also:

$$S_n = \frac{\sigma}{\sqrt{N}} \quad (7)$$

Da die Streuung der Population (σ) selten bekannt ist, wird sie in der Praxis durch die Stichprobenstreuung (s) ersetzt:

$$S_M = \frac{s}{\sqrt{N}} \quad (7.1)$$

Der Mittelwert sämtlicher Stichproben aus der Population, der auch zugleich Mittelwert der gesamten Population ist, liegt im Bereich:

$$M \pm 1,96 s_M \text{ für } 95\% \text{ige Sicherheit} = 5\% \text{-Niveau.} \quad (8)$$

In unserem Beispiel betragen $M = 21,3$ Cents und $s = 6,53$ Cents; daher liegt der „wahre“ Wert mit großer Wahrscheinlichkeit im Bereich $21,3 \pm 3,92$ Cents, mithin zwischen 17,38 und 25,22 Cents.

Mindestens ebenso wichtig wie die Abschätzung des Vertrauensbereiches ist die Überprüfung der Signifikanz von Differenzen, d. h. die Entscheidung der Frage, ob ein beobachteter Unterschied bedeutsam (signifikant) oder nur auf das Spiel des Zufalls zurückzuführen ist. Wollen wir etwa wissen, ob der Mittelwertsunterschied zwischen unseren beiden Stichproben signifikant ist, so müssen wir zunächst prüfen, ob sie sich hinsichtlich ihrer Streuung nicht zu sehr voneinander unterscheiden (Prüfung auf Homogenität der Varianz). Auch hier kann ein zufälliger Unterschied vorhanden sein. Um das zu ermitteln, wird das Verhältnis F der beiden Varianzen gebildet:

$$F = \frac{s_1^2}{s_2^2} = \frac{\text{größere Varianz}}{\text{kleinere Varianz}} = \frac{57,76}{42,64} = 1,35 \quad (9)$$

Dieses F liegt noch unterhalb der bei dem 1%-Niveau gerade noch zulässigen Größe von 2,97 (F-Tabelle); die Differenz der Streuungen kann daher als zufällig gelten. Die beiden Mittelwerte lassen sich mit Hilfe des sogenannten t-Tests vergleichen. Hierzu setzen wir ihre Differenz in das Verhältnis zum Standardfehler der Differenz (Unsicherheit der Differenz). Dieser ergibt sich nach einem Additionstheorem aus:

$$S_{M_1 - M_2} = \sqrt{S_{M_1}^2 + S_{M_2}^2} \quad (10)$$

bei korrelierten Stichproben (etwa bei den gleichen Versuchspersonen) aus

$$S_{M_1-M_2} = \sqrt{S_{M_1}^2 + S_{M_2}^2 - 2r_{M_1, M_2} \cdot S_{M_1} \cdot S_{M_2}} \quad (10.1)$$

Die Differenz der Mittelwerte im Verhältnis zu ihrer Unsicherheit ergibt den Kritischen Bruch:

$$CR = \frac{M_1 - M_2}{S_{M_1-M_2}} \quad (11)$$

dessen Wert wieder mit dem gerade noch zulässigen z-Wert verglichen werden kann. Bei kleinen Stichproben ($N < 100$) sind die Daten gewöhnlich nur angenähert normal verteilt. Man benutzt in diesem Fall an Stelle von CR den sogenannten t-Wert, der die Größe der Stichprobe berücksichtigt:

$$t = \frac{M_1 - M_2}{S_{M_1-M_2}} = \frac{M_1 - M_2}{\sqrt{S_{M_1}^2 + S_{M_2}^2}} \quad (12)$$

In unserem Beispiel benutzen wir wegen des niedrigen N und der Korrelation:

$$t = \frac{M_1 - M_2}{\sqrt{S_{M_1}^2 + S_{M_2}^2 - 2r_{M_1, M_2} S_{M_1} S_{M_2}}} \quad (12.1)$$

Durch Einsetzen ergibt sich:

$$t = \frac{23,1 - 21,3}{\sqrt{7,60^2 + 6,53^2 - 2 \cdot 0,58 \cdot 7,60 \cdot 6,53}} = 0,275$$

Die t-Tabelle liefert unter Berücksichtigung der Stichprobengröße auf dem 10%-Niveau einen Wert von 2,878. Da unser errechneter Wert aber erheblich unter dem angegebenen liegt, behaupten wir, daß der Unterschied der Mittelwerte nur zufällig entstanden ist. Die Nullhypothese, die das Fehlen eines Unterschiedes annimmt ($M_1 - M_2 = 0$), darf also, wie der Statistiker sagt, auf dem 10%-Niveau als gesichert gelten.

An diesem Beispiel statistischer Behandlung eines begrenzten tonpsychologischen Versuchs sollte gezeigt werden, welche Hilfsmittel die Statistik überhaupt zur Verfügung stellt. Neben der reinen Beschreibung statistischer Operationen konnten zugleich zwei grundsätzliche Probleme eines jeden tonpsychologischen Versuchs in Angriff genommen werden: Die Festlegung des „wahren“ Wertes und die Prüfung der Signifikanz. Einerseits ließ sich bestimmen, in welchem Bereich der Mittelwert sämtlicher denkbarer Fälle der Tonhöhenabweichungen unter gleichen Bedingungen mit großer Wahrscheinlichkeit zu suchen ist. Andererseits konnte festgestellt werden, daß trotz der abweichenden Ergebnisse zweier zu verschiedenen Zeiten durchgeführter Versuchsreihen statistisch kein Unterschied besteht, da die Differenz un-

terhalb der durch die Normalverteilung gegebenen Grenzen liegt und deshalb als zufällig anzusehen ist.

Hier konnte es natürlich zunächst nur um die theoretischen Grundgedanken gehen; es ist klar, daß sich ein derart umfangreiches Gebiet nicht auf wenigen Seiten erschöpfend behandeln läßt. Völlig zu kurz kommen mußte das Planen von Versuchen, eine eigene Methodik, die im angelsächsischen Schrifttum unter dem Namen „experimental design“ großen Platz einnimmt¹⁶.

Schließlich sei noch vermerkt, daß sich die moderne Statistik nicht auf die dargestellten Möglichkeiten beschränkt, sondern für die Besonderheiten des psychologischen Experiments völlig neue Methoden entwickelt hat. Sie umfassen in der Hauptsache drei Gebiete:

1. Nichtparametrische Methoden: statistische Prüfverfahren, die nicht von einer besonderen Art der Verteilung (etwa der Normalverteilung) abhängen¹⁷.
2. Varianzanalyse: Sie dient der Ermittlung der Verlässlichkeit von Unterschieden zwischen kleineren Gruppen.
3. Faktorenanalyse: Ein rechnerisches Verfahren, mit dem aus einer größeren Zahl miteinander korrelierter Variabler eine kleinere Zahl voneinander unabhängiger Variabler (Faktoren) gewonnen wird¹⁸.

Die subtilen Methoden der Varianz- und Faktorenanalyse haben auch in der Tonpsychologie ihre Bewährungsprobe bereits abgelegt¹⁹. Mit ihrer Hilfe können komplexe Zusammenhänge von **Toneigenschaften** nunmehr rein psychologisch, d. h. ohne Rückgriff auf Dimensionen der physikalischen Welt, exakt erfaßt werden. Damit entfällt aber die Notwendigkeit der Orientierung an akustischen oder physiologischen Gesetzen, die bisher als quasi objektiver Hintergrund aller Forschung angesehen wurden, jedoch immer wieder den Blick ablenkten von der Eigengesetzlichkeit des musikalischen Erlebens als eines vornehmlich psychologischen Problems²⁰.

¹⁶ Vgl. u. a. A. L. Edwards, *Experimental design in psychological research*, 1950.

¹⁷ G. A. Lienert, *Die statistische Beurteilung von Gruppenunterschieden durch sogenannte verteilungsfreie Prüfverfahren*, Psychol. Beitr., 1957, S. 38–79; Siegel, *Nonparametric Statistics for the Behavioral Sciences*, New York 1956.

¹⁸ P. R. Hofstätter, *Über Faktorenanalyse*, Arch. f. d. ges. Psychol. 1938, 100, S. 223–279; ebenso G. A. Lienert, *Prinzip und Methode der multiplen Faktoren-Analyse, demonstriert an einem Beispiel*, Biometr. Zeitschr., 1959, 1. Thurstone, *Multiple Factor Analysis*, Chicago 1947.

¹⁹ Vgl. u. a.: J. E. Karlin, *A factorial study of auditory function*, Psychometrika 7, 1942, S. 251–279; ebenso J. Korboot und J. A. Keats, *A Multidimensional Scaling of Sounds*, Australian Journal of Psychology 11, 1959, S. 62–69.

²⁰ H.-P. Reinecke, *Stellung und Grenzen akustischer Forschung innerhalb der systematischen Musikwissenschaft*, Acta mus. 31, 1959, S. 80–86; H.-P. Reinecke, *Über die Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens*, Musikalische Zeitfragen, hrsg. v. Walter Wiora, Heft 10, Kassel 1962.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Punctum, suspirium und Bindebogen

Ein Notationsproblem der deutschen Orgeltabulatur
des 15. und 16. Jahrhunderts

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Bereits A. G. Ritter machte auf eine „*sich für längere Zeit forterbende Eigentümlichkeit*“ der Stimmführung bei Arnolt Schlick (*Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein*, Mainz 1512) aufmerksam: „*Er (Schlick) umgeht nämlich öfter die sichtbare Darstellung der Vorhalte, indem er den harmonischen Ton in dem Augenblicke, wo er durch den Eintritt der neuen Harmonie zum Vorhalt werden würde, durch eine Pause abbricht, und erst nach dieser die Auflösung folgen läßt*“¹. Eine Erklärung für diese Vorhaltspause vermochte der Verfasser nicht zu geben, zumal er feststellen mußte, daß die „regelrechte“ Aufzeichnung bei gleichartigen Beispielen oft genug vorkommt.

Mit dieser Beobachtung berührte A. G. Ritter ein Problem, das besonders in der deutschen Orgeltabulatur des 15. und 16. Jh., gelegentlich jedoch auch in der italienischen und französischen Orgeltabulatur des frühen 16. Jh. sowie in der deutschen Lautentabulatur auftritt und das die Musikforscher verschiedentlich zu Erklärungsversuchen reizte. So glaubte W. Merian² in der Vorhaltspause mit ein Kriterium für einen vom Orgelstil sich scheidenden Klavierstil sehen zu dürfen; da jedoch auch unzweifelhaft für die Orgel bestimmte Stücke die Vorhaltspause aufweisen³ und außerdem Vorhaltspause und Überbindung in ein und demselben Stück oft unterschiedslos nebeneinander stehen, mußte dieser Erklärungsversuch aufgegeben werden. Wenig befriedigen kann ferner die Erklärung, die Pause diene dazu, um die Auflösung durch „freien Fingerfall“ besonders zu betonen⁴. Ein anderer Grund für die Setzung der Vorhaltspause wurde in der technischen Schwierigkeit der Ausführung eines übergebundenen Vorhaltes mit nachfolgender Koloratur gesehen⁵. Den Beweis für diese Behauptung scheint der Hofheimerschüler Johannes Buchner mit einem Fingersatzbeispiel aus seinem *Fundamentum* zu liefern. Gegen diesen Erklärungsversuch sprechen jedoch verschiedene Gründe. Erstens kann aus der Tatsache, daß Buchner in einem Fall für die im Diskant liegende Vorhaltsnote und die darauffolgende Auflösung jeweils den dritten Finger der rechten Hand verwendet, nicht ohne weiteres auf die spieltechnische Unmöglichkeit einer zumindest relativen Überbindung geschlossen werden. Dies hieße nämlich, die damalige Fingertechnik mit dem Maß der heutigen völlig andersartigen Spieltechnik vergleichen — ein methodisch bedenkliches Unterfangen. Abgesehen davon erlauben andere Fingersätze bei prinzipiell gleichgelagerter Stimmführung sehr wohl eine Bindung⁶. Es sei keineswegs geleugnet, daß Buchners Fingersatz es in einigen Fällen nicht zuläßt, die Note ihrem vollen Werte nach auszuhalten, und daß ein strenges Legato-Spiel damals offensichtlich nicht üblich war. Darin aber den Grund für die Setzung der Vorhaltspause sehen zu wollen, die übrigens in dem von Buchner gegebenen Fingersatzbeispiel nie vorkommt, erscheint ebenso gewagt wie der Versuch, dem punctum additionis grundsätzlich Pausenwert

¹ Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jh. 1. Bd., Leipzig 1884, S. 101.

² Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927, S. 11.

³ Vgl. W. R. Nef, Der St. Galler Organist Fridolin Sacher u. seine Orgeltabulatur, in: Schweizerisches Jb. f. Mw. VII, 1938, S. 57.

⁴ Vgl. H. J. Moser, Paul Hofhaimer, Stuttgart u. Berlin 1929, S. 111.

⁵ Vgl. C. Paesler, Fundamentbuch von Hans v. Constanz, in: Vjschr. f. Mw V, 1889, S. 74; vgl. auch J. H. Schmidt, Johannes Buchner. Leben u. Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters, Diss. Phil. Freiburg i. Br. 1957, S. 127 f.

⁶ Siehe C. Paesler, a. a. O., S. 72, „*Quem terra pontus*“, Takt 21 und 28.

zuzusprechen. Zweitens läßt sich gegen den obigen Erklärungsversuch anführen, daß die Vorhaltspause in den Orgeltabulaturen nicht selten auch dann auftritt, wenn keine Koloratur, sondern lediglich der Auflösungsston folgt; in diesem Fall kann die Vorhaltspause keineswegs durch den Fingersatz bedingt sein. Drittens ist einzuwenden, daß bei Vorhalten mit nachfolgender Koloratur der Vorhaltston vielfach auf dem betonten metrischen Wert noch einmal angeschlagen wird, was an die Spieltechnik wohl kaum geringere Anforderungen als das Überbinden stellt. Viertens schließlich findet ein Überbinden des Vorhaltes vom unbetonten zum betonten metrischen Wert mit darauffolgender Koloratur im allgemeinen ebenso oft statt wie das Ersetzen des Vorhaltes auf dem betonten metrischen Wert durch eine Pause; in den Orgeltabulaturen aus der 2. Hälfte des 16. Jh. werden diese Überbindungen häufig ausdrücklich mit Hilfe eines Bindebogens vorgeschrieben.

Da die bisherigen Erklärungsversuche nicht zu überzeugen vermögen, sei im folgenden versucht, unter dem Gesichtspunkt der Notation zu einer Lösung des Problems zu gelangen⁷. Sowohl die ältere wie die neuere deutsche Orgeltabulatur fassen bekanntlich mit Längsstrichen oder kleinen Zwischenräumen die Noten zu „Takten“ zusammen. Innerhalb eines derartigen „Taktes“ wird eine Überbindung vom betonten zum unbetonten metrischen Wert oder umgekehrt in der Regel durch den Notenwert an sich oder durch Anhängen des punctum additionis an den zu verlängernden Notenwert aufzeichnet. Im Buxheimer Orgelbuch findet das punctum additionis jedoch, abgesehen von — soweit ich sehen kann — einer Ausnahme⁸ nur in der mensural notierten Oberstimme Verwendung. Erstreckt sich nun ein Notenwert über einen „Takt“ hinaus, so kann die Notierung wiederum durch den Notenwert an sich oder mit Hilfe des punctum additionis erfolgen, das entweder an die zu überbindende Note gehängt oder aber zu Beginn des neuen „Taktes“ gesetzt wird⁹. Das punctum additionis verlängert im allgemeinen die vorhergehende Note um die Hälfte ihres Wertes; in den Orgeltabulaturen des 15. und frühen 16. Jh. (Buxheimer Orgelbuch, die Orgeltabulaturbücher von Buchner und Kotter) kann es jedoch auch der vorhergehenden Note den Wert der folgenden Note anfügen¹⁰. Im Buxheimer Orgelbuch ist der Verlängerungswert des punctum additionis gelegentlich auch willkürlich und geht nur aus dem Zusammenhang hervor. Dem Buxheimer Orgelbuch kommt insofern auch eine gewisse Sonderstellung zu, als das punctum hier ganz vereinzelt Pausenwert annimmt, und zwar dann, wenn es ein Pausenwertzeichen verlängert oder wenn es zu Beginn der Oberstimme steht. Der Pausenwert ist in diesen Fällen meist nur aus dem Taktzusammenhang ersichtlich (siehe z. B. Nr. 232 oder fol. 134, Zeile 2). Bei Überbindungen von einer Zeile oder Seite zur folgenden setzen die frühen Orgelintabulatoren häufig, den vollen Notenwert am Ende der Zeile bzw. Seite notierend, zu Beginn der neuen Zeile bzw. Seite ein Zeichen in der Art eines *custos*¹¹.

Eine weitere Notationsmöglichkeit, Überbindungen in der Orgeltabulatur — übrigens verschiedentlich auch in der deutschen Lautentabulatur¹² — anzugeben, scheint nun ferner in der Verwendung des *susprium*¹³ bestanden zu haben. Das zwischen zwei Notenwerten

⁷ Einen ersten Versuch in dieser Richtung findet man schon bei K. Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh.* Diss. Phil. München 1952, S. 95 ff., ferner bei M. Schüler, *Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jh.*, Diss. Phil. Freiburg i. Br. 1958, S. 63 ff.

⁸ Siehe fol. 162, Zeile 6, unterste Stimme („*Salve Radix Josephanie*“, Takt 14); Faksimile hrsg. von B. A. Wallner, in: *Documenta Musicologica*, zweite Reihe, 1, Kassel u. Basel 1955.

⁹ Die zuletzt erwähnte Notierungspraxis ging nach Einführung des Taktstriches auch in die moderne Notation über, wo sie bis ins 19. Jh. fortlebte.

¹⁰ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30; ferner W. Merian, *Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter*, Diss. Phil. Basel 1916, S. 99.

¹¹ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 11, Anm. 1; ferner L. Kleber, *Orgeltabulaturbuch von 1524*, z. B. fol. 156 und fol. 156v.

¹² Siehe A. Schlick, *Tabulaturen Etlidher lobgesang vnd lidein vff die orgeln vnn lauten*, Mainz 1512; ferner H. Judenkunig, *Ain schöne kunstliche underweisung . . . auff der Lautten und Geygen*, Wien (1523).

¹³ J. Buchner unterscheidet in seinem *Fundamentum* deutlich zwischen *pausa* und *susprium*, ohne allerdings eine genaue Definition des *susprium* zu geben. Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30.

stehende *suspirium* erhielt in diesem Fall im Widerspruch zu seinem eigentlichen Bedeutungsinhalt Funktion und Wirkung des *punctum additionis*. „*Suspiria abusive sumpta, vocantur puncta inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita*“, lehrt Johannes Buchner in seinem *Fundamentum*¹⁴. Einen deutlichen Hinweis auf diese Notationspraxis, dieses Mal speziell für die deutsche Lautentabulatur, gibt auch Hans Judenkunig in *Utilis et compendiaris introductio* (Wien o. J.): „*Postremo quoties una notarum se sola utpote cui nulla litera nec character nullus descriptus, reperta fuerit in cantilena, pausam tactus equivalentem notae designat, atque antecedentis notae mensura idcirco paulum longior sequentis vacuae numeros complebit*“¹⁵. Als Beispiel für diese Notationspraxis mögen die folgenden Takte einer mensural notierten Instrumentalkomposition und deren Intavolierung in der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur dienen¹⁶:

Heinrich Isaac, *Si dormiero*, Takt 35 ff.:



Intavolierung im Orgeltabulaturbuch von Hans Kotter:



Eine Regel zu finden, wann das *punctum additionis* und wann das *suspirium* in der Funktion des *punctum* gesetzt wurde, ist nur sehr bedingt möglich. Im Buxheimer Orgelbuch wurde, wie das nachstehende Beispiel¹⁷ zeigt, das *punctum additionis*, abgesehen von der oben schon erwähnten Ausnahme, ausschließlich in der mensural notierten Oberstimme, das *suspirium* hingegen vorwiegend in den Unterstimmen verwendet. Möglicherweise wollte man durch die Setzung des *suspirium* eine Verwechslung mit dem in den Unterstimmen als Notenwertzeichen auftretenden *punctum* (*punctum* hier gleich *Semibrevis*) ausschließen.



¹⁴ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30.

¹⁵ Vgl. O. Körte, *Laute u. Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.*, in: Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beiheft III, Leipzig 1901, S. 33.

¹⁶ Siehe DTÖ XIV/1, S. 104 und 165.

¹⁷ Fol. 138, 6. Zeile; vgl. Neuauflage von B. A. Wallner, in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 39, Teil III, S. 332, Takt 8 ff.

Regelmäßig findet das *suspirium* stets dann Verwendung, wenn das *punctum* einen zu langen oder zu kurzen Wert ergäbe; in den Orgeltabulaturen der 2. Hälfte des 16. Jh. steht in diesen Fällen häufig der Bindebogen. Ferner ist in den frühen Orgeltabulaturen des 16. Jh. zu beobachten, daß das *suspirium* gerne zu Beginn eines „Taktes“, das *punctum additionis* hingegen überwiegend innerhalb eines „Taktes“ gesetzt wird.

Der Bindebogen tritt in der deutschen Orgeltabulatur erstmals bei Bernhard Schmid d. Ä. 1577 auf, und zwar zur Notierung eines Notenwertes, dessen Dauer von einem „Takt“ zum anderen reicht. Wie neuartig und unbekannt „*dieses Signum* Υ “ bis dahin in Deutschland gewesen sein muß, läßt die ausführliche Erklärung in Schmid's Vorwort erkennen¹⁸. Jakob Paix verwendet in seinem Orgeltabulaturbuch von 1583 den Bindebogen in Form eines nach unten geöffneten Halbkreises (\smile), während die Orgeltabulaturbücher von Bernhard Schmid d. J. (1607) und Johann Woltz (1617) als Bindebogen einen nach oben geöffneten Halbkreis (\frown) aufweisen. In Italien kannte man den Bindebogen bereits zu Beginn des 16. Jh., wie die ältesten auf uns gekommenen Orgeltabulaturen zeigen¹⁹. Somit scheint der Bindebogen italienischer Provenienz zu sein.

Suspirium, *punctum additionis* und seit der 2. Hälfte des 16. Jh. auch der Bindebogen werden in den deutschen Orgeltabulaturen bis 1600 nicht selten auf völlig analoge Weise verwendet. Erst nach 1600 verdrängte der Bindebogen, der offensichtlich ebenso wie der Taktstrich aus der Tabulaturnotation in die moderne Notation übernommen wurde, gänzlich das *suspirium*.

Bei der Neuauflage und Interpretation besonders der deutschen Orgel- und Klavierdenkmäler des 15. und 16. Jh. wird man die Gleichsetzung von *suspirium* und *punctum additionis* im einzelnen untersuchen und berücksichtigen müssen. Es erweist sich somit einmal mehr die Inkongruenz von Notation und gemeintem Inhalt.

Zur katholischen Passions-Komposition des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts

(Ergänzungen zum Kritischen Bericht von Lassos Passionen;
Lasso-Gesamtausgabe, Neue Reihe Band 2)

VON KURT VON FISCHER. ZÜRICH

1. Ergänzungen zum Kritischen Bericht

Unmittelbar nach Erscheinen des 2. Bandes der neuen Lasso-Ausgabe sind im Archiv des Metropolitankapitels München zwei Hss. zum Vorschein gekommen, die Passionen von Lasso enthalten. Herr Dr. Hans Schmid (München) war so freundlich, mir darüber zu berichten und mir Mikrofilme der beiden Hss. anzufertigen. Wesentlich Neues bringen diese Quellen allerdings nicht, da es sich sehr wahrscheinlich in beiden Fällen um Abschriften nach schon bekannten Quellen handelt. Doch stellt der Fund einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Passion im 17. und 18. Jahrhundert dar.

Die ältere der beiden Hss. (alte Signatur: Artes 38), ein Chorbuch ca. 42,5 x 28,5 cm, stammt aus dem Stift St. Andreas zu Freising und wurde 1599 und 1607 geschrieben. Die Hs. enthält Lassos Matthäus-Passion in einer Abschrift von Johannes Bättendorffer nach dem Berg-

¹⁸ Veröffentlicht bei W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 81.

¹⁹ Siehe *Frottole intabulate da sonare organi*, Libro Primo, Roma 1517; Marco Antonio Cavazzoni da Bologna, *Recerdari, Motetti, Canzoni*, Libro Primo, Venezia 1523. Vgl. K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfange des Cinquecento*, Kopenhagen 1/1943, S. 101.

Druck von 1575 sowie eine Markus- und eine Lukas-Passion von Bättendorfer. Dieser war nach K. G. Fellerer (*Beiträge zur Musikgeschichte Freising's*, Diss. München 1925, S. 100; dort Joh. Bändorfer) Organist bei St. Andreas. Das Titelblatt zur Matthäus-Passion zeigt folgenden Wortlaut: „*Passio quinque / vocum / Authore / ORLANDO DI LASSO / Joannes Bättendorffer scripsit / ANNO 1599 / 11. MART.*“

Die Schrift zeigt grobe Züge. Alle im Berg-Druck stehenden Fehler sind getreulich übernommen. Möglicherweise wurde die Abschrift nach Berg² angefertigt, da sich in Nr. 7 (vgl. Krit. Bericht S. XVIII) die hs. vorgenommene Abänderung der Textunterlegung findet. Dagegen sind die hs. Varianten der Nr. 2 und 22 nicht berücksichtigt. Dies kann ein Hinweis darauf sein, daß diese beiden Korrekturen in Berg² erst nach 1599 vorgenommen worden sind. Damit entfielen die Vermutung, daß die Korrektur in Nr. 7 von derselben Hand wie diejenige in Nr. 2 vorgenommen worden ist (vgl. Krit. Bericht S. XVIII zu Nr. 7).

Die jüngere Hs. (alte Signatur: Domchorbibliothek XXVI 12) ist ein Sammelband in Großfolio (ca. 59 x 43 cm) *Missarum et Passionum*, den laut Titelblatt Seb. Pattinger 1741 für das Kollegiatstift zu Unserer Lieben Frau (heutige Domkirche) zu München schrieb. Die Hs. enthält sechs Messen verschiedener Autoren (Ivo de Vento, de Porta, Lodov. Grignani, Joann. Lockenburger (2), Aug. Agazari) und als Abschluß sämtliche vier Passionen von Lasso. Der Name des Komponisten ist allerdings, dem übrigen bisher bekannten Quellenbefund entsprechend, nur bei der Matthäus-Passion genannt: „*Passio quinque vocum/pro Dñica in Palmis/Auth. Orlando De Lasso*“.

Alle vier Passionen bringen hier nur die Turbae (mit Ausnahme von Nr. 11 der Matthäus-Passion). Damit gehört dieses Chorbuch, wie dies auch die Modernisierung gewisser Schreibweisen (Auflösung der Colores u. a.) erkennen läßt, mit Hs. Mü 3066 (1714) und Hs. Freising (1707) zusammen zu einer jüngeren Gruppe und zeigt einmal mehr, daß Lassos Passionen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein im Gottesdienst noch musiziert worden sind (vgl. hierzu auch den Artikel *Passion* in MGG X, Sp. 906/907).

Die Matthäus-Passion (fol. 79ss.) wurde offenbar, unter Weglassung der Soliloquenten-Sätze, weder nach Mü 3066 noch nach Hs. Freising, sondern vermutlich nach einem unkorrigierten Berg-Druck kopiert. Dies läßt sich u. a. daraus ersehen, daß die wesentlichen Varianten der Nr. 2 und 22 (vgl. Krit. Bericht S. XVIII u. XIX) nicht mit denen der beiden andern Hss. des 18. Jahrhunderts übereinstimmen. Freilich weicht die Abschrift an diesen zwei Stellen zudem sowohl vom Berg-Druck als auch von den hs. Korrekturen in Berg² ab. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Abweichungen, die von derselben Bemühung einer besseren Textdeklamation diktiert sind, wie sie sich dem Korrektoren von Berg² aufgedrängt haben (vgl. „*Tu vidéris*“ → „*Tu videris*“).

Die Markus- und Lukas-Passion (fol. 102ss. bzw. fol. 116ss.) gehen wahrscheinlich auf Mü 2749, die Johannes-Passion (fol. 130ss.) auf Mü 2750 zurück. Bei der Johannes-Passion (hier ohne Soliloquenten-Sätze) fällt die mit Mü 2750 übereinstimmende, von Mü 73 dagegen abweichende Tonart auf (vgl. Krit. Bericht S. XXI, Sp. links unten). Zudem sind in Nr. 32 nicht nur die Colores aufgelöst, sondern überdies taktstrichartige Zeichen gesetzt, die auf eine vollständige Ungültigerklärung der Perfektionsregeln im Dreitakt schließen lassen. Im Hinblick auf die späte Datierung der Hs. erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf diese für die originale Fassung von Lassos Passionen unwesentliche Quelle.

2. Errata-Verzeichnis zu

Orlando di Lasso, Werke, Neue Reihe, Band 2: Die vier Passionen.

S. XVI, Sp. rechts, Z. 6 der Lesarten (Matthäus-Passion): F. 4 = FERIA quarta (statt fiat etiam). Die Zahl 6 vor den hs. im Berg-Druck zugefügten Johannes Passions-Texten weist auf FERIA sexta (vgl. S. XVII, Sp. rechts, Z. 2/3 und Faks. S. XXIII).

S. XVII, Notenbeispiel: 1. Note des Alt. e' (statt f).

S. XVIII, Sp. rechts, Z. 4: vitium.

S. XX, Markus-Passion Nr. 1, Mü 2749: Sup. T. 7 (statt Alt. T. 7).

3. Die Passionen von Johannes Bättendorffer

Wie oben erwähnt, enthält Hs. Artes 38 (alte Sign.) neben der Matthäus-Passion von Lasso eine Markus- und eine Lukas-Passion von Bättendorffer aus dem Jahr 1607 (datiert 21. März). Die Schrift ist bei diesen Eigenkompositionen wesentlich sorgfältiger als bei der Lasso-Kopie. Beide Passionen gehören dem bei Markus- und Lukas-Passionen allgemein üblichen Typus der responsorialen Passion an, bei dem nur die Turbae mehrstimmig gesetzt sind (Ausnahmen s. u.). Diese Turbae sind meist fünfstimmig. Sechstimmig sind in der Markus-Passion die Sätze „*Crucifige eum*“ und in der Lukas-Passion „*Tolle hunc*“ und „*Crucifige eum*“; dreistimmig, in der Hs. als „*Trio*“ bezeichnet und daher wohl solistisch vorzutragen, ist in der Markuspassion der Satz „*Numquid ego*“ (Nr. 4).

Zu den Turba-Sätzen treten nun aber merkwürdigerweise auch einige mehrstimmige Soliloquenten-Abschnitte. So in der Markus-Passion: „*Quid adhuc desideramus testes . . .*“ (Summus sacerdos, 5-stg.) und „*Vere hic homo . . .*“ (Centurio, 6-stg.); in der Lukas-Passion: „*O homo, non sum*“ (Petrus, 5-stg.), „*Vere et hic . . .*“ (Ancilla, 5-stg.), „*Homo, nescio quid dicis*“ (Petrus, 5-stg.) und „*Vere hic homo . . .*“ (Centurio, 6-stg.). Doch tragen alle diese Sätze den Vermerk „*ni(hi)l valet*“, wurden in der Passionsliturgie also offenbar nicht mehrstimmig vorgetragen.

Nachträglich ist an verschiedenen Stellen der chorale Passionston eingetragen worden, und zwar in der Fassung von Guidetti (1586). Dies zeigt, daß diese Passionen schon im frühen 17. Jahrhundert mit dem neuen Passionston musiziert worden sind. Darauf weist vor allem auch die mit Guidetti übereinstimmende Weglassung des Nebensatzes in Nr. 1 der Markus-Passion „*ne forte tumultus fieret in populo*“, der bei Lasso ebenfalls mehrstimmig gesetzt ist, da er nach älterer Tradition als Turbatext und nicht, wie bei Guidetti, als Evangelistentext verstanden wurde (vgl. auch die Einsiedler Hs. von Lassos Matthäus-Passion, Krit. Bericht S. XVII).

Der Stil der mehrstimmigen Sätze Bättendorffers entspricht im großen und ganzen dem der Lasso-Passionen. Immerhin fällt auf, daß der Komponist in vermehrtem Maße Wort- und Satzteilwiederholungen anbringt. Auch entspricht der Wechsel der Stimmenzahl (z. B. beim sechsstimmigen „*Crucifige eum*“) einer weniger strengen, vielleicht italienisch beeinflussten Praxis (vgl. etwa die Passion von Paolo Aretino, publ. in *Musica Liturgica*, Vol. I, Fasc 6, Cincinnati, Ohio 1960). Der liturgische Passionston ist in meist verzierter Form in der Oberstimme erkennbar. Die folgenden Beispiele mögen einen Eindruck von Bättendorffers Passions-Stil vermitteln.

J. Bättendorffer: Markus-Passion Nr. 1

Non in di - - e fe - - sto - - - .

Non in di - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

8 Non in di - e fe - - - sto, in di - e fe - sto.

8 Non in di - - - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

Non in di - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

Markus-Passion Nr. 4: Trio

Num - quid e - go - , e - - - - go?

Num - quid e - go - , e - - - - go?

Num - quid e - go - , num-quid e - - - - go?

Markus-Passion Nr. 8/9

Cru-ci-fi-ge e - um, cru-ci-fi-ge e - um.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - um.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - - - um.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - um.

Cru-ci-fi-ge e - um, cru-ci-fi-ge e - um.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - - - um.

Lukas-Passion Nr. 5. Nihil valet

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

O ho - mo non sum.

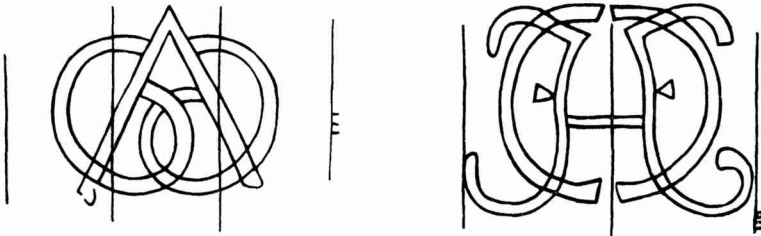
O ho - mo non sum.

Zur Datierung der Bläsersonaten von Johann Dismas Zelenka*

VON HUBERT UNVERRICHT, KÖLN

Anläßlich der Besprechung von Camillo Schoenbaums Ausgabe der 4. Bläsersonate von J. D. Zelenka unter den Berichten und Kleinen Beiträgen der „Musikforschung“ (XIII, 1960, S. 329–333) wurde auch die Frage nach der Entstehungszeit der gesamten sechs Bläsersonaten, des einzigen Kammermusikwerkes dieses am Dresdener Hofe tätigen Musikers, Vizekapellmeisters und Kirchenkomponisten, gestreift. Im Anschluß an die Dresdener Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung konnten die Quellen an Ort und Stelle eingehender geprüft und mit datierten Autographen Zelenkas verglichen werden. Diese Studien an den Originalen haben im allgemeinen die an den Mikrofilmaufnahmen gewonnenen Ergebnisse bestätigt, vertieft und ergänzt, in der Frage der Datierung jedoch eine andere Antwort ergeben.

Die autographe Partitur sowie die dazu geschriebenen Stimmen fallen durch ihr einmaliges fast quadratisches Papierformat 31 : 30,3 cm (hoch : quer) auf, das in keinem Autograph mehr vorliegt. Partitur (Sign. Mus. 2358 Q1) und Stimmen (Sign. Mus. 2358 Q3) zeigen auch dieselben Wasserzeichen, nämlich ein Einhorn in verschiedenen Formen, ferner die beiden folgenden verschlungenen Buchstaben, wiederum jeweils in verschiedenen Formen:



(Wasserzeichen etwa zur Hälfte verkleinert)

Flecken in dem bräunlichen Papier haben den Notentext gelegentlich schwer lesbar gemacht, jedoch an keiner Stelle bis zur Unleserlichkeit zerstört. Die autographe Partitur weist bis zur 4. Bläsersonate häufiger Überklebungen, Durchstreichungen, Korrekturen und Rasuren auf, während die 4. Sonate ab dem Allegro und die 5. und 6. Sonate durch ihre spärlicheren Verbesserungen den Eindruck erwecken, als ob sie in einem reiferen Stadium geschrieben worden seien. Die hellere Farbe bei Artikulationsbögen und gelegentlich bei dynamischen Zeichen und Akzidenzien in den Sonaten läßt vermuten, daß diese Zusätze wahrscheinlich erst abschließend eingetragen worden sind.

Die bei der 4. Sonate in den autographen Stimmen eingeklebten Papierstreifen sind jeweils an den Enden mit Klebstoff befestigt; ursprünglich waren sie sogar eingehftet, die Heftung ist jedoch jetzt nicht mehr vorhanden. Die aufgeklebten Papierstreifen lassen sich in der Mitte bequem abheben und geben dann den ursprünglichen Notentext der anfänglich ungekürzten 4. Bläsersonate frei. In der Fagottstimme ist ein vom Kopisten beschriebenes Doppelblatt eingelegt worden, das bereits die Kürzungen berücksichtigt. Die vom gleichen Schreiber stammenden einzelnen Seiten in den Stimmen zur 4. Bläsersonate enthalten gelegentlich Eintragungen von der Hand Zelenkas. Die vorgenommenen nachträglichen Kürzungen hat der Komponist in der autographen Partitur durch das Zeichen \mathcal{J} angedeutet, das im

* Für hilfsbereites Entgegenkommen und freundliche Auskünfte möchte ich dem Leiter der Musikabteilung in der Sächsischen Landesbibliothek, Herrn Wolfgang Reich, herzlich danken.

Mikrofilm nur schwach, im Original jedoch deutlich genug zu bemerken ist. Zelenka hat sich an Hand der ihm vorliegenden Partitur bei der Überklebung des 4. Satzes, da hier nicht einfach wiederholte Takte gestrichen werden konnten, informiert, wie er den 2. Teil des Taktes 145 in den Stimmen zu verändern habe, denn der ursprünglich hier vorgesehene Übergang zu Takt 146 paßte nun nicht mehr zu Takt 180. In der autographen Partitur steht deswegen bereits in der Mitte von Takt 145 das Zeichen J . Durch dasselbe Papier und durch die gleichen unveränderten Schriftzüge in der Partitur, in den Stimmen und in den zum Teil beschrifteten überklebten Papierstreifen wird deutlich, daß sie zur gleichen Zeit beschrieben sein müssen. Die durch die Überklebungen notwendig gewordenen kleinen Veränderungen in Takt 145 des 4. Satzes, die Zelenka selbst vorgenommen hat, sowie Zelenkas eigene Beschriftung des aufgeklebten Papierstreifens im 4. Satz der *Violone ò Tiorba*-Stimme bezeugen außerdem, daß die Kürzungen vom Komponisten und nicht von einem fremden Musiker ausgehen. Danach dürfte diese künstlerische Straffung bereits bei der ersten Probe dieser 4. Sonate von Zelenka durchgeführt worden sein.

Die bereits genannten Wasserzeichen sind teilweise in anderen datierten Autographen wiederzufinden: so im *Gloria della Messa* (Sign. 2358 D 34¹), das durch den als Chronogramm geschriebenen Namenszug „*Ioannis LVCas IgnatiVs DisMas / zeLenka*“ auf 1714 zu datieren ist. In diesem Autograph kommen als Wasserzeichen überkreuzte Schlüssel und das bereits mitgeteilte verschlungene A vor. Ferner ist auf einem später eingelegten Blatt das Wasserzeichen PRAG vorhanden; diese Seite ist demnach von Zelenka bei einer Bearbeitung in Prag (vielleicht 1723?) eingefügt worden, wie überhaupt dieses Stück häufigere nachträgliche Änderungen zeigt, die jedoch alle zur gleichen Zeit vorgenommen sein dürften. Die Wasserzeichen Einhorn und verschlungenes A sind weiter in den mit dem Jahr des Prager Aufenthaltes, nämlich 1723 datierten Werken *Missa S: Spiritus* und den *Lamentationes* belegt, die letzte Komposition trägt zusätzlich die Ortsbezeichnung „Praga“. In Autographen mit späteren Daten habe ich diese Wasserzeichen nicht mehr gesehen. Dieser Befund der Wasserzeichen weist — abgesehen von einigen Unsicherheitsmomenten in dem *Gloria della Messa*, das jedoch zumindest später auch in Prag von Zelenka aufgeführt worden sein dürfte — ziemlich eindeutig auf Prag hin und läßt außerdem die Vermutung aufkommen, daß die Bläsersonaten etwa zwischen 1714 und 1723 komponiert sein könnten.

Die nun einsetzende Untersuchung der Schriftzüge des Komponisten zeigt folgende Entwicklung an Hand einiger ausgesuchter Notenzeichen:
Missa S: Caecilia (Sign. Mus. 2358 D 7^a), König August gewidmet, Dresden 1712 (später, vielleicht Ende der 20er Jahre (?) überarbeitet).



Gloria della Messa, 1714 (Sign. Mus. 2358 D 34¹)



Offertorium de Beata Virgine Maria, Vienna 1716 (Sign. Mus. 2358 E 40)



Litanie di Vergine Maria, Vienna, 10. Februar 1718 (Sign. Mus. 2358 D 53)



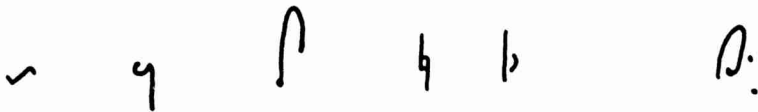
Missa S: Spiritus, 1723 (Sign. Mus. 2358 D 18¹)



Confitebor, 1729 (Sign. 2358 D 66)



Miserere, 1738 (Sign. Mus. 2358 D 62)



Die nachfolgend zum Vergleich angeführten Notenzeichen aus den Bläsersonaten lassen sofort erkennen, daß für die Entstehung dieses Kammermusikwerkes die späten Jahre etwa ab 1725 nicht mehr in Betracht kommen, ebenso die Jahre vor 1713, da Zelenka bis dahin noch nicht das Auflösungszeichen h benutzt, das er in den Bläsersonaten als eine Selbstverständlichkeit gebraucht:



Durch diese Beispiele werden zunächst die Ergebnisse der Wasserzeichenuntersuchungen bestätigt. Darüber hinaus läßt sich jetzt eine noch genauere Bestimmung vornehmen. Die in der ersten Zeit fast stets gekrümmte Achselfahne wird etwa seit 1717 glatt nach unten gezogen; außerdem wird die Halbenote 1714 noch p , also in folgendem Bewegungszug p geschrieben. 1716 dagegen bereits q , also in dieser Bewegungsrichtung q , die dann bis in die späteste Zeit hinein unverändert beibehalten wird. So sprechen verschiedene Gründe dafür, daß die Bläsersonaten — wider Erwarten — bereits um 1715 und zwar in Prag komponiert worden sind. Dies ist um so erstaunlicher, als es keinen Grund zur Erklärung gibt, warum Zelenka trotz dieser gelungenen, selbständig geprägten und bereits

verhältnismäßig frühen Bläsersonaten später kein ausgesprochenes Kammermusikwerk mehr geschrieben hat. Entgegen der im XIII. Jahrgang der „Musikforschung“ geäußerten Vermutung muß die Frage, wer der Kopist in dem Aufführungsstimmmaterial (Sign. Mus. 2358 Q 3) sein könne, offen gelassen und weiteren späteren Untersuchungen anheimgestellt werden.

Nach Fürstenaus Mitteilungen¹ hat sich Zelenka, der seit 1710 in Dresden als Kontrabassist angestellt war, Anfang des Jahres 1716 in Wien aufgehalten. Haußwald² hat es vermutlich durch eigene Überlegungen für wahrscheinlicher gehalten, daß Zelenka schon 1715 in Wien gewesen sein müsse, da er bereits im April des Jahres 1716 auf Geheiß seines sächsischen Königs nach Venedig abreiste. Schoenbaum³ hat diese Meinung übernommen. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, die sechs Bläsersonaten legen es sogar nahe, daß Zelenka bereits 1715 von Dresden aufgebrochen war und über seine Heimatstadt Prag, wo er sich sicherlich einige Zeit aufgehalten hat, nach Wien ging. Jedoch darf aus den eigentlich unmißverständlichen Formulierungen Fürstenaus nicht entnommen werden, daß Zelenka erst Anfang 1716, also im 37. Lebensjahr, Schüler J. J. Fuxens geworden ist. Würde dies zutreffen, dann müßte Zelenka wohl im Sommer 1715 in Wien gewesen sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Haußwald und Schoenbaum diesen Gedankengängen zum Opfer gefallen sind. Die frühen Autographe bestätigen vielmehr die Vermutungen Fürstenaus, daß sich Zelenka vor und spätestens am Anfang der Dresdener Zeit in Wien zu Studien aufgehalten hat. Die noch ausstehende genaue Durcharbeitung der Autographe und Abschriften in bezug auf Wasserzeichen, Titel, Datierung, Schriftzüge, Stil u. a. dürfte jedenfalls neben der Erschließung des Werkes dieses interessanten, aus der Reihe der Kleinmeister seiner Zeit herausragenden Komponisten auch noch ungeahntes biographisches Material aufdecken.

Wieviele Kantaten J. S. Bachs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt?

VON FRIEDRICH WILHELM LUCKS, MÜHLHAUSEN/THÜR.

Zwei mir in letzter Zeit aufgefallene Publikationen veranlassen mich zu folgender Klarstellung.

In seinem 1947 in 2. Auflage in Olten/Schweiz erschienenen Buch *Johann Sebastian Bach — Sein Leben und Werk* schreibt A.-E. Cherbuliez (S. 91 ff.): „Die für die Ratswechselfeier vom Februar 1708 komponierte und aufgeführte Kantate ‚Gott ist mein König‘ zeigt viele Züge glücklichen Schaffens aus dem Vollen und wachsender Selbständigkeit . . . Mit dieser Kantate hatte Bach den Beweis erbracht, daß es ihm um das ‚Ganze‘, d. h. nicht mehr nur um Organistendienst, sondern um die Hebung der gesamten Kirchenmusik ging.“ Es heißt dann weiter: „Die Ratswechselfkantate wurde diesmal gedruckt, und sie ist, kaum glaublich, von den fünf Jahrgängen Bach'scher Kantaten . . . die einzige zu Lebzeiten des Meisters veröffentlichte!“

In der Zweimonatsschrift *musica schallplatte* (*Zeitschrift für Schallplattenfreunde*) Nr. 4/1961 (*Musica* 7/1961) fand ich auf Seite 89 die Rezension der Electrola-Schallplatte STE 80494, auf der u. a. auch die vorerwähnte Ratswechselfkantate (Nr. 71) aufgenommen wurde. Dort schreibt H(ermann) K(eller): „Die Kantate ‚Gott ist mein König‘ die am 4. Februar 1708 in Mühlhausen beim Ratswechsel aufgeführt wurde, Bachs erste Kirchenkantate und zugleich auch die einzige in seinem ganzen Leben, die (zum Gedächtnis dieses Tages) gedruckt wurde, gibt uns einen interessanten Einblick in Bachs Jugendstil.“

¹ Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen. Dresden 1862, S. 72 f.

² Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist, AfMW 13, 1956, S. 244.

³ Riemann-Lexikon, 12/1959—61, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Artikel Zelenka.

In beiden Veröffentlichungen wird also gesagt, daß Bachs Ratswechselkantate Nr. 71 „die einzige“ sein soll, die zu Lebzeiten des Meisters gedruckt wurde. Offenbar ist weithin unbekannt geblieben, was schon vor rund 30 Jahren Stadtarchivar Dr. Ernst Brinkmann, Mühlhausen, in den Mühlhäuser Geschichtsblättern (31, S. 294 ff.) veröffentlichte: „In der Kammereirechnung 1708/09 findet sich unter dem Titel ‚Geschenke‘ am 7. Februar 1709 der kurze, aber höchst aufschlußreiche und uns alle überraschende Vermerk: ‚H. Baachen von Weimar vor Verfertigung des Rathsstückes 4 Rtlr‘. (1708 hatte er nur 3 Rtlr. dafür“ [also für die 1708 aufgeführte und gedruckte Kantate Nr. 71. D. Verf.] „bekommen.) Also liegt klar und einwandfrei zu tage, daß von Bach auch die Ratskantate des Jahres 1709 stammt . . . Wir wissen sogar mit Bestimmtheit, daß er selbst hier gewesen ist, um die Auf-führung zu leiten. Denn er erhielt nach derselben Quelle ebenfalls am 7. Februar (1709) an Reisekosten aus der Stadtkasse 2 Rtlr.“

In einer 1950 erschienenen Arbeit von Ernst Brinkmann (*Die Musikerfamilie Bach in Mühlhausen*) wird gleichfalls nachgewiesen, daß noch eine zweite Kantate Bachs für den gleichen Zweck geschaffen und in Mühlhausen gedruckt wurde. Leider ist dieser Druck, an dessen Existenz nicht zu zweifeln ist, in Mühlhausen nicht mehr vorhanden. Durch die eben erwähnte Kammereirechnung von 1708/09 wird jedoch bewiesen, daß der Druck in Mühlhausen erfolgte; dort erfahren wir von der Verausgabung von 11 Rtlr. an Tobias David Brückner in Mühlhausen, „das Ratsstücke und Carmen gratulatorium zu drucken“. Und schließlich berichtet uns Brinkmann (a. a. O. Seiten 13/14): „Leider ist weder eine Abschrift noch ein Druck erhalten geblieben, nicht einmal den Titel kennen wir. Die Neue Bachgesellschaft hat sie deshalb auf die ‚Vermiſtensliste‘ der Bachwerke gesetzt und läßt sie suchen. Wie wertvoll wäre es, wenn sie doch noch irgendwo aus dem Dunkel des Nid-tseins auftauchte.“ —

Es erschien mir wichtig genug, auf diese dokumentarisch belegten Beweise aus dem Stadtarchiv Mühlhausen/Thür. hinzuweisen, damit nicht immer wieder, und, wie wir anfangs sahen, bis in die Gegenwart, auf ältere und nicht mehr stichhaltige Überlieferungen zurückgegriffen wird, die schließlich zur Legende werden.

Zu Schuberts Goethe-Liedern

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Die folgenden Notizen sind eigentlich eine nachträgliche Kritik des Buches *Lieder von Goethe komponiert von Franz Schubert*, herausgegeben von Georg Schünemann, Berlin 1943. Das Buch enthält das schöne Faksimile der Reinschriften, die Schubert 1816 für Goethe angefertigt hat, soweit sie in der Berliner Staatsbibliothek erhalten sind, dazu aber in mehreren lesenswerten Abschnitten die Geschichte der Reinschriften, eine ausgezeichnete Beschreibung der einzelnen Lieder mit genauen Angaben über Goethes Gedichte und Schuberts Abweichungen von ihrem Texte, endlich eine Untersuchung über Schuberts Handschrift in Worten und Noten. Alle diese einleitenden Abschnitte sind reichlich, aber etwas spielerisch illustriert: die Bilder haben meistens nichts mit dem Thema des Buches zu tun.

Es gab noch ein zweites solches Heft mit Reinschriften Schubertscher Goethe-Lieder, das aber nicht mehr nach Weimar geschickt worden ist, nachdem das erste ohne Dank zurückgekommen war. Auch dieses zweite Heft ist zum großen Teil erhalten geblieben. Daß Schünemann von seinem Verbleib — in der Wiener Stadtbibliothek und im Pariser Conservatoire — nichts zu sagen wußte, liegt wohl daran, daß er meinen Aufsatz *Schuberts zwei Liederhefte für Goethe* in der *Berliner Musik*, Oktober 1928, nicht bemerkt hat.

Wenn er Johann Nestroy „zum engeren Kreis der Schubertfreunde“ zählt, und wenn er vermutet, daß Maximilian Löwenthal, der mit Goethe 1822 in Weimar über Schuberts Lieder gesprochen hatte, die beiden Widmungsexemplare seines Goethe gewidmeten Opus 19 dem Dichter 1825 überbracht hätte, so irrt der Herausgeber. Daß es von *Meeres Stille*, einem der hier faksimilierten Lieder, noch eine frühere Fassung gab, konnte er freilich nicht wissen, weil diese Fassung erst im November 1952 in der *Schweizerischen Musikzeitung* veröffentlicht worden ist.

Das Buch enthält drei vermeintlich zeitgenössische Schubert-Bildnisse. Die hübsche, schon aus einem anderen Buche bekannt gewesene Miniatur von Robert Theer im Kestner-Museum, Hannover, ist allerdings 1829 datiert; sie stellt gewiß nicht Schubert dar (das sollte man mir glauben). Die kolorierte Silhouette, die angeblich aus dem Kreis der Familie Therese Grobs stammt (ich habe dort nichts dergleichen gesehen) ist ein moderner Versuch, Schubert zu treffen. Ganz abwegig ist aber die Bezeichnung des Bildchens „*Schubert in der Uniform des Konvikts*“ als „wohl die erste, von Schülerhand gefertigte Zeichnung“ zu einem 1928 von mir und dann von Sir Newman Flower veröffentlichten Aquarell. Dieses hat mein Freund, Prof. Leo Diet (1857—1942) in Graz, nach den Aufzeichnungen Benedikt Randhartingers um 1925 für mich gemalt. Die „bisher unveröffentlichte“ Fassung ist also eine unerlaubte Kopie, die 1961 in dem Stuttgarter Bändchen *Schubert. Bilder aus seinem Leben* mit dem Vermerk „Aquarell von Leo Diet (um 1810)“ nachgebildet worden ist.

Die Kopie und die Silhouette stammen aus einer Privatsammlung, die Schünemann mit den Initialien K. L. bezeichnete. Zu ihr gehörte 1943 auch das bis dahin unbekannte Goethe-Bildnis, das „vermutlich von Joh. Ludwig Sebbers“ gezeichnet worden sei. Obzwar Sebbers 1826 Goethe auf einer Porzellantasse gemalt hat, läßt die Nachbarschaft jener Zeichnung in der Sammlung K. L. an beiden Namen zweifeln.

Deutsche Volkslieder auf Schallplatten

VON WALTER SALMEN, SAARBÜCKEN

Alte deutsche Volkslieder sind bisher vielen Experten und den meisten Liebhabern nur vermittlels Aufzeichnungen und Drucken bekannt geworden. Lediglich wenige Sammler erfuhren authentisch, wie und wo sie lebten, welche Fülle an Ausdrucksqualitäten, Varianten im Um- oder Zersingen ihnen eigen war vor ihrer Notierung. Da auch die differenzierteste Notenschrift nur Teilmomente des klingend Verwirklichten wiedergeben kann, mußte der bisher gewinnbare Eindruck unzureichend bleiben. Volkslieder erschienen zudem, von wenigen repräsentativen Standardwerken abgesehen, meist in handlichen Liederbüchern, die nur wenige Musikforscher zur Kenntnis nahmen. Dieser Zweig der Musiktradition wurde nicht als „Erbe Deutscher Musik“ voll gewürdigt, obwohl der Quellenwert einer aus mündlicher Tradition aufgezeichneten mittelalterlichen Ballade kein geringerer ist als der einer Volksliedüberlieferung in Handschriften und Drucken des 15. oder 16. Jahrhunderts. Daß mangels anschaulicherer Unterrichtung manches abwertende Fehlurteil über diesen Gegenstand gefällt werden konnte, ist nicht verwunderlich. Aus diesen und anderen Gründen ist es daher besonders begrüßenswert, daß seit 1955 auch die deutsche Volksliedforschung wesentlich bereichert werden konnte durch in fast letzter Stunde noch gehortete Tonaufnahmen authentischen Volksgesanges, die z. T. auch in der Form der Veröffentlichung als gewichtige „Dokumentationen“ von allgemeinem Wert dargeboten werden. Spät zwar, aber noch nicht zu spät kann nun nicht nur im Bereich der Kunstmusik, sondern auch in dem des Volksgesanges „die Schallplatte die empfindlichste Lücke aller bisherigen Musiküberlieferung“ (Fred Hamel) schließen helfen. So bedeutsam es ist zu erfahren, wie etwa Hindemith als

Interpret eigener Werke diese gespielt haben möchte, so wissenschaftlich ist es für den Forscher, wie charakteristisch geprägte Volkslieder eigentlich klingen. Das können aber lediglich Tonaufnahmen vermitteln; sie ermöglichen „eine bessere und sinnfälligere Anschauung vom deutschen Volkslied“ (W. Wiora) als andere Möglichkeiten der Fixierung. Da nur wenige Völker über derart viele Geschichtsquellen mit Volksliedeintragungen verfügen wie das deutsche, ist hier sowohl die Vergegenwärtigung des historisch meist in kunstmäßig stilisierter Bearbeitung Tradierten neben der Aufnahme des im Volksmunde nachlebenden Singgutes in gleicher Weise notwendig und wünschenswert.

Die Schallplatte Nr. 40 in der von dem verstorbenen rumänischen Volks- und Völkerkundler Constantin Brailoiu herausgegebenen Reihe „Collection Universelle“ vermittelte als erste nach dem Kriege eine lebendigere Vorstellung vom Sing- und Spielgut einiger deutscher Landschaften¹. Aus einem zu jener Zeit nur kleinen Vorrat an technisch befriedigenden Schallaufnahmen wurde eine Auswahl getroffen, die ahnen ließ, wieviel und welche Vielfalt an echten Volksliedern noch in Rückzugsgebieten lebendig sein mußte. Dank der seit 1955 intensivierten Sammlung ist es möglich geworden, repräsentativere Querschnitte auf Schallplatten zu veröffentlichen. Als wegweisend in der Anlage und Qualität der Darbietung erschien 1958 ein sogenanntes „Ton-Bildbuch“ von Johannes Künzig². Während vieler mühsamer Sammelfahrten unter oft widrigen Bedingungen hatte der Herausgeber einen umfangreichen Bestand an Schallaufnahmen horten können, der eine vorzügliche und ertragreiche Auslese aus dem Singschatz in ehemals ost- und südostdeutschen Sprachinseln gestattete. Die Gewährleute aus diesen Gebieten waren deswegen besonders gute Sänger, weil sie ländlichen Siedlungen an der Wolga oder an der Donau entstammten, in denen bis zum zweiten Weltkrieg mehr und sozialer Altes neben Neuem gesungen wurde als in binnendeutschen Landschaften. Somit ist ihr Erbe besonders geschichtstief, eigenartig und reichhaltig. Künzig legte den vier Schallplatten neben ausführlichen Erläuterungen auch charakteristische Bilder von den Sängern und ihrer Umwelt bei, so daß sich nicht nur weitere Möglichkeiten, sondern auch neue Aufgaben für die Forschung eröffneten. In einer einzeln erschienenen Schallplatte machte derselbe Herausgeber außerdem erstmals deutsche Märchen mit Singeinlagen allgemein zugänglich³.

Verglichen mit diesen eindrucksvollen Klangdokumenten müssen die vermehrt von der Industrie angebotenen vermeintlichen Volksliedaufnahmen befremden, mittels deren statt echtem Volkslied gesungene gefälschte Unterhaltungsmusik angeboten wird. An Stelle authentischer Klangeindrücke vermittelt z. B. eine Langspielplatte „Die Donauschwaben in Lied und Wort“⁴ verfälschende Bearbeitungen von Tänzen und Liedern aus der Batschka und dem Banat, die sowohl volkskundlich als auch künstlerisch unbefriedigend sind. Wenn es außerdem in dem Begleittext u. a. heißt: „Die Nachbarvölker der Donauschwaben, die Südslawen, die Madjaren und Rumänen, singen mollhaft. Sie dagegen behauptet zu haben und lebensfroh geblieben zu sein, spricht für die Beharrlichkeit donauschwäbischen Liedgutes im europäischen Südosten“, dann unterstreicht diese unsachliche Kommentierung zusätzlich die verfehltene Art einer versuchten Wiederaufwertung des Verklingenden. Die Aufnahmen von J. Künzig zeigen indessen, wie man getreuer das Erbe bewahren kann für Forschung, Lehre und Leben. Im Vergleich erschließt sich evident der Unterschied zwischen Gewachsenem, Gemachtem oder Gestelltem.

¹ Genf und Paris o. J., mit einem Begleittext von W. Salmen. Siehe zum Folgenden ergänzend auch W. Salmen, *Die Volksliedforschung in Deutschland und Österreich seit 1955*, in: *Zs. f. Volkskunde* 56 (1960), S. 241–254.

² J. Künzig, *Ehe sie verklängen . . . Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga*, mit 4 Schallplatten und 24 Bildtafeln, Freiburg 1958, 2/ ebd. 1959, mit „*Hinweisen zu den Melodien*“ von W. Salmen.

³ J. Künzig, *Drei ungarndeutsche Märchen und eine Ballade*, Freiburg 1959.

⁴ Wien o. J., hrsg. von der Forschungs- und Kulturstelle der Österreicher aus dem Donau-, Sudeten- und Karpatenraum (Amadeo AVRS 6247).

Der Initiative von Walter Wiora ist es zu danken, daß als *Dokumentation des Deutschen Musikrates* in zwei Kassetten die bisher repräsentativste gesamtdeutsche Auswahl von Volksliedern veröffentlicht werden konnte⁵. Diese Publikation ist in besonderem Grade geeignet, auch eine weitere Öffentlichkeit an diesen teils geschichtlichen, teils noch gegenwärtig wirklichen Gegenstand heranzuführen und überdies andere Völker mit der deutschen angestammten Singart vertrauter zu machen. Diese Schallplatten legen nämlich nicht nur Zeugnis davon ab, „in welcher vielfältiger Form das deutsche Volkslied auch heute noch lebendig ist“, sie ermöglichen zudem auch eine neue Zugangsweise klanglich verlebendigter Geschichtserfahrung, einer näheren Begegnung heutiger Hörer mit der rezenten Musik von einst, insofern als hier mancher ungewohnt gewordene Singstil in diesen Traditionsschichten erhalten geblieben ist. Für die pädagogische Nutzbarmachung dieser repräsentativen Auslese ist ein weites Feld eröffnet, nur sollte man keine Illusionen hegen über eine etwaige zukunftssträchtige Wiedererweckung dieser verklingenden „Altertümer“, denn „ein zweites Dasein“ (W. Wiora) ist sicherlich nur wenigen Stücken beschieden. Die Dokumentation ist mithin wohl der bedeutendste Zweck, wengleich es hinsichtlich der Authentizität Unterschiede festzustellen gilt, denn aus manchen Gegenden läßt sich gegenwärtig kein vollends ursprungsreicher Volksgesang mehr aufnehmen. Wenn man z. B. den „Wechselgesang zweier Hirten“ aus Westfalen (Nr. 1, 2) oder die Waakirchner Sänger „aus der Schule von Kiem Pauli“ (Nr. 1, 4) hört, wird man bemerken müssen, daß hier der Gesamtentwicklung entsprechend archaisch ertümliches neben schulisch anerzogenem Singen zu finden ist.

Teil I dieser Dokumentation bietet Lieder aus mündlicher Überlieferung von Schleswig-Holstein bis Oberbayern, von der Wolga bis Lothringen nebst der Übertragung der Melodien und Texte in einem 38 Seiten umfassenden Begleitheft. Eine kaum noch erwartete Mannigfaltigkeit an Rhythmen, Tonarten, Melodietypen, Praktiken des Jodelns oder mehrstimmigen Singens, des Verzierens und Variierens von Strophe zu Strophe (z. B. Nr. III, 6) ist auf diesen beiden Langspielplatten eingraviert. Arbeits- und Ständelieder, Lieder im Jahreslauf, Liebesgesänge, Legenden und Balladen, Scherz- und Tanzlieder verschiedensten Alters begegnen hier aus dem Munde von Kindern, Jugendlichen oder Greisen. Selbst an Stücken wie z. B. Nr. I, 8 kann man ersehen, daß es trotz sorgfältigster Übertragung durch die Herausgeber nur andeutungsweise möglich ist, in Notenzeichen eine protokollgetreue Umschrift vom bewegten Rhythmus, Stimmklang und charakteristischen Ausdruck des originalen Gesangs zu vermitteln. Bei derart eigentümlichen Gesängen wie etwa dem Arbeitsjodler Nr. I, 3a oder der Weihnachtsmesse Nr. I, 12 ist dies noch schwieriger⁶.

Teil II der *Deutschen Volkslieder* enthält eine Auswahl von 54 Sätzen über deutsche Volkslieder aus älterer und neuerer Zeit, musiziert von einigen Chören und mehreren namhaften Solisten, auf 42 Seiten ausführlich eingeleitet und kommentiert von Walter Wiora. Die Liedsätze aus alter Zeit entstammen der Feder von Komponisten zwischen Heinrich Isaac und Michael Prätorius, die neueren Vertonungen entstammen der Zeit von Friedrich Silcher bis zur Gegenwart. Diese Auslese, die keine vollständige Anthologie darstellen will, da wissentlich Sätze aus dem 15. Jahrhundert sowie dem späten 17. bis 18. Jahrhundert unberücksichtigt blieben (z. B. von J. Werlin, J. F. Reichardt u. a.), dokumentiert, wie verschieden Volksliedweisen in musikalische Kunstwerke einbezogen worden sind, wie insbesondere in Deutschland die polyphone Ausgestaltung schlichter Weisen das künstlerische Anliegen vieler Meister war mit dem Ziele: basierend auf dem Einfachen, das jedermann kennt, vielschichtige Kunstwerke zu schaffen. Dieses geschichtlich wechselhafte Spannungs-

⁵ *Deutsche Volkslieder. Teil I: Alte Lieder aus mündlicher Überlieferung*, hrsg. v. Deutschen Volksliedarchiv und dem Institut für Ostdeutsche Volkskunde. *Teil II: Liedsätze aus älterer und neuerer Zeit*, hrsg. v. W. Wiora und G. Wolters, Wolfenbüttel und Zürich 1962 (Camerata CM 30005 K).

⁶ Leider sind die Übersetzungen der Kommentare ins Französische und Englische stilistisch nicht einwandfrei gelungen.

verhältnis zwischen der volkläufigen Liedweise und dem mehr oder weniger kunstvollen Satz läßt die vorliegende Auswahl besonders deutlich werden. Auch für den Tonsatzunterricht ist es von Bedeutung, das jeweilige Maß der Einfügung einer vorgegebenen Liedweise in einen polyphonen Stimmenverband, oder aber das Maß der Verfremdung des Zitierten klingend zu erleben. Insbesondere gegenwärtigen Komponisten gelingt nicht immer die intendierte organische Einheit, das heutige Material scheint sich alten schlichten Durweisen nur gezwungen anbequemen zu lassen. Indessen beweisen gelungene Sätze von Distler, Bialas u. a. hinreichend, daß dies nicht so sein muß. Ihre Werke offenbaren produktive Möglichkeiten, wie dem jeweiligen Stil entgegenkommende Volkslieder auch heute noch in kunstmäßigem Gewande vergegenwärtigt angeeignet und mit zeitnahen Mitteln stilisiert dargeboten werden können.

Eine schätzenswerte Ergänzung zu den Liedsätzen aus älterer Zeit in Teil II der obigen Veröffentlichung bietet die in der Reihe *Harmonia mundi* erschienene Schallplatte *Weihnacht 1622*⁷. Aus der inhaltreichen Sammlung *Fürstenbergiana* in der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn hat Rudolf Ewerhart ein bisher unbeachtet gebliebenes, mehr als 100 Sing- und Spielsätze umfassendes Tabulaturbuch des westfälischen Vikars Henricus Beginiker in einer Teilausgabe zugänglich gemacht. Diese Quelle ist überaus reich an geistlichen Volksgesängen, die zum größten Teil aus den niederdeutschen Liederbüchern der Anna von Köln um 1500), der Katharina Tirs (1588) und dem Paderborner Gesangbuch von 1609 bereits bekannt waren. Allein die Gesänge zur Weihnacht zeigen in ihrer Mannigfaltigkeit das Bedürfnis des Volkes, besonders dieses Hochfest liebevoll zu besingen. Für die Orgel und eine Solostimme abgesetzt, dokumentiert nun auch die dazu erschienene gelungene Schallplatte die Musizierpraxis schlichter Volksweisen in einer kleinen westfälischen Kirche im 17. Jahrhundert. Eine Variante von „*Es ist ein Roß endtsprungen*“ neben einer kolorierten Fassung des Liedes „*Vom Himmel hoch*“ und verschiedenen Versionen des „*Puer natus in Bethlehem*“ sind besonders herauszuheben. Diese Quelle belegt vor allem auch, wie lange und in welch kunstvoller Gewandung der gesamte Schatz geistlicher Lieder aus dem Kreise der *Devotio moderna* seit dem 15. Jahrhundert insbesondere in den katholischen Gebieten Niederdeutschlands lebendig geblieben ist⁸.

Achter Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft New York 1961

VON GEORG VON DADELSEN, HAMBURG

Zum ersten Male seit ihrer Gründung im Jahre 1927 hat die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft einen Kongreß in den USA abgehalten und damit jenem Lande ihren Tribut gezollt, das seit dem letzten Kriege ihre größte Landesgruppe stellt. Mehr als tausend Musikforscher aus über dreißig Ländern waren der Einladung gefolgt und hatten sich vom 5. bis zum 11. September 1961 in der Columbia-Universität in New York versammelt. Gewiß stellte die „*American Musicological Society*“, die diesen Kongreß unter ihre Obhut genommen hatte, die Menge der Teilnehmer. Aber mit der großzügigen finanziellen Hilfe dieser Gesellschaft und einiger nationaler Förderungs-Institutionen konnten immerhin 170 aus-

⁷ Köln 1960 (HM 25142); siehe dazu die von R. Ewerhart herausgegebene Ausgabe *Weihnacht 1622. Sätze zum Singen und Spielen aus dem Tabulaturbuch des Henricus Beginiker*, Köln 1960. Zur Ergänzung einiger Anmerkungen sei verwiesen auf W. Salmen, *Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung. Zum Liederbuch der Katharina Tirs von 1588*, in: *KMjB* 36 (1952), S. 22 ff.

⁸ Dazu demnächst ausführlicher W. Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen*, Bd. I.

ländische Forscher die weite Reise über den Ozean antreten. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft ist es zu danken, daß sich darunter allein über fünfzig Deutsche befanden.

Mit ihren modernen Hörsälen und ihren vielstöckigen Wohngebäuden, die in den Semesterferien die Teilnehmer an zahlreichen sich ständig ablösenden Kongressen aufnehmen, war die Columbia-Universität ein repräsentativer Tagungsort. Wohl an keiner anderen Stätte hätte der Fremde ein so imponierendes Bild von der Kraft des amerikanischen Bildungswesens gewinnen können wie in diesem kasernenartigen Campus am Rande von Harlem mitten im Häusermeer Manhattans. Durch den Besuch der Yale University in New Haven und der Princeton University, deren Gast der Kongreß für je einen Tag sein durfte, wurde dieser Eindruck erweitert.

Für die Wahl des wissenschaftlichen Programms und die Art seiner Behandlung hatte das Programm-Komitee (D. J. Grout, G. Abraham, K. Bernet Kempers, G. Thibaut, W. Wiora) aus den jüngsten Kongreßerfahrungen des eigenen Faches und anderer Fächer die Konsequenzen gezogen und eine begrenzte Zahl aktueller Probleme in öffentlichen Experten-Diskussionen behandeln lassen. Auf die üblichen Einzelreferate mit frei gewählten Themen hatte man ganz verzichtet. Das mag von jenen Mitgliedern als ein Mangel empfunden worden sein, die in einem wissenschaftlichen Kongreß in erster Linie eine Gelegenheit erblickten, ein neues Forschungsergebnis aus ihrem Spezialgebiet einem möglichst weiten Forum bekanntzumachen. Wenn es aber heute selbst bei den Kongressen der nationalen Gesellschaften kaum mehr möglich ist, die Fülle der Sonderinteressen und Spezialforschungen gebührend zu berücksichtigen, mit wieviel mehr Recht kann sich dann ein internationaler Kongreß auf die wirklich brennenden Fragen der Wissenschaft konzentrieren! Durch die wachsenden politischen und demokratischen Rücksichten, die ein solcher Kongreß zu nehmen hat, wird diese ideale Forderung ohnehin stark eingeschränkt. Bei der Wahl der Themen und der Referenten entscheiden neben wissenschaftlichen Maßstäben vor allem Überlegungen über eine möglichst ausgewogene Beteiligung der Nationen und Kulturkreise. Daraus folgt die Tendenz, die Themenzahl zu vergrößern und innerhalb des begrenzten Programms nun doch wieder möglichst viele Vertreter möglichst vieler Nationen zu Worte kommen zu lassen, auch wenn dadurch die Äußerungsmöglichkeiten gerade der besten Kenner beschränkt werden. Aber diese Kompromisse muß die Wissenschaft auf dieser immer stärker organisierten Welt wohl schließen. Sie sind der Preis, den wir für die vielen Vorteile zahlen müssen, die jeder einzelne Forscher aus der weltweiten Verbreitung des Faches erfährt.

In diesem Sinne waren die Themen und die Methode, sie zu behandeln, gewählt worden. Die drei öffentlichen Vorträge (Arthur Mendel, USA, über „*Evidence*“, Nanie Bridgman, Frankreich, über „*Mécénat et Musique*“ und Helmuth Osthoff, Deutschland, über den „*Durchbruch zum musikalischen Humanismus*“) bildeten den gelehrten Abschluß der Eröffnungsfeier in der Columbia-Universität und der Begrüßungssitzungen an den beiden anderen Universitäten.

Für das wissenschaftliche Diskussionsprogramm waren 28 Themen ausgewählt, und zwar zum ganz überwiegenden Teil aus dem Gebiet der Musikhistorie. Wo die übrigen Teildisziplinen, die Systematische Musikwissenschaft und die Musikalische Völkerkunde, zu Worte kamen, geschah das meist in enger Verbindung zu ihr: „*Der gegenwärtige Stand der Musikpsychologie und ihre Bedeutung für die historische Musikforschung*“, „*Frühere und heutige Begriffe von Wesen und Grenzen der Musik*“, „*Der Beitrag der Musikalischen Volks- und Völkerkunde zur historischen Musikforschung*“, „*Die Pflege europäischer Traditionen in Amerika*“, „*Kriterien für kulturelle Angleichung (Akkulturation)*“, „*Die Rolle der improvisierten und notierten Ornamentik in der Entwicklung der Musik*“ waren solche Themen. Sie sollten offenbar nicht nur die günstige Gelegenheit für ein „Gespräch zwischen den Fakultäten“ nutzen, sondern zeugten zugleich von dem allgemeinen Eindringen der „histo-

rischen Dimensionen“ in die systematischen Disziplinen. Nur ein Thema, „*Physiologische Grundlagen des musikalischen Hörens*“ stand außerhalb dieses historischen Soges.

Die historischen Themen spannten sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart, wobei das hohe Mittelalter, das 16. und das 18. Jahrhundert besonders berücksichtigt waren. Zwei galten der mittelalterlichen Einstimmigkeit: „*Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik*“ und „*Die Unterlegung von Texten unter Melismen — Tropus, Sequenz und andere Formen*“, drei der Gattungsgeschichte: „*Ursprünge und nationale Aspekte des Quodlibets*“, „*Die neapolitanische Tradition in der Oper*“ und „*Lautenmusik*“. Stilkundliche und entwicklungs-geschichtliche Fragen wurden behandelt unter: „*Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit*“, „*Versmaß und Melodierhythmus im Zeitalter des Humanismus*“, „*Tonalitätsbewußtsein im 16. Jahrhundert*“ und „*Die Quellen des klassischen Stils*“. Zwei Sitzungen waren Persönlichkeit und Werk einzelner Meister gewidmet: „*Der Stand der Josquin-Forschung*“ und „*Bach-Probleme*“. Die Neue Musik wurde auf ihre Beziehungen zur Historie untersucht: „*Traditionelle Formen in neuer Musik*“. Ästhetische und geschichtsphilosophische Probleme kamen nicht zu kurz: „*Liszt, Wagner und die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im 19. Jahrhundert*“, „*Beziehungen zwischen geistlicher und weltlicher Musik im 16. Jahrhundert*“ und „*Der Begriff des ‚Neuen‘ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart*“, wogegen sich Editions- und Aufführungsfragen sowie die Musikpädagogik mit je einem Thema begnügen mußten: „*Probleme der Herausgabe alter Musik*“, „*Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert*“ und „*Die ‚Singing School‘-Bewegung in den Vereinigten Staaten*“. Mit einigen erhellenden Grenz- und Sondergebieten: „*Die bildenden Künste als Quelle für den Musikhistoriker*“, „*Die Anwendung soziologischer Methoden in der Musikgeschichte*“ sowie „*Musikwissenschaft und Schallplatte*“, schließt die Themenliste.

Diese 28 Themen waren in jeweils vier Parallelsitzungen auf drei Vormittage und vier Nachmittage verteilt. Die Zeit, etwa drei Stunden für jedes Thema, war also reichlich bemessen und wurde durchaus nicht überall voll ausgenutzt. Zwei Verhandlungsformen hatte man unterschieden: Round-Table-Gespräche für die spezielleren, Symposia für die all-gemeiner interessierenden Themen; bei diesen konnten auch die Zuhörer in die Diskussion eingreifen, während bei jenen allein die vorher bestimmten, am „Runden Tisch“ sitzenden Diskutanten zu Worte kamen. Die immer gut besetzten Hörsäle bei den einen wie bei den anderen Veranstaltungen zeigten jedoch, daß die Hörer den Spezialfragen kaum weniger Interesse entgegenbrachten als den allgemeinen Themen.

Grundlage der Diskussion bildeten die Hauptreferate (bei den Symposia dazu die Korreferate), die — eine bemerkenswerte Neuerung dieses Kongresses — bereits einige Monate vorher den Teilnehmern in einem I. Teil des Kongreßberichtes vorgelegt worden waren¹. Da in der „Musikforschung“ dieser erste Teil des Kongreßberichtes sowie der zweite Teil, der die Hauptvorträge und die Diskussionsbeiträge enthält, gesondert besprochen werden, können wir uns an dieser Stelle mit einigen Anmerkungen zu dieser Form des öffentlichen Streitgespräches begnügen.

Der heutige Gelehrte ist im wissenschaftlichen Streitgespräch weit weniger geübt als seine mittelalterlichen Vorgänger, auf deren virtuose Extempores — wie wir einem der Kongreß-Papers entnehmen — sogar eine musikalische Gattung, das Quodlibet, ihren Namen gründet. So hängt das Gelingen vor allem vom Diskussionsleiter ab. Nicht nur, daß er ein arbeitsfähiges „Panel“ zusammenzustellen hat, in dem auch gegensätzliche Lehrmeinungen vertreten werden, sondern mehr noch, daß er eine wirkliche Diskussion zustande bringt. Er muß also dafür sorgen, daß jeder Diskussionsbeitrag fragend oder antwortend die vorausgehenden weiterführt, und er muß vermeiden, daß auf dem Wege abgelesener, vorher vorbereiteter Beiträge über sekundäre Fragen doch wieder die alte Form des Referatenkongresses einzieht.

¹ International Musicological Society, *Report of the Eighth Congress New York 1961, Kassel 1961, Kassel 1961.*

Vor allem muß er zwischen den verschiedensprachigen Diskutanten vermitteln, darf dabei aber auf keinen Fall in die Rolle des Übersetzers fallen, der Wort für Wort in sämtlichen Sprachen verdolmetscht. Englisch, Französisch und Deutsch waren die Kongreßsprachen; sofern man diejenige davon sprach, die man am besten beherrschte, wurde man von seinem Gegenüber auch meist verstanden.

Kaum weniger entscheidend für das Gelingen der Diskussion ist der Inhalt der zugrundeliegenden Papers. Je nach dem Temperament ihrer Verfasser waren sie mehr als Forschungsberichte, als neue Forschungsbeiträge oder aber auch als Kritik fremder Lehrmeinungen angelegt und boten vor allem dort einen guten Ausgangspunkt, wo sie die offenen Probleme in die Form präziser wissenschaftlicher Fragen kleideten und die eigene Position in Thesenform deutlich herausstellten. Sie müssen genug Sprengstoff enthalten, um eine interessante Diskussion zu entzünden, d. h. ihre Probleme sollten sich zwar auf dem Wege zur Lösung befinden, aber noch nicht gelöst sein: Nach dem Wort eines kritischen Teilnehmers stammen die besten Papers von jenen, die gerade ein Buch schreiben, und nicht von jenen, die dieses Buch bereits geschrieben haben.

Papers und Diskussionsbeiträge brachten zwar keine umstürzenden Forschungsergebnisse; aber sie zeigten insgesamt, daß unsere Wissenschaft sich im Umbruch befindet. Der Grund dazu liegt in der technischen Entwicklung, der wir neue und genauere Forschungsmethoden verdanken. So hat in der historischen Musikwissenschaft die durch Film, Fotokopie und die moderne Reproduktionstechnik geförderte systematische Quellenarbeit das traditionelle Lehrgebäude erschüttert. Ob es sich um die einstimmigen oder die mehrstimmigen Formen der mittelalterlichen Musik handelt, ob Josquin oder Bach, Fragen der Oper oder die Wurzeln des klassischen Stils zur Diskussion stehen: überall brechen sich neue Erkenntnisse Bahn. Entsprechendes vollzieht sich in der Musikalischen Völkerkunde und der Systematischen Musikwissenschaft, die sich anschicken, die Möglichkeiten moderner technischer Versuchs- und Auswertungsmethoden zu nutzen. Man hatte das belebende Gefühl, Diener einer wirklich jungen Wissenschaft zu sein, die ihre Hauptaufgaben noch vor sich hat.

Mit zahlreichen Empfängen, Ausstellungen, Besichtigungsfahrten, Konzerten und einer Opernaufführung hatten die Veranstalter für ein reichhaltiges Nebenprogramm gesorgt — für den Europäer, dem das ungewohnte, feucht-heiße Klima doch einiges zu schaffen machte, fast etwas zu reichhaltig. Er mußte sich die Zeit für private Besichtigungsfahrten um die Insel Manhattan, auf das Empire State Building und für die Wege in die Museen und Sammlungen geradezu stehlen — immer in Furcht, die großzügigen Planungen seiner Gastgeber nicht genügend zu respektieren. Aus der Fülle des Gebotenen seien besonders erwähnt die Instrumentenausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York sowie die Autographenausstellungen der New York Public Library und der Washingtoner Kongreß-Bibliothek; ein Konzert in der Yale-University war den Werken von Charles Ives gewidmet; das Juilliard-Quartett bot als besondere Kostbarkeit das frühe Streichquartett Arnold Schönbergs dar; moderner amerikanischer Musik war ein Konzert in Washington gewidmet in der Princeton-Universität wurden Weberns Kantaten op. 29 und op. 31 von Studenten der Music-School makellos dargeboten; ein Opernabend der Juilliard-School machte uns mit Puccinis *Re Teodoro in Venezia* bekannt, jenem für Mozarts *Figaro* so anregenden Werk.

Den glanzvollen Abschluß des Kongresses bildete für die ausländischen Teilnehmer eine Besichtigungsfahrt in die Hauptstadt Washington, und es versteht sich, daß dort die Kongreßbibliothek mit ihrer Autographensammlung und den vielen sinnvoll erdachten bibliographischen Einrichtungen den Hauptanziehungspunkt bildete.

Während des Kongresses wurden in der Mitgliederversammlung der Vorstand und der Präsident neu gewählt. Nach Friedrich Blume ist das Präsidentenamt für die nächsten drei Jahre nun Donald Grout anvertraut. Für die deutschen Teilnehmer war es eine besondere Freude,

zu spüren, welche umfangreichen Vorhaben der Gesellschaft in der Amtszeit des ersten deutschen Präsidenten vollendet, vorangetrieben oder eingeleitet werden konnten. Der Edward-Dent-Preis, den die englische Musikwissenschaft für besondere musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse ausgesetzt hat, wurde als erstem dem jungen englischen Musikhistoriker Gilbert Reaney verliehen.

Nachhaltiger noch als die wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen haben auf den deutschen Teilnehmer die Persönlichkeiten und Leistungen der jungen amerikanischen Musikwissenschaft gewirkt. Der ehrwürdige Otto Kinkeldey hatte bei einem Festessen in launiger Art Anfänge und Entwicklung der amerikanischen Musikwissenschaft geschildert. Die heutige amerikanische Musikwissenschaft ist nicht nur dabei, sich der Vormundschaft der traditionellen europäischen Musikwissenschaft, deren Kind sie ist, zu entledigen; auf einigen Gebieten hat sie bereits die Führung übernommen, vor allem in der Musikpsychologie, aber auch in den Fächern der historischen Musiktheorie. Die enge Verbindung zur zeitgenössischen musikalischen Praxis und die Aufgeschlossenheit der modernsten wie der ältesten Musik gegenüber kommen ihr dabei zugute. So kann denn die amerikanische Gesellschaft für Musikwissenschaft eine Reihe der besten modernen Komponisten und Interpreten zu ihren Mitgliedern zählen. Für die Musikwissenschaft stellt diese Personalunion zwischen Komponisten und Musikhistorikern ein belebendes Element dar. Wir hoffen, daß wir zum nächsten Kongreß, der 1964 in Salzburg stattfinden soll, eine recht große Zahl unserer amerikanischen Gastgeber wiederssehen werden.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Wintersemester 1962/63

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Ausgewählte Kapitel aus der zeitgenössischen Opern- und Ballettgeschichte (2) — Typologie der musikalischen Formen (2).

Basel. Prof. Dr. T. Ferand: Geschichte der Improvisation im Umriß (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Béla Bartók: Werk und Persönlichkeit (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik Indonesiens und Ozeaniens (1) — Pros: Paläographie der Musik: Das 15. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Kontrapunkt: Die Fugenkomposition nach J. S. Bach (1) — Harmonielehre II (1).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentalnotenschriften, besonders Orgel- und Lautentabulaturen (mit Ü) (2).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Musik der Sowjetunion (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Richard Wagner (2) — Probleme der Musikkultur in der DDR (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (3) — Zeitgenössische Musik I (3) — Probleme der Stilkunde (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (1) — Probleme der Musikpsychologie (1).

- Lehrbeauftragt. Dr. S. Köhler: Formenlehre (2) — Stilkritische Analyse (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka: Notationskunde II (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Probleme des Liedes im Mittelalter (2) — Geschichte des deutschen Volksliedes (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Einführung in die Musikethnologie (2) — Instrumentenkunde (1).
 Lehrbeauftragt. H. Wegener: CM voc. (2).
 — *Freie Universität*. Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der Musik in Frankreich (von 1550 bis 1750) (2) — S: Ü zur musikalischen Aufführungspraxis in der Zeit J. S. Bachs (2) — Pros: Einführung in die musikalische Analyse II (2) (mit Ass.) — Chor (2).
 Prof. Dr. K. Reinhardt: Stilmerkmale außereuropäischer Musik (Vorführung und Interpretation von Klangbeispielen) (2) — Ü: Grundzüge der Musikinstrumentenkunde (2) Ü: Musikethnologisches Colloquium (2).
 Privatdozent Dr. M. Ruhnke: Das deutsche Musikleben im 16. Jahrhundert (2) — Ü: Die musikalische Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts (2).
 Prof. J. Rufer: Kontrapunkt II (2) — Formenlehre II (oder Harmonielehre I) (2) — Harmonielehre III (2).
 Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).
 — *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Johannes Brahms (2) — Debussys Klavier- und Kammermusik (2).
 Prof. B. Blacher: Elektronische Komposition (1).
 Prof. Dr. K. Forster: Sonderprobleme der Musik (1).
 Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikationswissenschaftliche Grundlagen der Musik (2).
 Dr. Th. M. Langner: Meisterwerke der Musik (Interpretationsvergleich mit Schallplatten) (2).
- Bern.** Nicht gemeldet.
- Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Haupt-S (2) — Pros: Grundfragen der Musikgeschichte (durch Assistent Dr. S. Kross) (2) — CM voc., instr. (Musikalische Leitung Dr. E. Platen) (je 2).
 Prof. Dr. K. Stephenson: Das Zeitalter Beethovens (2) — Das wiener-klassische Sololied (1) — Ü zu Beethovens Sinfonik (2) — Das Streichquartett III (Beethoven) (3).
 Privatdozent Dr. M. Vogel: Musik der Antike (2) — Harmonikale Symbolik (1) — Ü zur harmonikalen Symbolik (1). — Generalbaß-Ü (1).
 Dr. E. Platen: Formenlehre (Vokalformen) (1) — Gehörbildung und Transkriptions-Ü für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1).
- Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte des Kunstliedes seit dem 16. Jahrhundert (mit Sängerinnen, Sängern und Schallplatten) (1) — S: Registrierende und funktionelle Harmonielehre II (1) — CM instr. (Akad. Orch.) (2).
- Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Privatdozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der Sinfonie (1).
- Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Die Gesänge des Gregorianischen Chorals (2) — Mozarts Zauberflöte (1) — S: Musikwissenschaftliche Ü (2).
 Prof. Dr. R. Steglich: Die Sinfonien Beethovens (1).
 Dozent Dr. F. Krautwurst: Felix Mendelssohn-Bartholdy und die deutsche Romantik (1) — S: Das Orchester von Lully bis Debussy (2).
- Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2) — Ü zur italienischen und deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation — CM instr. (2)

Prof. Dr. F. Gennrich: System einer musikalischen Textkritik der Musik des Mittelalters (2) — Formbestimmungen an Denkmälern der Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Orgel und Orgelmusik (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

Privatdozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der Sinfonie (2) — Ü zur Musikästhetik (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance (2) — S: Guillaume de Machaut (für Fortgeschrittene) (2) — S: Philologisch-musikgeschichtliche Ü (mit Prof. Dr. J. Lohmann) (vierzehntägig 2) — S: Monteverdi (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (vierzehntägig 2) — CM voc.: Schütz (Musikalische Exequien), Josquin (Missa De beata Virgine) (mit W. Breig) (2). Dozent Dr. R. Hammerstein: Die Interpretation der Musik in Geschichte und Gegenwart (2) — S: Ü zur Instrumentenkunde (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock (2) — S: Ü zur musikalischen Thematik von Haydn bis Bruckner (2).

N. N.: Neumenkunde (2).

Lehrbeauftr. W. Breig: Kontrapunktische Ü (mit Analysen von Kompositionen des 16. Jahrhunderts und Lektüre ausgewählter Abschnitte aus Zarlinos „Istitutioni harmoniche“) (2)

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. F. Brenn: Die Musik im Zeitalter des Barock (2) — Claude Debussy (1) — Ü zur Tonsprache der neuen Musik (1) — Modale und formale Analysen gregorianischer Melodien (1) — S: Lektüre und Colloquium zur Ästhetik der neuen Musik (Ansermet, Wolff, Brelet) (1).

Gießen. Dozent Dr. W. Kolneder: Allgemeine Musikgeschichte V: Die Musik des 19. Jahrhunderts (1) — Giuseppe Verdi (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Musik der Notre-Dame-Zeit (3) — S: Probleme der Musikethnologie, musikwissenschaftlich und völkerkundlich betrachtet (gemeinsam mit Prof. Dr. G. Spannaus) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Johann Sebastian Bachs Vokalmusik (3) — Ü: Stilkritische Studien zur musikalischen Frühromantik (2).

Dr. H. O. Hiekel: Ü: Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre II (2) und III (1) — Kontrapunkt I (1) und II (2) — Partitur- und Generalbaßspiel (1) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Das reformatorische Kirchenlied (1).

Graz. Dozent Dr. W. Wünsch: Folkloristik und Exotismus in der europäischen Musikgeschichte (1800 bis Gegenwart) (1).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Geschichte der russischen und sowjetischen Musik (2) — S: Zur Musik des Impressionismus (2) — S: Zur Sinfonik von Johannes Brahms (1) — Ober-S für Doktoranden und Aspiranten (vierzehntägig 2).

Prof. em. Dr. Max Schneider: Ü: Quellenkunde mit kursorischer Lektüre (2).

Dr. G. Fleischhauer: S: Einführung in Händels Oratorien (2).

Oberassistent W. Rackwitz: Einführung in die Musikwissenschaft (1)

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelen: Geschichte des Orchesters (2) — Mozarts „Figaro“ (1) — Pros: Die mehrstimmige Messe um 1500 (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: S: Wagner und Verdi (2).

- Prof. Dr. W. Heinitz: Homogene Nachgestaltung (1) — Takt und Rhythmus (1).
 Dozent Dr. H. Hickmann: Geschichte der Musik im alten und neuen Ägypten (2) — Musikinstrumente I (Idiophone, Membranophone) (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).
 Dozent Dr. H. Becker: Geschichte der Passionsmusik (1) — Ü zur Vorlesung (1).
 Dozent Dr. C. Floros: Geschichte der Symphonie (1) — Ü zur Vorlesung (1).
 Dozent Dr. H. Reinecke: Tonpsychologie und Musikpsychologie (1) — Informationstheorie (1) — Akustisches Praktikum (halbtägig).
 Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt für Fortgeschrittene (2) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (2) Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (4).
- Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Ludwig van Beethoven. Leben und Werke (1) — Musikalische Zeitströmungen. Entwicklungsphasen seit 1750 (1) — CM voc. (durch L. Rutt) (2).
- Heidelberg.** Prof. Dr. E. Jammers: Ü zur musikalischen Paläographie (800—1200) (2) — Ü zur Rolle der Zahl in der Musik (vierzehntägig) (2).
 Univ.-Musikdirektor Privatdozent Dr. S. Hermelink: Haydn und Mozart (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor (2) — CM (Studentenorchester) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. Thomas: „Absolute Musik“ — „Programm Musik“. Zur Kritik der Begriffe anhand von Musikbeispielen des 19. Jahrhunderts (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. O. Riemer: Geschichte und Wesen der musikalischen Hermeneutik (1) — Ü zur Geschichte und Psychologie der Programmbildung (1).
 Lehrbeauftragt. Dr. E. Apfel: Pros: Musikalische Paläographie (1200—1600) (2) — Lehrkurs: Kontrapunkt II (2).
- Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte III (15. und 16. Jahrhundert) (4) — Geschichte der mehrstimmigen Messe (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).
 Prof. Dr. W. Senn: Musikgeschichtliche Quellenforschung (2).
 Lektor Oberstudienrat Dr. W. Schosland: Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II (je 1).
- Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdirektor Dr. G. Nestler: Musikgeschichte im Überblick: Klassik und Romantik (2) — Neue Romantik in der Musik der Gegenwart (1) — Musikstunde: Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).
- Kiel.** Prof. Dr. W. Wiora (beurlaubt): Ü zur Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur- und Quellenkunde (durch Dr. W. Braun) (2) — Ü zur Einführung in die Musikpsychologie (durch Dr. L. Finscher) (2).
 Prof. Dr. A. A. Abert: Die Instrumentalkonzerte Mozarts (2) — Ober-S: Probleme der Mozartforschung (2).
 Prof. Dr. K. Gudewill: Norddeutsche Musik der Barockzeit (2) — Pros: Einführung in die Werke von Heinrich Schütz (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (3).
 Dr. W. Pfannkuch: Geschichte der Musikinstrumente (1) — Ü zur Funktions- und Stufenlehre (1) — Harmonielehre I (für Anfänger), Harmonielehre II (für Fortgeschrittene), Kontrapunkt-Ü, Partiturspiel (je 1) — CM instr. (2) — Kammermusikkreis 14tägig (2) — Akad. Chor (1).
- Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musik und Musikleben des Mittelalters (3) — Unter-S: J. S. Bach „Das Wohltemperierte Klavier“ (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Druß) (1).
 Prof. Dr. Marius Schneider: Strukturelemente der Musik (1) — Musikalische Völkerkunde III (Afrika) (2) — Mittel-S: Melodietypologie (2) — Ober-S b): Transkription (2).

Prof. Dr. H. Hüschen: Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ober-S a): Musikästhetische Strömungen des 19. Jahrhunderts (2) — Tabulaturen (1).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre (1) — Moderner Tonsatz: Einführung in die Zwölftontechnik (1).

Lektor W. Hammerschlag: Kontrapunkt III (Die Fuge) (1) — Gehörbildung II (1).

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (1).

Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Symphonien Anton Bruckners II (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (4) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musik des Barockzeitalters I (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musik Ostasiens (2).

Dr. R. Eller: Hauptwerke des 20. Jahrhunderts (1) — Methoden der musikalischen Analyse (1).

Dr. H. Grüß: Musikgeschichte im Überblick II (2) — CM voc., CM instr. (je 2).

Dr. P. Schmiedel: Akustik (2).

E. Klemm: Notationskunde II und III (je 2).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Mensuralnotation (2) — Ober-S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Das deutsche Sololied des 18. und 19. Jahrhunderts (2) — CM voc. (großer Chor) (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikästhetik (1).

Privatdozent Dr. G. Massenkeil: Die Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2) — Ü: Quellen, Aufgaben und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gotttron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelrheinischen Musikgeschichte (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Bachs Kantaten (2) — Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600) (2) — Joseph Haydn (1) — Vorführung und Erläuterung ausgewählter Werke Joseph Haydns (1) — S: Ausgewählte Kapitel zum Kolleg Musikgeschichte im Überblick I (1) — Strawinskys Werk und Ästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: S: Theoretiker und Periodika der Musik im 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Quellen (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Bachs h-moll-Messe, Beethovens Missa Solemnis und Verdis Requiem (3) — Ü zu Bachs h-moll-Messe (2) — Colloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Gattungen des Gregorianischen Gesanges (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Ü für Anfänger (2) — Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Palestrinasatz (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Generalbaß für Anfänger (2) — Partiturspiel (2) — Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü: Instrumentalmusik vor 1600 (2) — Aufführungsversuche: Frühe Orgelmusik (in Verbindung mit der Ü über Instrumentalmusik) (2) — Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü zur Bläsermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (mit Dr. J. Eppelsheim) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Lehrkurs: Orchester- und Chorwerke von Igor Strawinsky (3).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Lehrkurs: Berlioz und Liszt (3).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Aufführungsversuche: Chansons von Binchois und Dufay (2) — Textlos überlieferte Sätze um 1500 (2) — Lehrkurs: Gambenensemble (2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Mozarts Jugendwerk (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Das Instrumentalwerk J. S. Bachs (3) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Moderne Musik II (2) — Pros: Die Kantaten J. S. Bachs (2) — Bestimmungs-Ü (2).

Dozent Dr. G. Croll: Glucks Wiener Musikdramen (2) — Haupt-S: Ü zum Oratorium im 17. und 18. Jahrhundert (Carissimi und Händel) (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Geschichte der Musikinstrumente (1) — S: Westfälische Orgelbaumeister im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Harmonielehre (Fortsetzung) (1) — Dreistimmiger Kontrapunkt (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte im Überblick: Wiener Klassik II (2) — Einführung in die Musikgeschichte (2) — S: Das deutsche Kunstlied von Zelter bis Schubert (2) — Ü: Musikalische Formenkunde (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik des Mittelalters (2) — Haupt-S: Ü zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (mit Dr. E. Apfel) (2) — Pros: Einführung in die musikgeschichtliche Quellenkunde (mit Dr. W. Salmen) (2) — Colloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Die Musik der antiken Hochkulturen (1) — Pros: Mittelalterliche Musiktheorie (2).

Univ. Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blas- und Streichinstrumente (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Geschichte der Instrumentalmusik (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Das Orchester und seine Instrumente (Geschichtliche und technische Entwicklung; mit klingenden Beispielen) (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundzüge der Operngeschichte (2) — Colloquium für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — S: Der musikalische Vortrag (2).

Dr. B. Meier: Collegium gregorianum-polyphonicum (2) — Vorkurs zum S: Lektüre mittelalterlicher Theoretiker (1) — Kontrapunktische Ü und Analysen (2) — Harmonielehre II (2).

Dr. A. Feil: CM: Orchester (2).

Dr. U. Siegele: CM: Chor (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Stile und Formen in der Musik zwischen 1500 und 1550 (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Einführung in die Musikgeschichte der Slawen (2).

Dozent Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz (4) — Paläographie der Musik I (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (4).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt III (1) — Instrumentenkunde I (1).

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Geschichte des Instrumentalkonzerts (2) — Beethovens Streichquartette (1) — S: Musikpaläographische Ü an Quellen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) — CM voc., Akad. Chor (2): G. F. Händel, „Saul“ — CM instr., Akad. Orchester (2). Privatdozent Dr. H. Beck: Geschichte der Suite (1) — Pros: Die analytischen Schriften Hugo Riemanns (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Just: Repetitorium der Musikgeschichte: Geschichte der Kantate (2) — Kontrapunkt (1) — Aufführungspraktische Ü zu älterer Musik (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (1) — Die Grundlagen des wiener-klassischen Stils (1) — Pros: Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur Musik des 20. Jahrhunderts (2) — S für Fortgeschrittene: Ü zur Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (1) — CM: Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (1).

Privatdozent Prof. Dr. F. Gysi: Richard Wagners Bühnenwerke (1).

Musikdirektor P. Müller: Harmonielehre I (2).

BESPRECHUNGEN

Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome 52. Suppl. Tome 3, Fasc. I. Bruxelles: Bruylant 1951 448 S.

Die großen Nationalbiographien der einzelnen Länder gehen mit der Methode ihres Ausbaus jeweils ihre eigenen Wege. Während die Allgemeine Deutsche Biographie mit einem völligen Neubau weitergeführt wird, der Neuen Deutschen Biographie, wartet das entsprechende belgische Unternehmen mit einem Zufluß von neuem Material im Rahmen von Supplementen auf, von denen soeben ein neues vorgelegt wird. Es ist für die behandelten Komponisten freilich bei weitem nicht so ergiebig, wie die beiden ersten in *Mf. XIV*, 1961, S. 76 f. besprochenen Supplementhefte es waren. Es sind diesmal nur Randfiguren des belgischen Musiklebens, denen die Bemühungen der Biographie nationale gelten. Da erscheint etwa Constantin Bender (1826—1902), als Militärmusiker in verschiedenen Stellungen bewährt, bis er im Auftrage des Kriegsministers 1864 eine Harmoniemusik zur Begleitung belgischer Freiwilliger für den Kaiser Maximilian aufzustellen hatte. Zuletzt, 1892, wurde ihm die Inspektion über die belgische Armeemusik übertragen. In einer älteren Zeit begegnet als Kapellsänger an St. Aubin zu Namur Jean du Fon (1574 bis 1634), auch Jean de Namur genannt. 1593 wurde er für die Madrider Hofkapelle Philipp II. gewonnen. Der noch mit zwei Exemplaren erhaltene Katalog der einstigen Bibliothek Johann II. von Portugal bewahrt die Titel einiger Vokalsätze von du Fon. Genannt werden noch eine achtstimmige Messe über eine Kanzone von Lasso sowie eine achtstimmige Motette „*Omnes des Saba venient*“. Endlich der Violoncellist Jacques Gaillard (1875—1940), nach anfänglichen Studien an der Musikschule zu Verviers später Schüler von H. F. Kufferath am Brüsseler Konservatorium, von 1897 bis 1902 Violoncellolehrer am Konservatorium zu Mons. Mit Franz Schörg, Hans Daucher und Paul Miry gründete er, nach Brüssel zurückgekehrt, das Brüsseler Quartett, das 15 Jahre hindurch in vielen Ländern Europas und in Amerika konzertierte. Zuletzt war er Violoncellolehrer der Prinzessin Marie-José, der späteren Gattin des italienischen Thronfolgers.

Willi Kahl, Köln

Herbert Riedel: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1959. 702 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 12).

Diese Bonner germanistische Dissertation erweist sich als ein überaus wertvolles und zum Thema aufschlußreiches Werk, wertvoll auch deshalb, weil der Verf. die althochdeutschen, frühmittelhochdeutschen, aber auch die Dichtungen der Spätzeit des Mittelalters, des Humanismus und des Barock nicht nur mit echt philologischer Gründlichkeit untersucht hat, sondern auch wesentliche Quellen im Auszug mitteilt. Ein Ausblick auf die Zeit von 1700 bis zur Gegenwart beschließt das Werk. Sehr nützlich ist nicht nur das Quellenverzeichnis, sondern auch das sorgsame Register der Instrumente (S. 15—26). Bei der Durchsicht Tausender von Werken (!) hat der Verf. 574 Dichtungen als beachtenswert herausgesucht. Die Probleme ordnen sich in Darstellung des musikalischen Schöpfungsaktes, des Komponierens, des Musikstückes als Tongebilde, der Musizierfähigkeit und der damit verbundenen besonderen Interpretation des Musikstückes; der Darstellung der Musikwirkung, die sich bei Musikern und Zuhörern nicht nur seelisch und geistig, sondern auch körperlich äußern kann. Frühere Arbeiten, wie die Diss. von Dorothea Treder und H. J. Mosers Zitierungen finden Richtigstellung und Ergänzung, die Quellen erhalten sorgsame Interpretation. Den einzelnen historischen Kapiteln gehen musikgeschichtliche Überblicke voraus, die sich mehr an Nicht-Musikhistoriker wenden — sie sind im wesentlichen nicht schlecht, wenn auch hie und da etwas naiv. Instrumentenkundlich ist der Verf. beschlagen. Daß die Rotta auch als Streichinstrument nachgewiesen sei, „oft geradezu in der Art einer Geige“ (105), dürfte eine nicht ganz klare Definition sein, in Anlehnung an O. E. Anderssons *Stråkharpån* (1923), in welcher Arbeit die Streichharfe als nordischer Vorfahr der Geige angenommen wird (vgl. auch die neueste Untersuchung zum Thema: Hugo Steger, *Die Rotte*, DVjschr. 35, 1961, S. 96 bis 147, die in dieser Zeitschrift noch besprochen werden wird). Für „*sambiat*“ müßte doch auch eine sprachliche Erklärung versucht werden. „*clié*“ und „*begil*“ (202,

297, 350) kommen als Wörter nur je einmal belegt vor. Ich glaube, daß man Lasso nicht als den Typus des „Renaissance-Menschen“ ansehen darf (351), da die zweite Hälfte des 16. Jh. weit eher als Frühbarock bezeichnet werden muß. Die textlich galant-erotische Chanson beginnt nicht im 15. Jh. Hier muß ein Trennungsstrich zur neuen Chanson gezogen werden (353). Warum sind Werke mit einer „Riesenzahl von verschiedenen Einzelstimmen (fast bis zu einem halben Hundert)“ im 16. Jh. zu den „keineswegs immer erfreulichen Ausnahmen“ zu zählen; welche sind gemeint, und welche kennt der Verf.? Achtstimmigkeit kommt keineswegs „selten vor“, die Lit. an Dialogen, Echos usw. ist nicht arm. Die Meistersinger haben nicht nur keinen „nennenswerten Einfluß“ auf die Entwicklung gehabt, sondern überhaupt keinen (354). Wieso führt das „Prinzip der Affektheorie in der Barockzeit zu übersteigter Typisierung von spröder, unlebendiger Wirkung“ (422)? Auch die Viola da gamba (477) wurde in verschiedenen Größen als Diskant, Alt-Tenor, Baß usw. gebaut. Bei Lohenstein könnte es sich noch um eine kleine Viola da gamba handeln. Unter den barocken musikbezüglichen Schuldramen wäre noch der (vom Rez. 1937 herausgegebene) *Musicomastix* des Elias Herlitz als reichfließende Quelle zu nennen (1606). Es ist zu bedauern, daß der Verf. nicht auch die Zeit von 1700 an ausführlicher behandelt hat, wenn auch der „Ausblick“ auf diese Epoche sehr dankenswert ist. Die Musikkenntnisse Thomas Manns im *Doktor Faustus* sind übrigens mehr Schein als Sein (s. darüber des Rez. ausführliche Besprechung, Neue Musikzeitschrift, 1948, 336). Im ganzen gesehen muß gesagt werden, daß des Verf. Arbeit für jeden, der sich mit der Beziehung zwischen deutscher Dichtung und Musik befaßt, ein unentbehrliches und grundlegendes Buch ist.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Friedrich Wilhelm Riedel: Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1960, 224 S. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. X). Schon 1940 hatte die Rf. in ihrer Dissertation auf die zweifelhafte Bedeutung der Anordnung von Tänzen in Hss. und Drucken

für die Form und Zyklizität der Suiten aufmerksam gemacht. Dieselbe Problematik ergab sich später ganz allgemein für Tastenmusik, besonders in Norddeutschland (*Zur Spielpraxis der Klaviervariation*, Mf. VII, 1954; *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Mf. VIII, 1955), wobei aber auch Kittler nicht übersehen werden darf, der in seiner Dissertation (*Geschichte des protestantischen Orgelchors*, Greifswald, 1931, S. 95 u. 103) die Bearbeitung einiger Orgelwerke in den Lüneburger Hss. als typisch für den Spielbrauch im Gottesdienst herausstellte. (Der Aufsatz *Parodien und Pasticcios* . . . war allerdings vor Kenntnis dieser Tatsache geschrieben. Man wolle dazu auch den Kritischen Bericht zur Ausgabe der Rf. von Lüneburg KN 208 vergleichen.)

Nun legt F. W. Riedel eine Arbeit vor, die von diesem Blickpunkt aus das gesamte gewichtige Tastenmaterial gleich eines halben Jahrhunderts sichtet, und die Fragwürdigkeit des fast gesamten Quellenbereiches, der umfänglich vom Verfasser zusammengetragen ist, ganz unwesentlich ob Autograph, Gebrauchshs. oder „Individualhs.“ (Hss. mit Werken einzelner Meister), in bezug auf Gestalt und zyklische Form der Stücke generell aufzeigt. Hier wird allerdings manchmal etwas übers Ziel geschossen (S. 163), denn gerade bei Autographen ist es immer auch möglich, daß wir nicht nur ein Repertoire, sondern die Meinung des Autors vor uns haben. Es zeigt sich so mit Recht, daß „wir noch ganz am Anfang stehen“. Wir wissen bis heute in vielen Fällen nicht — soweit nicht zahlreiche Konkordanz die Originalgestalt der Stücke erhärten — ob Werke von Scheidemann, Froberger, Poglietti und vielen anderen in ihrer Überlieferung die Absicht des Autors widerspiegeln und was an Werken des 17. und noch des 18. Jahrhunderts wirklich den Meistern zugehört, denen man es zuzusprechen gewohnt ist. (Das gilt selbstverständlich auch für Lauten-, Instrumental- und Vokalquellen.) Wir zählen hier Scheidemann zu den behandelten Meistern hinzu, weil bei ihm das „Verweilen bei Spielfiguren und Motiven“ und die Freude an „motorischer Bewegung“ beginnt. R. hat in unermüdlicher Kleinarbeit, die besonders am Nachlaß Giessels (Wien, Minoritenkonvent), am Kodex E B 1688 (New Haven, Conn.), am „Hintze“-Ms. (New Haven, Conn.) und an den Kol-

lektaneen des J. D. Zelenka (Dresden, Sächsische Landesbibliothek) fruchtbar geworden ist, aber auch an den Werken einzelner Meister wie Froberger, Poglietti, Kerll, Buxtehude, Strunck, Theile, Heidorn, soweit sie nicht in diesen Kodices enthalten sind, diese Tatbestände aufweisen können. Ein Verzeichnis der bis jetzt bekannten Klavierdrucke von 1648–1700, das auch die ausländischen Drucke aufgenommen hat, ist angefügt.

Dazu rückt die historische Bedeutung mancher Meister — immer von der Quellenkunde und der Verbreitung der Quellen her gesehen — wie z. B. Pogliettis oder Pachelbels oder gleich ganzer Landschaften, wie Norddeutschlands, in ein völlig neues Blickfeld. So muß Norddeutschland seinen Ruhm als führende Landschaft in der „Pfleger des Orgelbaus und der Orgelspielkunst“ hergeben — ein ganz unerwartetes Ergebnis. Auch der gerechten Warnung gegen die Tücken der Stilkritik wollen wir gedenken (S. 116), denn sie kann besonders für den Barock nicht laut genug erhoben werden. Bei Durchschnittsmeistern wird sie nach unserer Meinung überhaupt keinen Erfolg zeitigen. Was so nebenbei an Erforschung wenig bekannter Hss. und an Kurzbiographien von deren Besitzern (Standeski, Gros, Giessel) mit anfällt, kann hier nur angemerkt werden. Ob allerdings die geschichtliche Wirkung der Vokalkomposition so gering war, wie R. meint (S. 210), müßten doch erst weitere Prüfungen erhärten.

Der Verfasser hatte sich zum Ziel gesetzt, „eine Methode zur kritischen Betrachtung und Verwertung musikalischer Quellen zu entwickeln“ und „die besondere Bedeutung der Tastenmusik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts innerhalb der gesamten Entwicklung an Hand einer Quellenübersicht aufzuzeigen“. Er hat mehr erreicht: er hat einen gültigen Wegweiser für eine Quellenkunde zur Geschichte der Musik der Tasteninstrumente überhaupt geschaffen. Die schwere Lesbarkeit des Werks, auf die der Verfasser im Vorwort selbst hindeutet, kann dabei übersehen werden.

Einiges sei uns anzumerken erlaubt. Der Behauptung, es gebe im 17. und 18. Jahrhundert in der Tastenmusik keine Terminologie, die mit irgendwelchen formalen Prinzipien zusammenhänge (S. 25, Fußnote 92) können wir nach Eggebrechts (z. B. *Ricercar*) und unseren eigenen Untersuchungen

(z. B. *Fantasia*) nicht beipflichten. So scheint es uns auch riskant, kurzerhand alle kurzen Präludien, Intonationen, Fughetten als Versetzen zu bezeichnen (S. 28), da der Terminus *Versiculus* gesondert vorkommt (S. 89). — Unklar ist (S. 32), was mit den Claves A-H in der deutschen Orgeltabulatur gemeint ist. Sicher nicht die Oktaven, denn sie laufen z. B. in den Lüneburger Hss. von C-H. — Pedalnotierung für Orgel ist schon früher zu finden als der Verfasser angibt (S. 37, Fußnote 158), so 1448 bei Ileborgh. — Die schwarzen und weißen Notenköpfe in Couperins *Les festes de la grande et ancienne ménestrandise* (S. 40–41) halten wir eher für eine Ironisierung — das Stück stellt bekanntlich eine Satire dar — als für antiquierten Gebrauch. — Die Wirkung der spanischen Tastenmusik des 16. Jh., somit vermutlich auch der Drucke, über Spanien hinaus hat Kastner wahrscheinlich gemacht (*Anuario musical* XI, 1956; *l'Organo* I, 1960). — Das „Ausziehen brauchbarer Blumen“ aus Stücken, von dem Adlung berichtet (S. 54), möchten wir doch am ehesten auf Pasticcios und Parodien bezogen wissen, wie der Verfasser am Rande ja selbst vermutet. Der Vergleich „wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet“, ist zu deutlich. — Den Terminus *Sonate* für ein Tastenmusikwerk hat jüngst Newman in *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, schon bei del Buono 1641 nachgewiesen, früher also als bei Strozzi (S. 175). — Daß die norddeutschen Organisten „gar keine Tastenmusik für den Bedarf des Liebhabers hinterlassen haben“ (S. 181) kann nicht für das 17. Jahrhundert generell gelten. Man denke z. B. nur an die Tänze Scheidemanns in KN 146, Lüneburg, an die anonymen Tänze in Mus. ant. pract. 1198, Lüneburg; KN 148, Lüneburg; KN 149, Lüneburg. Was davon norddeutschen Meistern zuzuweisen ist, bedarf natürlich noch der Untersuchung. Aber gerade auf diesem Gebiet wird viel verloren sein, weil der Bedarf weniger gewichtig war. — Und was schließlich die sogenannte „klassische Form“ der Suite betrifft (S. 127), so fürchten wir, daß der Begriff nicht mehr aufrechterhalten ist. Dazu ist der Raum, den sie einnimmt, zu knapp, und die Zahl der Meister zu beschränkt. Im allgemeinen ist auch in Deutschland die klassische Reihung nur eine unter vielen andern gewesen (man vgl. vor allem auch die Lautenhss. und -Drucke),

und selbst bei den Tastenbeispielen, die der Verfasser aus seiner Zeit angibt, finden sich noch Ausnahmen: so die nichtklassischen Reihen Frobergers, die, allein schon gemessen an den obengenannten Inhalten der Lüneburger Hss., keine Ausnahme bildeten; ferner die beiden Partiten von Poglietti (S. 161), wie die eine im Kodex E B 1688 (S. 110, Nr. 65 bis 167), die zwei Suiten von J. K. Kerll (S. 138) in *Subiectio initia*, und die Nrn. 18, 27 in *Familien Ryge's Slaegtsbog* (S. 202—203), die alle von den klassischen Folgen abweichen. Noch Bach kennt alle möglichen Reihungen, z. B. in den Cellosuiten und Orchestersuiten, wie seinerseits Händel. Man wolle auch die Suiten vergleichen, die Serauky in *Hallschen Klavierbüchlein* mit Angaben der Quellen veröffentlicht hat, ganz gleich, ob sie wirklich von diesen Autoren stammen oder nicht. Für Frankreich und Italien (auch innerhalb der Sonata da camera) schließlich hat diese Reihung überhaupt nie „klassische“ Bedeutung gehabt. Auch in der Geschichte der Suite stehen wir erst am Anfang — um einiges werden wir weiter sein, wenn H. Kümmerling seine Suitenarbeit veröffentlicht hat.

Margarete Reimann, Berlin

Ernest Eugene Helm: *Music at the Court of Frederic the Great*. Norman: University of Oklahoma Press 1960. XX, 268 S.

Unter den Hofkapellen des 18. Jahrhunderts hat die Berliner ihr ganz eigenes Gepräge, nicht zuletzt durch die tätige Mitwirkung Friedrich II. als Musiker, mag man auch das Musikertum des preußischen Königs, wie jüngst wieder geschehen (Heinz Becker in MGG IV, 1955, Sp. 960) mit gebotener Zurückhaltung beurteilen, weil er eben „in erster Linie Staatsmann und Soldat, und erst in zweiter Linie Musiker und Mäzen war“. Immerhin bietet Helm ein hinreichend vollständiges Bild von Friedrichs Kompositionen, zu deren Datierung u. a. des Königs Briefe an seine Schwester, die Markgräfin Wilhelmina von Bayreuth herangezogen werden. So erfährt man u. a. S. 43 auch von einer der Schwester zugeordneten, in Beckers jüngstem Verzeichnis wenigstens nicht namentlich erwähnten, wohl verschollenen Kantate *Vergil*. Jede Darstellung der Musik am Hofe Friedrichs d. Gr. mußte auf weite Strecken hin eine Berliner Operngeschichte der Zeit werden, angefangen mit dem berühmten Knobelsdorfschen Opernbau, mit den Spiel-

plänen und dem vielfach aus Italien herangezogenen Personal. Zuletzt werden dann 14 Musiker des näheren gewürdigt, die am Berliner Hof eine Rolle gespielt haben. Etwas gewaltsam erscheint G. Silbermann in diesen Kreis einbezogen und dann auch, natürlich wegen des Berliner Besuchs von 1747, J. S. Bach. Eine reiche Bibliographie, leider von etwas zweifelhaftem Wert, beschließt das Buch. Da sind auffallende Lücken, wie die Kölner Dissertation von Franz Berten über Franz Benda (1928) und die gleichfalls Kölner Dissertation von Adolf Raskin über Quantz (1923), die Berliner (1922) von Hermann Wucherpfennig, sowie dessen Artikel in Bd. I der MGG, endlich H. Döllmanns Dissertation über Nichelmann, Münster 1938. Auch E. Fr. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, 1931 hätte in dieser Bibliographie ein Platz gebührt. Oberflächliche Zitate sind weiterhin: Georgii, *Klaviermusik* mit zwei Bänden statt einem; Müller-Blatteau (mehrfach); Schiedermaier, *Bayreuther Festspiel statt Festspiele*. Ein vermeidbares Versehen: S. 199 Giuseppe Vivaldi. Der Aufsatz von H. A. Martens kann nach dem vorliegenden Zitat „*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vol. XIV (1932) 26“ nie gefunden werden. Es muß heißen: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 99, 1932, 26—27. Es sind also nicht nur Schönheitsfehler in dieser Bibliographie zu beanstanden.

Willi Kahl, Köln

Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben vom Staatstheater Kassel. Redaktion Hans Joachim Schaefer. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1959. 247 S.

Innerhalb des vielfältigen, jedoch überwiegend einzelnen Zeiträumen, Ereignissen oder Persönlichkeiten gewidmeten Schrifttums, das sich um die wechselvolle Geschichte von Musik und Theater in Kassel bemüht, bietet die vorliegende Chronik eine Gesamtschau, wie sie bereits die *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel* von W. Lynker und W. Bennecke's *Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart* unternahmen. Nicht nur in der Weiterführung bis in unsere Tage über diese 1865 und 1906 erschienenen Arbeiten hinausgehend, wird unter Einbeziehung der Ergebnisse der neueren lokalen Musikgeschichtsforschung und durch Heran-

ziehung archivalischer Quellen Authentizität erstrebt.

Die in vier Kapitel gegliederte Darstellung des umfangreichen Stoffes unternahmen bereits durch frühere Arbeiten zur Kasseler Musikgeschichte empfohlene Autoren: Christiane Engelbrecht, *Musik und Theater in Kassel von den Anfängen bis zum Tode des Landgrafen Friedrich II — 1785*; Wilfried Brennecke, *Kasseler Theaterleben in den Jahren von 1785 bis 1813*; Franz Uhlendorff, *Chronik des Kasseler Musiktheaters von 1814 — 1944*; Hans Joachim Schaefer, *Geschichte des Theaters in Kassel 1814—1959 unter besonderer Berücksichtigung des Schauspiels 1814—1944*.

Erster glanzvoller Höhepunkt der seit dem 14. Jahrhundert belegten Musikpflege in Kassel ist der Hof Landgraf Moritz des Gelehrten (1592—1627). Eingehend berichtet die Verf. über den Ausbau der Hofkapelle (in der John Dowland wirkte und für die Hans Leo Hasler gewonnen werden sollte), die Ausbildung der Kapellknaben an dem am 1. Okt. 1595 (nicht 1596) gegründeten Collegium Mauritium und die Pflege des Theaters, immer bemüht, die lokalen Ereignisse in den Rahmen der historischen Entwicklung zu stellen (Oratio Vecchis Madrigalkomödie *l'Amfiparnaso* hatte jedoch keinen Einfluß auf die „*theatralische Gestaltung*“ [9] der Oper). Nicht nur Mäzen, dem die bedeutendsten Komponisten der Zeit Werke widmeten, der Heinrich Schütz förderte und mit dem „*Otoneum*“ den ersten deutschen Theaterbau errichtete, war der Fürst selbst Komponist von Rang, dessen Werk historisches Interesse gebührt (eine noch in neuesten Lexika angezeigte Dissertation von W. Dane, *Moritz von Hessens Tonwerke*, Marburg 1934, ist nicht erschienen). Während bereits sein Nachfolger, Wilhelm V. (1627—1637), im Ringen um die Erhaltung der Hofkapelle deren Etatsplan entschieden kürzen mußte („*Die Music ist meines Lebens Aufenthalt, . . . muß und will ich mich gerne accomodiren*“ [16]), kommt das Musikleben am Ende seiner Regierung völlig zum Erliegen. Nach einer bescheidenen Blüte der Hofmusik unter Wilhelm VI. (1650—1663) und dem Aufbau von Kapelle und Oper durch den prachtliebenden Karl (1677—1730), müssen nach dessen Tod die Musen erneut schweigen. Erst dem den Wissenschaften und Künsten zugetanen Friedrich II. (1760—1785) gelang es — nicht

zuletzt unter der Gunst der politischen Verhältnisse — dem Kulturleben seiner Residenz wieder verbreitete Bewunderung zu sichern. Die an wertvollen Details reiche Darstellung dieses Abschnitts der Kasseler Musik- und Theatergeschichte ist im wesentlichen dem erweiterten Stoffkreis der Dissertation der Verfasserin entwachsen, die das Zusammenwirken der Ereignisse in lebendigen Bildern — hin und wieder mit leichten Retuschen, wie der Rolle Händels im Bordoni-Cuzzoni-Streit — zu fassen sucht.

Das *Kasseler Theaterleben in den Jahren 1785—1813* stand zunächst (bis 1806) im Zeichen der äußerst sparsamen Regierung Wilhelm IX. (1785—1821; ab 1803 Kurfürst Wilhelm I.), unter dem Musik und Theater erneut in ihrer Existenz bedroht waren: Ballett, Oper und Kapelle wurden aufgelöst, das Theater, nachdem der Plan eines deutschen „Nationaltheaters“ scheiterte, reisenden Schauspielergesellschaften überlassen. Die nach der Auflösung der Hofkapelle in Kassel verbliebenen Musiker veranstalteten, von einheimischen Dilettanten unterstützt, öffentliche Liebhaberkonzerte, die unter der Leitung des auch dem Theaterorchester vorstehenden Kapellmeisters Rodewald standen. Sein Nachfolger war nicht Johann Wessely, sondern 1789 Karl Stamitz, dessen bisher nicht sicher belegbare Wirksamkeit in Kassel unerwähnt bleibt. Hierzu darf Rezensent nachtragen, daß Stamitz sich bereits 1788/89 „*auf dem großen Operntheater . . . auf der Bratsche und Viole d'Amour mit dem allgemeinsten und ausgezeichnetsten Beifall*“ hatte hören lassen und zu dieser Zeit — wohl von Toscani — den Auftrag erhalten, „*im bevorstehenden Herbst . . . eine neue Oper aufzuführen, die er für das hiesige Theater setzt*“ (Korrespondenz der *Musikalischen Realzeitung für das Jahr 1789*, Speyer 1789, S. 190). 1789/90 leitete Stamitz das aus 33 Instrumentalisten („*der einzige beständige Konzertsänger (war) Hr. Gottlob Immanuel Toscani*“) bestehende Orchester, über dessen Konzerte in Korrespondenzen bis zum 25. Februar 1790 berichtet wird. Stamitz, der Kassel nach dem Ende der Winterkonzerte (Ende April) verließ, berichtete darüber in einem der denkwürdigen Briefe an Breitkopf: „*Ich habe eine Tragi-Komische Oper gemacht, und wollte solche in Hessen Kassel vor einigen Jahren allda aufführen . . . meine Oper wurde einstudiert! Was geschah? Der Landgraf allortden dankte die*

deutschen Komödianten auf eine kurze Zeit ab und nahm . . . die kleine französische Kindertruppe auf eine Zeit an, . . . also da saß ich mit meiner Oper; nun welchen Verlust erlitt ich nicht. Ich verließ Cassel und ging einstweilen nach Greiz . . ." (A. Schering, in *Festschrift Fritz Stein*, 1939, S. 60). Einen seiner glanzvollsten Höhepunkte erlebte das Theater unter dem Interregnum des von 1806—1813 als König von Westfalen in Kassel Hof haltenden Jérôme. Sorgfältig entwickelt der Verf. diesen vielleicht prunkvollsten Abschnitt der Kasseler Theatergeschichte, dessen Darstellung sich erstmals auch auf die z. T. umfangreichen Musik- und Theaterberichte des *Moniteur westphalien* stützt. Vielleicht hätten auch die darüber hinaus sicher noch manche Zeugnisse dieser interessanten Zeit — in der u. a. Beethoven für Kassel gewonnen werden sollte — bergenden Bestände der *Abt. 75, Akten der westphälischen Centralbehörden des Marburger Staaatsarchivs* (z. T. Staatsarchiv Merseburg) mit herangezogen werden sollen. Mit der Wiederherstellung des Kurfürstentums (1814) begann eine kontinuierliche, wenn auch von Rückschlägen nicht freie Theaterarbeit, die finanziell jedoch erst im königlichen Hoftheater (1866) auf eine breitere Basis gestellt wurde. Unter Wilhelm II. (1821—1832) hatte Ludwig Spohr Konzert und Theater in Kassel in das Blickfeld nicht nur des deutschen Musiklebens gestellt, ein Höhepunkt des Kasseler Musik- und Theaterlebens, dem erst die 100 Jahre spätere Entfaltung unter P. Bekker/E. Krenk und F. Ulbrich zur Seite gestellt werden kann. Ab 1814 bis zur Gegenwart erfolgt die Darstellung getrennt in Kapiteln für das *Musiktheater* und das *Schauspiel*, deren Autoren das in zahlreichen Mitteilungen zu Personalbestand und Repertoire zum Ausdruck kommende Bemühen um faktische Vollständigkeit gemeinsam ist.

Man wird konzedieren müssen, daß „bei der gebotenen Zusammendrängung des Stoffes manche Perspektive verkürzt werden mußte“ (Vorwort), jedoch kann die Verlagerung der Gewichte keinesfalls in einer sich aus der historischen Entwicklung ergebenden Notwendigkeit ihre Begründung finden: neben dem weitschauenden Aufrollen oft in anekdotischer Breite dargelegter und in ihrer Relevanz nicht immer einleuchtender allgemeiner Theaterprobleme steht der weithin zur Statistik verenget Bericht über das Mu-

siktheater; das Wirken der Kapelle (die übrigens bereits 1826 ihren von Wilhelm II. reskribierten „Unterstützungsfonds für die Hinterbliebenen verstorbener Ordrestermitglieder“ gründete) tritt selbst bei vorsätzlicher Beschränkung auf die Musikbühne unangemessen in den Hintergrund. Daß Friedrich Wilhelm I. wiederum bei der Pensionierung des 75jährigen Spohr politische Gründe sowie die „vertragswidrige Herabsetzung des ihm auf Lebenszeit zugesicherten Gehalts“ (77) unterstellt werden, sei am Rande vermerkt. (Spohr am 12. Februar 1822 in einem Brief an seine Frau Dorette: „Das einzige worin ich mich getäuscht habe, ist das, daß ich meinen Gehalt nicht zeitlebens, sondern nur so lange ich Dienst leisten kann, haben werde und dann wie alle hessischen Staatsdiener auf Pension gesetzt werden werde.“) In einem Anhang beigegeben sind instruktive tabellarische Übersichten der meistgespielten Werke des Spielplans von 1814—1959, eine — allerdings nach nicht erkennbaren Gesichtspunkten vorgenommene — Auswahl der Literatur über das Kasseler Theater- und Musikleben (neben anderen sei erlaubt, E. Frh. W. v. Gudensberg, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten [1822—1866]*, Diss. Göttingen 1958, nachzutragen) sowie ein umfangreiches Sach- und Personenverzeichnis. Erklärtermaßen auf „wissenschaftliche Vollständigkeit und Anmerkungen“ (Vorwort) verzichtend, vermittelt das Werk ein Bild höfischer Musik- und Theaterpflege im Spannungsfeld geistiger und historischer Wandlungen. Für künftige Arbeiten zur Kasseler Musik- und Theatergeschichte unentbehrlich, bedeutet diese Chronik einen wichtigen Schritt in Richtung einer leider noch immer ausstehenden umfassenden Geschichte der Musik und des Theaters in Kassel.

Horst Heussner, Marburg (Lahn)

Musik im Raume Remscheid. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag, 1960. 82 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 44.)

Die auf der Jahrestagung 1960 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehaltenen Vorträge befassen sich ausschließlich mit dem Musikleben in und um Remscheid. Als kleine Beiträge zur Lokalgeschichte sind sie vor allem für die Entwicklung in der neuesten Zeit von Interesse. Den profiliertesten Überblick über *Remscheids Musikleben von 1918 bis 1960*

bietet Felix Oberborbeck. Die Untersuchungen von Bert Voß über *Das Männerchorwesen im Raume Remscheid in Vergangenheit und Gegenwart* reichen bis zur Gründung des ersten deutschen Männerchors im Jahre 1801 zurück. Einen gediegenen Überblick über *Die Remscheider Kantorei 1945—1960* steuert Hans Schrader bei, während Wilhelm Twittenhoff *Die Musische Bildungsstätte Remscheid* kurz beschreibt. Ursula Bäcker unterzieht das Gesangbuch *Die „Singenden und Klingenden Berge“* vom Jahre 1697 einer kurzen Untersuchung. Dagegen ist der Beitrag von Wolfgang Bunte über *Orgeln und Glocken in Lennep, Lüttringhausen und Remscheid* wesentlich umfassender und tiefgreifender. Er enthält treffliche historische Hinweise, Dispositionen und Literaturangaben.

Richard Schaal, Schliersee

Günter Kieslich: *Das „Historische Volkslied“ als publizistische Erscheinung*, Münster: C. J. Fahle, 1958. 162 S. (Studien zur Publizistik Band 1.)

Trotz etlicher stoffreicher Ausgaben sogenannter „Historischer Volkslieder“ von v. Dittfurth, Hartmann-Abele, Klier, v. Lilienron, Soltau u. a. ist diese Liedgattung bisher nur selten und unzureichend in die Musikforschung einbezogen worden. Diese Unterlassung ist um so weniger verstehbar, als das Bild insbesondere vom städtischen Musikleben seit der Reformationszeit unvollkommen bleiben muß, solange nicht dieses damals in großen Mengen verbreitete Material eingehender bearbeitet worden ist, das man sachgerechter als „zeitgeschichtlich-politisches Lied“ bezeichnen sollte. Erfreulich wäre es, wenn die vorliegende Schrift hierzu anregend wirken würde, denn in ihr wird dieser Liedbereich nur hinsichtlich seiner publizistischen Bedeutung untersucht. Ausführlich wird der gesamte Komplex der gereimten Publizistik während des Reformationszeitalters von der anonymen Mundpublizistik bis zu didaktisch — literarischen Erscheinungen beschrieben und typologisch aufgegliedert. Dieser Abschnitt (S. 96 ff.) ist für die historische und soziologische Musikforschung von besonderem Wert. G. Kieslich stellt darin nämlich sehr sorgfältig trennend heraus, wie weit der Geltungsbereich des wirklich gesungenen zeitgeschichtlichen Liedes reichte und wo der Übergang zum nur gelesenen epischen Zeitungslied in strophischer Form anzunehmen ist.

Er verweist mit Recht darauf, daß gedruckte Zeitungslieder mit 30 bis zu 60 Strophen selbst dann nicht wirkungsvoll öffentlich singbar sind, wenn der Gepflogenheit entsprechend eine Tonangabe in der Überschrift enthalten ist. In diesen aus der mündlichen Tradition herausgenommenen stoffreichen Berichten über Zeitereignisse „erstarrt das Liedhafte zur Formel“; der Schritt vom gereimten Zeitungslied zur „Zeitung“ ist nur ein kurzer. Die „Newen Zeitungen“ sprechen auch in ihrer äußeren Aufmachung meist mehr den einzelnen Leser denn eine größere Singgemeinschaft an. Kieslich weist außerdem auf den Werbecharakter normierter Titel hin, in denen ein „newes“, „hübsches“ oder gar „nagelnewes“ Lied angekündigt wird. Wie wenig musikalisch an solchen Stücken wahrhaft neu ist, muß im einzelnen noch festgestellt werden, denn gewöhnlich bedienen sich die Verfertiger solcher Zeitungslieder der Bekanntheitsqualitäten vertrauter Jüdermannsweisen, um den aktuellen Bericht besser absetzen und verbreiten zu können, so daß die „newen Lieder“ fast nie eine originale Komposition anbieten. Kieslich veranschaulicht seine beachtenswerten allgemeinen Forschungsergebnisse an Hand der gereimten Publizistik der Jahre 1541/42. Er zeigt an zwei politisch gewichtigen Ereignissen, wie und in welcher Form darauf reagiert wurde, mündlich kursierende Lieder und Druckwerke verschiedenster Art, „dem Gebote der Stunde“ folgend, entstanden sind. Er schlüsselt ein umfangreiches Quellenmaterial auf in einerseits sangbare Lieder und andererseits Werke, die nur der schriftlich niedergelegten historischen Dokumentation dienen sollten. Somit bietet das Buch mancherlei Anregungen für eine musikwissenschaftliche Auswertung, die noch zu leisten ist. Es bestimmt Grenzerscheinungen der Reimpublizistik, Typen, Methoden und Techniken lyrischer, epischer oder dramatischer Art, die bisher nur wenig beachtet wurden.

Walter Salmen, Saarbrücken

Eugen Nedeczey: *Das Raaber Liederbuch*. Wien: Kommissionsverlag R. M. Rohrer 1959. 244 S., 3 Tafeln. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 232. Band, 4. Abhandlung).

Der inzwischen verstorbene Budapester Germanist Eugen Nedeczey entdeckte vor mehr

als 30 Jahren in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars in Raab (Győr) ein 187 Blätter umfassendes handschriftliches Liederbuch, das erst 1959 nach langwierigen, mühevollen philologischen Studien veröffentlicht werden konnte. Da weder ein Besitzervermerk noch eine Datierung in der Quelle enthalten sind, ist deren Herkunft und Alter nur schwer bestimmbar. Es liegt die Annahme nahe, daß das Liederbuch in Niederösterreich um 1600 entstanden ist und spätestens um 1630 abgeschlossen wurde. Der Herausgeber hat dazu alle aus den Texten erschließbaren Anhaltspunkte in einer sehr sorgfältigen Beschreibung aufgeführt. Die wertvolle Handschrift enthält außer einer Minneallegorie 107 Lieder ohne Melodien. Die Mehrzahl der Texte ist singulär überliefert, einige wenige Konkordanzien ließen sich feststellen mit dem Jaufner Liederbuch, den *Tricinien* von J. Lange 1606, Valentin Haußmann u. a. Besonders beachtenswert sind die Anlehnungen an Sonette Petrarcas und italienische Kanzonetten, aber auch an österreichische Volks- und Flugblattlieder (siehe Ergänzungen zum Kommentar im Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 9, 1960, S. 148 f.).

Unter den „*Neuen Liedern*“ finden sich maniert-gekünstelte Liebesgesänge neben derberen, auch spöttischen Stücken lehrhaft-besinnlichen Inhalts. Auffällig ist das Fehlen von Tonangaben. Auf das Musizieren dieser Lieder in vornehmen Gesellschaften weisen lediglich Zeilen hin, wie z. B. „*spiln, singen, Tanzen, Lautten schall*“, oder „*Khain pfeifen, Singen, geign / Khan mier DEinöth verdreibn*“. Trotzdem ist das Raaber Liederbuch auch musikgeschichtlich von großem Wert. Es bedeutet für die Zeit des verstärkten Eindringens italienischer Liedformen in das sogenannte deutsche „Gesellschaftslied“ eine gewichtige Bereicherung der deutschen Literatur in bajuwarischem Schrift-dialekt. Walter Salmen, Saarbrücken

Eta Harich-Schneider: *Roei, the Medieval Songs of Japan*. Monumenta Nipponica. Tokyo 1958—1960.

Dank dieser hervorragenden Publikation gewinnt man endlich eine klare Vorstellung über den Roei, eine der immer wieder zitierten, aber nie weder genau analysierten noch veröffentlichten Musikformen des japanischen Mittelalters. Der Name Roei, der chinesischen Ursprungs ist, bedeutet wörtlich

„mit lauter Stimme freudvoll singen“. Zur Erforschung dieser Form hat die Verfasserin die Mühe nicht gescheut, alle vorhandenen Manuskripte vom 11. Jahrhundert ab heranzuziehen, denn nur 14 Sätze der einst überreichen Roei-Literatur haben sich bis in unsere Zeit durch die mündliche Tradition erhalten. Die Hauptquellen sind die Handschriften Roei Yoshō und Roei Kyujishushō aus den Jahren 1265, 1287 und 1448, deren Neumenschrift zwar nur mit großer Mühe zu entziffern ist, aber doch relativ sichere Ergebnisse ermöglicht, weil ihre Schreibweise bei weitem eindeutiger ist, als die der frühen europäischen Neumen. Es gelang der Verfasserin sogar, auf Grund der Notation eindeutig festzustellen, daß jede Stufe des Tonsystems eine ganz eigene Alterationsform (*meri — kari*) aufweist. Nur Grundton und Quinte bleiben konstant. Es scheint, als ob sowohl *ryo* (g a h d e) wie *ritsu* (d e g a h) der Grundreihe d e f g a h c d mit ihren klassischen Varianten *es, fis, b, cis* angehörten. Daneben existiert die Fülle der Zwischentöne, die mit Recht der von dem *meri-kari* grundsätzlich verschiedenen Ornamentik und mikrotonischen Umspielung der Strukturöne zugesprochen werden.

Auch die literarische Auswertung ist hervorragend. Durch die Übersetzung charakteristischer Texte erhält man einen klaren Einblick in den Stoff; man erfährt die Namen von Komponisten und Neumenspezialisten und erkennt die frühe enge Verbindung des Roei mit dem buddhistischen Mönchtum, seinen Übergang zur höfischen Gesellschaft und die Aufnahme in den Shintoismus. Viele neue Gesichtspunkte (psychologische Bindungen, die dem indischen Begriff des Raga nahestehen; Gedichte, die ohne Neumen aufgezeichnet wurden, weil ihre Musik geheim bleiben mußte; ganze Genealogien von Hofmusikern unter Angabe ihrer jeweiligen Spezialisierung) bereichern die bis jetzt noch immer so spärliche spezifisch musikwissenschaftliche Dokumentation.

Nach Harich-Schneider ist der Roei ursprünglich eine freie Improvisation, zu der sich schon sehr früh ein Chor gesellt, der den Übergang des Roei zu einer festen Form offenbar stark beeinflußt hat. Diese Form beruht heute auf einer Dreiteilung, in welcher der erste Satz doppelt so lang ist wie die beiden anderen. Dieser formale Aufbau erscheint aber in den Quellen nicht vor 1801. Heute wird der Roei nur noch von

Berufsmusikern ausgeübt. Dies aber dürfte wohl eine neue Sitte sein, da die alten Quellen ihn eindeutig als eine beliebte Singform des Adels darstellen, bei der der Berufsmusiker nur die Instrumentalbegleitung übernahm. Besonders begrüßenswert ist die Konfrontierung alter Kompositionen mit ihrer heutigen Gestalt. So erlauben die Nummern 1 und 8 einen Vergleich, aus dem sich doch eine erstaunliche Konstanz der Tradition ergibt. Stärker als die melodische Veränderung scheint die rhythmische zu sein. Aber auch diese Umbildung ändert kaum etwas Wesentliches an der Komposition.

Es ist sehr bedauerlich, daß eine so wohl durchdachte und klar geordnete Darstellung, in der jedes Musikstück mit vollem Text und Übersetzung editiert ist, im Notendruck von seiten des Verlags so nachlässig behandelt worden ist, daß viele Angaben über die Einsätze von Solo und Chor oft an der falschen Stelle stehen. Trotzdem müssen wir diese Veröffentlichung zu den Standardwerken der musikwissenschaftlichen Forschung rechnen.

Marius Schneider, Köln

Georg von Dadelsen: Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. Trossingen: Hohner-Verlag 1958. 176 S., III Tabellen, 10 Tafeln mit Verzeichnis (Tübinger Bach-Studien, hrsg. v. W. Gerstenberg, Heft 4/5).

Alfred Dürr: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1958. 162 S. (Sonderdruck aus: Bach-Jahrbuch 1957.)

Spät werden hier zwei Werke angezeigt, doch kaum zu spät für ihre Bedeutung, ihr Gewicht. Denn es sind grundlegende, ja epochale Werke der Bachforschung. Datiert deren erster, vaterländischer Abschnitt seit Forkels Schrift (1802), bezeichnen das Erscheinen der Alten Bach-Ausgabe (1851 ff.), Spittas Biographie (1873—1880) und Smends Kritischer Bericht zur h-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe (1956) Beginn, Anstieg und Abschluß einer zweiten, philologisch-historischen Periode, so bieten vorliegende Werke, beide hauptsächlich 1957 entstanden und im folgenden Jahr publiziert, einen neuen, dritten Entwurf. Die Ergebnisse: Bachs Leipziger Kantaten verteilen sich nicht, wie bisher angenommen, etwa gleichmäßig auf die Jahre 1723 bis 1745, sie sind vielmehr, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in den ersten Jahren des Kantorats

in wöchentlicher, datierbarer Folge entstanden; die Choralkantaten insbesondere entstammen nicht der Spätzeit 1735 bis 1744, sondern überwiegend dem zweiten Leipziger Amtsjahr 1724/25; die h-moll-Messe schließlich (dies das besondere Verdienst von Dadelsen, wozu der Leser *Mf XII*, 1959, 315 ff. vergleichen möge) ist vom Symbolum an in den letzten Lebensjahren, 1747 bis 1749, zusammenhängend komponiert, parodiert oder (wie das Sanctus) in die Partitur des Werkes eingetragen— und was des Wichtigen und weniger Wichtigen unaufzählbar mehr ist: tolle, lege.

Diese umstürzenden Ergebnisse sind möglich geworden durch die Ausbildung eines neuen Instrumentes, der minutiösen Betrachtung und Klassifikation der Schreiber und Schriften der Originalquellen. Es wird unterstützt durch die Hilfsmittel der Photographie; hinzu tritt die von Spitta in die Musikwissenschaft eingeführte, von Wisso Weiß für die Bachschen Quellen verfeinerte Wasserzeichenkunde. Im übrigen gehen beide Autoren eigene Wege. Von Dadelsen behandelt, nach kritischen Anmerkungen zu verschiedenen Datierungsmethoden und einer Erläuterung seiner Art der Schrift-Analyse, vorwiegend die Chronologie der Bachschen Handschrift als ganzes. Dürr konzentriert sich auf die Schriften der Leipziger Kopisten und ihre Abfolge. Da sich in den entscheidenden Jahren von 1724 bis 1734 die Bachsche Schrift nicht merklich ändert, ergänzen sich beide Arbeiten hierin glücklich. Von Dadelsens Ansatz führt von selbst auf die Kantatenjahrgänge, wie sie komponiert wurden. Dürr wählt als Ausgangspunkt die Überlieferung, wie sie das Nachlaßverzeichnis Philipp Emanuels und die Stimmen der Thomana bezeugen, und gelangt von daher zu den Kompositionsjahrgängen. Hierin liegt das eigene Gewicht seiner Untersuchungen. Von Dadelsens packende Darstellung erschließt sich dem Nachschlagenden willig durch sorgfältige Register der Personen, Handschriften und Werke. Dürrs Sammlung von Belegen zu Aufführungsdaten, Wasserzeichen und Kopisten gleicht ohne solche Hilfe einem verschlossenen Schatz. (Dieses Manko übrigens teilt sie mit den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe, deren Inhalt schon selbst dem Eingeweihten unübersichtlich ist.) Bedauernd schließlich registriert der Benutzer, daß jedes Werk für Schreiber und Wasserzeichen ein eigenes System der Ab-

breviaturen vorlegt — und hofft auf die Konkordanz.

Die Grenzen dieser diplomatischen Methoden sind klar und von beiden Autoren mehrfach genannt: sie datieren die Quelle, nicht unmittelbar die Komposition und bedürfen deshalb der Originalmaterialien. Die Ergebnisse aber verdichten sich zu der dringenden Forderung, die vorhandenen Daten des Bachschen Lebens und Wirkens in einer chronologischen Übersicht zu kollationieren, nach Art der Dokumentarbiographien O. E. Deutschs, oder wenigstens in Form von Regesten mit bibliographischen Nachweisen. Eine Stichprobe deutet die Früchte eines solchen Unternehmens an: Für den 6. Sonntag nach Trinitatis, den 16. Juli 1724, ist keine Kantatenaufführung nachweisbar (vgl. Dürr S. 73 u. 48); von Dadelsen stellt Kantate 9 zur Diskussion. F. Smend ediert (Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 20) einen Eintrag der Köthener Kammerrechnungen: „1724. 18. Juli. Dem Director *Musices Bachen und seiner Ehefrauen, so sich hören lassen, zur Abfertigung 60.— Thlr.*“ Die Köthener Reise erklärt das Fehlen der Leipziger Kantate. Die Aufgaben der diplomatischen Forschung und der Überlieferungsgeschichte (insbesondere auch die Frage der verschollenen Kantatenjahrgänge, wozu nun die Kontroverse W. H. Scheide—A. Dürr *Mf XIV*, 1961, 60ff., 192 ff. u. 423 ff. zu vergleichen ist) hat von Dadelsen als Bach-Probleme im Kongreß-Bericht New York 1961 (I, 236 ff.) vorgezeichnet. Ausgegangen sind diese Untersuchungen von editorischen Vorarbeiten der Neuen Bach-Ausgabe; hierauf wirken sie zunächst zurück, damit das sichere Fundament bereited für die vornehmste Aufgabe, die Erkenntnis der Bachschen Musik, will in diesem Falle sagen: die Übersetzung chronologischer Fakten in musikalische Daten. Das ist das bleibende Verdienst beider Autoren; ihre Werke sind fortan unentbehrlich. — Abschließend sei hingewiesen auf A. Mendels weiterführendes Referat (*MQ XLVI*, 1960, 283—300).

Ulrich Siegele, Tübingen

Paul Kast: Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek. Trossingen: Hohner 1958. X, 150 S., 12 Taf. (Tübinger Bach-Studien. Heft 2/3.)

Als am 25. Februar 1841 das damalige musikalische Archiv an der Königlichen Bibliothek zu Berlin um die bedeutende Sammlung

des Privatgelehrten Georg Poelchau bereichert wurde, gelangte auch erstmals eine größere Anzahl wertvoller Handschriften Johann Sebastian Bachs und anderer Mitglieder der Bachschen Familie, vor allem aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels, in die heutige Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek.

Der erste Kustos, Siegfried Dehn, der bald darauf die Leitung der Abteilung übernahm, sorgte dafür, daß dieser bedeutende Grundbestand durch die Erwerbung von Einzelstücken oder anderen geschlossenen Sammlungen erweitert wurde. Erwähnt seien vor allem die Sammlung Fischhof (nicht unbedeutender Klavierlehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und Einzelstücke aus der Sammlung des Marburger Anatomieprofessors Wagener sowie der Berliner Singakademie und des Leipziger Bachvereins. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelang es Dehns Nachfolgern, bedeutende Bach-Autographe zu erwerben, darunter eine Kantatensammlung aus dem Besitz des Sängers Franz Hauser.

Es gehören aber nicht nur die Erwerbung und Verwaltung des Bach-Nachlasses zu den vornehmsten Aufgaben der Musikabteilung, sondern von vornherein war die Tätigkeit der Leiter dieser Sammlung darauf gerichtet, sie für die Wissenschaft und die Praxis nutzbar zu machen. So bildete die Bach-Sammlung die wichtigste Grundlage für die sog. *Ceuvres complètes* des Verlages Peters, den ersten ernst zu nehmenden Versuch einer Gesamtschau des Bachschen Instrumentalwerkes, an dem Siegfried Dehn vorwiegend durch die Herausgabe der Klavier- und Violinkonzerte beteiligt war. Sie bildete aber auch die Grundlage für die Bach-Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft 1850 ff. und für die Fülle der wissenschaftlichen Bach-Literatur.

Es war daher notwendig, diesen Bestand, der stets sinnvoll geschlossen aufbewahrt wurde (die Unterteilung erfolgt nach Partitur = P und Stimmen = St), durch eine tiefgehende Katalogisierung zu erschließen. Die Deutsche Staatsbibliothek bewahrt heute zwei solcher handschriftlichen Kataloge mit weitgehenden Angaben, die bereits wesentliche Teile einer Handschriftenbeschreibung enthalten; Kataloge, die einmal als Manuskript für einen Druck dienen sollten. Faschismus und Krieg verhinderten die Vollendung und Durchführung dieses Vorhabens, und die

Nachkriegszeit stellte die moderne Bachforschung vor völlig neue Probleme.

Die politischen Folgen des zweiten Weltkrieges führten zu einer sinnwidrigen Trennung der zusammengehörigen Bestände, so daß die Bach-Handschriften heute zum Teil von der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, zum anderen Teil von der Westdeutschen Bibliothek, Marburg/Lahn, und der Universitätsbibliothek Tübingen verwaltet werden. Bei den Vorarbeiten für eine neue Bach-Gesamtausgabe erkannte man in zunehmendem Maße die Bedeutung der Untersuchung der Handschriften; Untersuchungen, die sich bei der Lösung von Problemen, die die chronologische Einordnung und die Zuordnung der Werke zu bestimmten Komponisten und die Lösung von Echtheitsfragen betreffen, als nützlich erwiesen. Diese Untersuchungen wurden in den letzten Jahren vorwiegend im Musikwissenschaftlichen Institut in Tübingen betrieben und führten bereits zu beachtenswerten Ergebnissen. Es mußte daher notwendig erscheinen, in einem neuen Katalog der Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek einmal diese Ergebnisse zu berücksichtigen und zum anderen die Einheit des Bestandes zu dokumentieren.

Es ist dankbar zu begrüßen, daß sich Paul Kast dieser Aufgabe gewidmet hat und mit ihrer Lösung allen an der Bachforschung beteiligten Wissenschaftlern und Bibliothekaren ein überaus nützliches Instrument in die Hände gibt.

Das Verzeichnis besteht in seinem Hauptteil aus der Abfolge der Signaturenangaben (geteilt nach P- und St-Signaturen). Nach der jeweiligen Signaturenangabe folgen in formelhafter Gedrängtheit und Kürze Angaben über den derzeitigen Standort, den Umfang, die Maße, Schreiber, Komponisten und Vorbesitzer. Dabei bedient sich allerdings Kast eines Übermaßes an Abkürzungen, die selbst der beste Kenner der Materie nicht im Gedächtnis behalten kann, so daß sich notwendigerweise zahlreiche Register anschließen, die gleichsam als Schlüssel zum Hauptteil dienen. Die Register vermitteln Konkordanzen zwischen den Signaturen und Werkverzeichnisnummern und geben eine Übersicht über die bekannten und unbekanntenen Schreiber und Vorbesitzer (Possessoren). Hinsichtlich der Possessoren gestattet sich der Rez. anzumerken, daß man von der Mendelssohn-Stiftung wohl erst seit dem Jahre 1907, als

Ernst von Mendelssohn seine Handschriften-sammlung der damaligen Königlichen Bibliothek vermachte, sprechen kann.


Ein Literaturverzeichnis und Incipitverzeichnis mit bislang noch unbekanntenen Incipits von Werken Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs sowie der sog. Bach-Incerta, d. h. der nur mit dem Familiennamen „Bach“ bezeichneten Werke, schließen sich auf Kunstdrucktafeln an. Nach Auffassung des Rez. wäre es buchtechnisch geschickter gewesen, die Register vom Hauptteil gesondert gebunden zu trennen, da dies die Benutzung des Verzeichnisses erheblich erleichtern würde.

Alles in allem darf man diesen Katalog jedoch als begrüßenswerte Publikation mit wichtigen Vorarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe bezeichnen. Es kann nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, den einzelnen Ergebnissen der Schreiberuntersuchungen nachzugehen. Die Richtigkeit dieser Forschung wird sich durch die Ergebnisse, die die Neue Bach-Ausgabe in den nächsten Jahren vorlegen wird, von selbst bestätigen. Freilich können die in Kasts Katalog aufgeführten Angaben kein Ersatz für die eigenen Forschungen der Bandherausgeber der neuen Gesamtausgabe sein, da ja auf wesentliche Teile der Handschriftenbeschreibung (Papier, Wasserzeichen, Tinte) verzichtet wurde.

Karl-Heinz Köhler, Berlin

Paul Mies: Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Erster und zweiter Teil. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1959 und 1960. 123 S. (Jahresgabe 1958 und 1959 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen).

Weshalb musikwissenschaftliche Abhandlungen neuerdings mehrfach mit einer quasi warnenden Vorbemerkung wie hier — *„wendet sich weniger an den Musikwissenschaftler, mehr dagegen an die Musiker und an die vielen Liebhaber der Musik überhaupt“* — eingeleitet werden, mag unentschieden bleiben. In unserem Fall wird aber der Vorbehalt des Verf. die Verwunderung darüber kaum zerstreuen können, daß unter der auf S. 57 aufgeführten *„wichtigsten“* Literatur, der er sich verpflichtet fühlt und die wohl auch dem Musiker und Liebhaber zu weiterem Studium empfohlen sein soll, zwar vier (spezielle) Aufsätze von P. Mies und die nunmehr vielleicht entbehrlicheren

Abhandlungen von W. Voigt und L. Wolff, aber z. B. nicht Scherings *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik* und *Über Kantaten J. S. Bachs*, nicht Smends *Bach in Köthen*, nicht die *Neue Bach-Ausgabe* mit ihren Kritischen Berichten und nicht die neueren Arbeiten von Dürr (*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957) und v. Dadelsen (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, 1958) berücksichtigt sind. Das führte dazu, daß diese neueste Einführung in die Kantaten Bachs deren „alte“ Chronologie entwickelt (S. 34 f.) und also in die nunmehr überholte Feststellung Friedrich Smends über die früher „erst in der Zeit von 1740“ angesetzten reinen Choralkantaten einmündet: „Hier hat Bach, nachdem er jahrzehntelang ganz verschiedene Wege gegangen war, das Ziel strengster Kirchlichkeit erreicht“. — Dürr konnte in BJ 1057 für die Entstehungszeit der Kantate Nr. 62 das Jahr 1724 nennen, bei Mies (S. 21) wird wie vordem großzügig „zwischen 1735 und 1744“ datiert. BWV 56 (Mies S. 72) ist nicht „1731–1732“, sondern schon 1726, BWV 78 (S. 101) nicht „um 1740“, sondern 1724 und BWV 82 (S. 121) nicht „1731/32“, sondern 1727 entstanden. Die Darlegungen auf S. 24 f. könnten zu der Vermutung Anlaß geben, Bach habe ausnahmsweise in den Originalhandschriften von BWV 12 „Xsten“ statt „Christen“ textiert; auch für andere Begriffe gebraucht Bach Abkürzungen. Eine andere Bemerkung auf S. 60: „die Vertonung der Liedstrophen macht vom Choral Gebrauch, die der freien Dichtung nicht“ (BWV 140), charakterisiert ebenfalls keinen speziellen, sondern einen allgemeinen Befund. Daß die Behauptung auf S. 26: „Bach entwarf meist zunächst die Solostimme“ mit dem Satz: „Wir besitzen Werke von ihm, wo nur diese erhalten ist“ zutreffend begründet ist, wird man bezweifeln. Nicht zwingend erscheint auch die Interpretation der Figur  als ein „unruhiger Rhythmus“ (S. 42). Was schließlich über die „zwar natürliche, aber doch nicht angemessene“ Darstellung und Auffassung Bachs in Vers I der Kantate Nr. 4 gesagt wird (S. 53), ist vielleicht nicht ganz einleuchtend, zumal die Textbeziehung zur Epistel überhaupt eine merkwürdige Auslegung findet. Solche speziellen Anmerkungen beeinträchtigen jedoch den Gesamteindruck nicht, denn

die in vier Abschnitte gegliederte Schrift (I. *Allgemeine Betrachtungen zur Stellung, Form und Auffassung der geistlichen Kantaten J. S. Bachs*, II. *Untersuchungen über die Eigenarten der Tonsprache J. S. Bachs*, III. *Einige Richtlinien für den heutigen Hörer der Kirchenkantaten J. S. Bachs*, IV. *Einzelbesprechungen von Kantaten Bachs* — BWV 4, 140, 56, 50, 78, 161 und 82 sowie die Motette „*Jesu, meine Freude*“) ist eine instruktive Einführung in Bachs Kantaten, die in Abschnitt II über die Bachforschung der letzten 50 Jahre, über Schweitzers „poetische“, Smends „zahlensymbolische“, Zieblers „tonsymbolische“ und Schmitz' „oratorische“ Interpretationen referiert, wobei der Verf. die eigens vorgebrachten Gedanken vielleicht noch deutlicher hätte herausstellen sollen, da seine Charakterisierung z. B. des ersten Satzes der Kantate Nr. 140 die bisherigen Beschreibungen übertrifft. Dietrich Kilian, Göttingen

Rudolf Steglich: Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs. Jahrgabe 1957 der Internationalen Bach-Gesellschaft, hrsg. aus Anlaß des 5. Internationalen Bach-Festes zu Schaffhausen, Zürich (1958). 31 S.

„Die Musik Johann Sebastian Bachs steht heute im allgemeinen nicht in dem Ruf, kantabel zu sein.“ Dieser Vormeinung zu begegnen, ist Ziel der vorliegenden Abhandlung, die dabei verlässlich von Bachs eigenem Hinweis im Titel zu den Inventionen ausgehen kann. Der Verf. wollte aber nicht nur zeigen, daß Bach didaktisch „am allermeisten“ auf „eine cantable Art im Spielen“ sah, sondern daß die „Sanglichkeit“ in dem musikalischen Satz der Instrumental- wie der Vokalwerke selbst schon einkomponiert ist, also auch eine entsprechende Interpretation erfordert, um die von Bach beabsichtigte kantable Wirkung zu erzielen. Das rechte Verständnis der im musikalischen Satz begründeten „Sanglichkeit“ ist demnach ein Schlüssel zur Musik Bachs überhaupt. Diese den musikalischen Zusammenhang betonende Auffassung begibt sich in bewußten Widerspruch zu den mechanistischen und formalistischen, zum Ganzen nicht mehr zurückfindenden Analysen, denen der Verf. u. a. schon im Bach-Jahrbuch 1926 mit unmißverständlicher Kritik entgegengetreten war.

Dietrich Kilian, Göttingen

Johannes Brahms an Julius Spengel: Unveröffentlichte Briefe aus den Jahren 1882—1897. Zusammengestellt und erläutert von Annemari Spengel. Hamburg: Gesellschaft der Bücherfreunde 1959. 45 S.

Julius Spengel (1853—1936) leitete von 1877 bis 1927 den Cäcilien-Verein in Hamburg, der zu jener Zeit eine hervorragende Stellung im Musikleben der Stadt eingenommen hat. Neben großen Chorwerken wurde hier der A-cappella-Gesang vorbildlich gepflegt. Seit Ende der 70er Jahre mit Brahms in persönlicher Beziehung stehend, setzte sich Spengel vor allem für die Chorwerke des Meisters tatkräftig ein und trug damit wesentlich zur Einführung Brahms'scher Musik in Hamburg bei. Eine Reihe Brahms'scher Chöre, so die *Fest- und Gedenksprüche* (op. 109) und die *Drei Motetten* (op. 110), wurde erstmals durch diese Chorvereinigung aufgeführt. In den Jahren 1883, 1884 und 1886 gelang es Spengel, Brahms zur Mitwirkung als Pianist und Dirigent für drei seiner Konzerte zu gewinnen.

Nur wenige Briefe von Brahms an Spengel sind bisher bekanntgeworden (vgl. Julius Spengel, *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Aus dem Nachlaß Spengels veröffentlicht in Deutsche Musik-Zeitung, Jg. 37, Heft 12/1936, S. 95 f. und Jg. 38, Heft 1/1937, S. 2 f.). Sie werden nunmehr vollständig — sofern erhalten — in einer kleinen Liebhaber-Ausgabe aus dem Nachlaß Spengels von dessen Tochter, in deren Besitz sich die Originale befinden, vorgelegt. Spengels Briefe an Brahms scheinen nicht mehr zu existieren. Termine von Konzerten und Programmvorschläge Spengels, mit denen Brahms nicht immer einverstanden war, bilden vornehmlich den Inhalt der Briefe. An Spengels „vortrefflichem Chor“ (S. 14) nimmt Brahms lebhaften Anteil. Darüber hinaus enthalten die Briefe manchen bemerkenswerten Anspruch des Komponisten, so etwa über sein *Triumphlied* (op. 55) (11. 9. 1884): „Das Stück verlangt nun einmal Massenwirkung. Ein kleinerer, noch so guter Chor ermüdet sich und den Zuhörer“ (S. 18) oder die Stärke des Orchesters angehend, mit dem er seine III. Symphonie (op. 90) und andere Werke im Dezember 1884 in Hamburg aufzuführen gedachte (ebda.): „Mir scheint, Sie sparten voriges Jahr mit dem Orchester?? Das würde mir sehr den Spaß verderben und ich hoffe, wir haben das Mögliche!“ — Äußerungen, die hinsichtlich der klanglichen Entfaltung

seiner Musik aufschlußreich sind. Mehrfach erkündigt er sich bei Spengel zu Beginn der 90er Jahre nach dem Befinden von Theodor Kirchner, der — wie angefügt werden darf — in bedrängte Verhältnisse geraten und 1890 von Dresden nach Hamburg übergesiedelt war. Bei „Thieriot“ (S. 41) handelt es sich um den Musikdirektor Ferdinand Thieriot, einen Schüler von Eduard Marxsen, und mit der im Brief vom 1. November 1886 erwähnten „Sonate“ (S. 28) meint Brahms seine in Thun entstandene *Sonate für Violine und Pianoforte* (op. 100) in A-dur, die er mit Joseph Hellmesberger in Wien in dessen Quartett-Abend am 2. Dezember 1886 erstmalig öffentlich aus dem Manuskript spielte. — So bilden die hier veröffentlichten Briefe zu der größtenteils bereits gedruckt vorliegenden Korrespondenz des Meisters besonders in seinen Beziehungen zu Hamburg eine wertvolle Ergänzung. Trotz seiner freundschaftlichen Gesinnung gegenüber Spengel und dessen Familie ist jedoch auch hier ein leiser Groll gegen seine Heimatstadt unüberhörbar.

Imogen Fellingner, München

In memoriam Ernst Fritz Schmid (1904—1960). Ein Gedenkblatt für seine Angehörigen und Freunde. (Privatdruck, Mai 1961; 42 Seiten.)

Diese Gedenkschrift ist ein sympathischer und überzeugender Versuch, ein Bild Ernst Fritz Schmid's zu hinterlassen: wie ihn die Photographie zeigt, wie es sich in den äußeren Daten seines bewegten Lebens niederschlägt, wie ihn Freunde und Kollegen sehen, und wie es sich in den Titeln seiner zahlreichen großen und kleinen Schriften und Arbeiten widerspiegelt. Hermann Endrös, Augsburg, charakterisiert den „*homo vere humanus*“ in seinen letzten beiden Jahrzehnten; Wilhelm Fischer, Innsbruck, würdigt die „*überragenden Leistungen*“ des Leiters der Neuen Mozart-Ausgabe; Walter Gerstenberg, Tübingen, erklärt den „*außerordentlichen historischen Spürsinn*“ des schwäbischen Archiv- und Dokumentenforschers; Leopold Nowak, Wien, erzählt aus den österreichischen Jahren seines Freundes, von seinem „*rastlosen und daher von Glück begünstigten Forscherdrang*“. Aus diesen Blättern weht ein Hauch von Geist und Musik; sie künden wirklich „*von einem Leben, dessen Spuren bleiben werden*“.

Georg Feder, Köln

The Autobiography of Thomas Whythorne. Hrsg. von James M. Osborn. Oxford: Oxford University Press 1961. 65, 328 S.

Die im Jahre 1955 urplötzlich wieder auftauchende Selbstbiographie Thomas Whythores, deren kritische Ausgabe, gewissenhaft kommentiert durch James M. Osborn, vorgelegt wird, hat das Scheinwerferlicht neuzeitlicher Musikforschung auf eine der rätselhaftesten Gestalten der englischen Musikgeschichte gerichtet. Thomas Whythorne war der eigentliche Pionier des elisabethanischen Madrigals. Seine beiden epochemachenden Publikationen: die *67 Songs to three, fower and five voyces* (1571) und die *52 Duos, or Songs for two voices* (1590) harren noch immer des längst überfälligen kritischen Neudrucks. Diese Vernachlässigung geht auf das ungerechte Urteil Dr. Burneys zurück, das, von zahlreichen Forschern späterer Generationen kritiklos nachgesprochen, erst durch Peter Warlock (Philip Heseltine) um 1925 revidiert wurde. Peter Warlock wies erstmals auf die historische Bedeutung der beiden Publikationen hin und veröffentlichte eine Auswahl der polyphonen Gesänge von 1571, die die einzig erhaltene Geistesbrücke schlagen von der Frühzeit des englischen mehrstimmigen Liedes zur Epoche des um 1588 einsetzenden Madrigals. Die Publikation von 1571 ist nicht nur die erste Drucklegung englischer weltlicher Musik (abgesehen von jener, ursprünglich Wynken de Worde zugesprochenen Sammlung von 1530); sie enthält auch in dem von Peter Warlock im Neudruck edierten Liede „*Buy new broom*“ das erste gedruckte Beispiel eines englischen Sololiedes mit obligater Instrumentalbegleitung von vier Violin. Die Publikation von 1590 hinwiederum ist, laut Vorrede des Komponisten, die erste Publikation für zweistimmige Vokalmusik, die Thomas Morleys berühmte zweistimmige Canzonetten von 1595 um fünf Jahre antizipiert.

Whythornes Leben blieb mangels persönlicher Dokumente in undurchdringliches Dunkel gehüllt. Aus den Vorworten der beiden Publikationen (die zu den großen bibliographischen Seltenheiten gehören und nur unvollständig erhalten sind) glaubte Warlock zu entnehmen, daß es sich hier um einen wohlhabenden Amateur und „gentleman composer“ handelte. Die Autobiographie berichtet diese unzutreffende Annahme. Aus

ihr geht klar hervor, daß Whythorne von 1528 bis August 1596 lebte und daß er in Oxford eine sorgfältige Erziehung genoß. Er verbrachte einen großen Teil seines Lebens in London als Musiklehrer, war aber auch zeitweise als Lehrer am Trinity College, Cambridge, angestellt. In späteren Jahren gehörte er dem Kreise des Erzbischofs von Canterbury, Dr. Parker, an, dessen Übersetzung des 107. Psalms Whythorne komponierte. Vielleicht die interessanteste Periode im Leben Whythornes war seine Europareise, die er um 1553/54 unternommen haben muß. Im Verfolg derselben besuchte er Flandern, Holland, das Rheinland, Tirol und Italien bis nach Neapel. Die Autobiographie enthält bedauerlicherweise nur wenig über diese Episode, die in einem „Reisebuch“ niedergelegt wurde, dessen Manuskript verlorengegangen ist. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß Whythorne mit Beispielen des frühen italienischen Madrigals und der neapolitanischen Villanella damals bekannt geworden ist, obwohl seine Musik nur wenig davon absorbiert hat.

Zu den interessantesten Abschnitten der Autobiographie gehört das Kapitel über die Macht der Musik und die interessante Liste von „*Doktorz and Bachelorz of Muzik in England*“, die sich zwischen Folios 66 und 68 der Urschrift findet und vermutlich von Whythorne gegen Ende seines Lebens eingefügt wurde. Die großen Namen englischer Musikgeschichte von Fairfax bis Byrd und Dr. Bull sind darin genau angeführt, mit wichtigen Notizen über ihre akademischen Distinktionen und offiziellen Stellungen. Ganz abgesehen von diesen, den Musikhistoriker angehenden Exkursen, entwirft die Selbstbiographie ein buntbewegtes Bild des Lebens eines geistig schaffenden, hochgebildeten Menschen im früh-elisabethanischen England. Whythornes realistische Darstellung, die bereits in der phantastischen und poetisierenden Vorrede zur Publikation von 1571 ihren Vorläufer findet, wird noch unterstrichen durch die eigenwillige phonetische Orthographie des Verfassers, die wie eine frühe Vorahnung der phonetischen Experimente George Bernard Shaws anmutet. Auch diese Autobiographie enthält große Enklaven reiner Poesie (darunter ein Gedicht *In Praise of Music*), eine *Meditation* und eine Reihe von Liedertexten und poetischen Paraphrasen von Psalmen und Gebeten, die den Originaltitel der Autobiographie verständlich machen:

A book (of so)ng(s and sonet)s, / with lo(n)ge discoor(ses s)ett with / them, of the chylås lyfe, tog(y)ther / with A yoong mans lyfe, and / entring into the old mans lyfe. / devysed and written with / A new Orthografiye / by Thomas Whythorne, gent.

Der Herausgeber James M. Osborn, der die Urschrift der Autobiographie käuflich erwarb und dieselbe nach Abschluß seiner Forschungen großzügigerweise der Bodleian Library zu Oxford zum Geschenk machte, widmet diesem einzigartigen „document humaine“ eine ausgezeichnet gegliederte Einleitung und einen zuverlässigen philologisch kritischen Kommentar; auch gibt er im Anhang einen wertvollen biographischen Hinweis auf die Standorte der noch existierenden (unvollständigen) Exemplare der beiden Drucke von 1571 und 1590. Es ist schade, daß der Herausgeber, dessen Interesse an musikwissenschaftlicher Forschung begrenzt zu sein scheint, es unterlassen hat, einen stilkritischen Kommentar zur Musik Whythornes anzufügen. Es ist zu hoffen, daß sein akademischer Kollege Brooks Shepard Jr. das Versäumte bei Gelegenheit der von ihm in Vorbereitung befindlichen neuen kritischen Ausgabe der Kompositionen Whythornes nachholen wird. Mittlerweile sind 15 *Duos in canon* aus der Publikation von 1590 in einer praktischen Bearbeitung für zwei Blockflöten durch Walter Bergmann herausgekommen (Schott, London, 1955). Auch geht aus Osborns Mitteilungen hervor, daß eine amerikanische Dissertation über Thomas Whythornes „Speech“ von dem Phonetiker Rupert E. Palmer Jr. zur Veröffentlichung vorbereitet wird. Es ist also damit zu rechnen, daß Whythornes Musik und Prosa in absehbarer Zeit greifbar und vielfach kommentiert der Forschung zur Verfügung stehen werden. Erst dann wird es möglich sein zu entscheiden, wie weit die enthusiastische Bewertung Whythornes durch seinen Wiederentdecker Peter Warlock zu Recht besteht. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses eigenwilligen Vorläufers des englischen Madrigals der spät-elisabethanischen und jakobinischen Zeit kann nicht gut überschätzt werden. James M. Osborns kritische Veröffentlichung der ältesten Selbstbiographie eines Engländer ist ein bedeutender und dankenswerter Schritt zu einer umfassenderen Beurteilung der Epoche der elisabethanischen Kultur im allgemeinen.

Hans Ferdinand Redlich, Edinburgh

Johannes Brahms: Fünf Ophelia-Lieder für eine Sopranstimme und Klavierbegleitung. Herausgegeben von Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag 1960. 23 S.

Brahms war ein hervorragender Kenner Shakespeare'scher Dramen, von denen er große Partien auswendig beherrschte. Doch hat er in seinen Vokalwerken nur einmal einen Text von Shakespeare, das Lied „*Komm herbei, komm herbei, Tod!*“ (op. 17, Nr. 2) aus *Was ihr wollt* (Akt II, Szene IV) vertont. So darf es wohl als Gelegenheit besonderer Art für den an sich „Gelegenheitskompositionen“ abholden Meister betrachtet werden, als er dem ihm seit den 60er Jahren befreundeten Wiener Burgschauspieler Josef Lewinsky die Bitte erfüllte, die fünf Lieder der Ophelia aus Shakespeare's *Hamlet* (Akt IV, Szene V) für seine damalige Braut und spätere zweite Frau Olga Precheisen, die diese Rolle gerade einstudierte, zu komponieren. Anlässlich einer Aufführung des *Hamlet* im Deutschen Landestheater zu Prag (mit Lewinsky in der Titelrolle und Olga Precheisen als Ophelia) am 22. Dezember 1873 wurden die Lieder erstmals gesungen. Brahms ließ sie nicht drucken und schenkte das Manuskript Olga Precheisen, die es sorgsam gehütet und nicht der Öffentlichkeit übergeben hat; daher fehlen sie in der Gesamtausgabe der Brahms'schen Werke. Meines Wissens bringt Helene Richter in ihrer Biographie über *Josef Lewinsky* (Wien 1926, S. 177) den ersten Hinweis auf die Existenz der Lieder. 1934 erklangen sie im Wiener Rundfunk, wohl auf Anregung von Karl Geiringer, der Brahms' Autograph der Lieder bei Olga Lewinsky in Wien fand und die Lieder bei G. Schirmer in New York 1935 veröffentlicht hat. Diese Ausgabe ist jedoch seinerzeit in Europa kaum bekannt geworden. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß Geiringer sie nunmehr in einer Neuausgabe vorlegt.

Die Lieder sind in einer Zeit entstanden, als Brahms artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war und die beiden Streichquartette op. 51 und die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* (op. 56) vollendet hatte. Sie sind seinen im Volkston verfaßten Liedvertonungen zuzuordnen und wie diese von einfacher melodischer Führung, vielfach in gebrochenen Akkordfolgen verlaufend, zumeist den Tonraum einer Oktave nicht überschreitend, mit vorwiegend klangstützender akkordischer Be-

gleitung des Klaviers. Brahms hat sie zum Einstudieren der Lieder beigefügt; sie ermöglicht zugleich eine vom Drama unabhängige Aufführung im Konzertsaal. Der Komponist selbst hat in keinem seiner auf uns gekommenen Briefe diese Lieder erwähnt. Nur der Brief Lewinskys an seine Braut vom 29. November 1873, den der Herausgeber in vorliegender Ausgabe bringt, enthält Brahms' Auffassung über die Art der Komposition dieser Lieder: „... auf dem Theater mache zuweilen etwas *Simple* einen größeren Eindruck.“ Ganz bewußt hat also Brahms seiner kompositorischen Einstellung gemäß, die keineswegs den Anschauungen der Zeit entspricht, die Lieder der dem Wahnsinn verfallenen Ophelia einfach gehalten. Imogen Fellinger, München

Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Musica... übertragen und hrsg. von Marcario Santiago Kastner. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian 1959/60. Bd. I: LVI, 279, XXIII S.; Bd. II: XIV, 211, II S. (Portugaliae Musica Bd. I und III). (Auslieferung für alle Länder außer Spanien und Portugal: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.)

Eine Neuauflage dieser 1620 erschienenen Veröffentlichung des portugiesischen Organisten ist eine wünschenswerte Bereicherung der wachsenden Bibliothek musikwissenschaftlicher Editionen. Es ist fast unvermeidlich, daß der Herausgeber Sr. Santiago Kastner ist, und kritische Einschränkungen erübrigen sich mit der Erwähnung seines Namens. Die Veröffentlichung macht uns mit einer neubegründeten Stiftung bekannt, die ihre Mittel insbesondere portugiesischen Studien zur Verfügung stellen will. Der Student iberischer Musik für Tasteninstrumente steht oft vor der historischen Tatsache, daß die Geschichte bei dem alle Nachfolger in den Schatten stellenden Komponisten beginnt — Coelho ist zwar kein Antonio Cabezón, aber er wirft seinen eigenen Schatten. Die Neuauflage erschien in zwei Bänden; die Verteilung ergab sich aus dem Inhalt des Originals, mit 28 *tentos*, d. i. langen kontrapunktischen Kompositionen, und etwa 54 Gruppen von mehr oder weniger liturgiegebundenen Versetten. Der portugiesische *tento* wie der spanische *tiento* kann mit jeder der mitteleuropäischen Kontrapunktstudien zusammenfallen, *Ricercar*, *Canzona*, *Fantasia*, *Capriccio*, und anderen mehr. Die

meisten *Tentos* von Coelho beginnen mit *ricercar*-artigen Themen, werden aber in mannigfacher Weise durchgeführt, sowohl mono- wie polythematisch. Die letzten vier *Tentos* tragen den Titel *Susanna grosada a 4 sobre a de cinco* (vierstimmige *Susanne-un-jour*-Adaptionen nach der fünfstimmigen Chanson); diese standen uns schon in früherer Veröffentlichung zur Verfügung. Sie gehören nicht zu den vielen leeren Intavolierungen der populären Chanson; Coelho hat uns vier *Ricercare* gegeben, welche die gleichen Themen verwenden.

Als Anhang zum ersten Band hat uns der Herausgeber einen der *Tentos* mit Verzierungen vorgelegt, d. h., er hat das originale Notenbild, wie üblich, auf zwei Systeme reduziert, und die verzierte Fassung ist Takt für Takt darüber auf zwei weiteren Systemen gedruckt. Dies ist für iberische Musik besonders begrüßenswert, weil sie der reichen Verzierungszeichen der Franzosen entbehrt, und weil auch die Erklärungen der Theoretiker schwer zugänglich sind.

Die Einleitung zum zweiten Band enthält einige Antworten auf Fragen, die der Rezensent über die Versetten an anderer und dort zitierter Stelle aufgeworfen hat; diese Antworten sollen nicht weitere Untersuchungen erübrigen. (Im Vorübergehen muß ein kleiner Irrtum in der Einleitung erwähnt werden: die fünfstimmigen Versetten notieren die Singstimme im Sopranschlüssel, nicht im G-Schlüssel.) Die längere Einleitung des ersten Bandes gibt uns die wenigen Daten, die über den Komponisten zugänglich waren. Eine Liste von den wenigen Druckfehlern, die dem Korrekturleser entgangen sind, ist für ein baldiges Buch über Coelho angekündigt; man wird dem Rezensenten also vergeben, wenn er nicht nach solchen gesucht hat. Bei Lektüre der Neuauflage und Vergleich mit einer anderen Kopie des Originaldruckes auf Mikrofilm stellte es sich heraus, daß etwa die Hälfte der Korrekturen, die Kastner über Coelhos eigene Errata-Liste hinaus vorschlägt, in der im Britischen Museum befindlichen Kopie bereits vorgenommen wurde. An einigen Stellen kann man auch am Mikrofilm die spätere Eintragung als solche erkennen. Man darf wohl annehmen, daß diese Korrekturen alle von frühen Besitzern des Druckes vorgenommen wurden. Die Neuauflage geht nach heute üblichen Methoden vor. Die Partitur in vier Systemen und Schlüsselns ist auf zwei Systeme in

Violin- und Baßschlüssel reduziert; für die bereits erwähnten fünfstimmigen Versetten ist der Gesangstimme ein eigenes System belassen. Der Herausgeber hat den zusammengehörigen Versettengruppen je eine Nummer zugeteilt, so daß die vier bis fünf Versetten des gleichen Tonus unter einer Nummer erscheinen. Die Einleitungen und Vorworte zu den beiden Bänden erschienen auf portugiesisch und englisch. Des Rezensenten Kenntnisse der portugiesischen Sprache sind beschränkt und die Übersetzung wurde zunächst begrüßt; bald stellte es sich aber heraus, daß das Original so oft zu Rate gezogen werden mußte, um die Übersetzung zu verstehen, daß diese am Ende kaum benutzt wurde. 22 Faksimileseiten gehen dem Text voran, die uns eine Ahnung von der Anmut der ursprünglichen Ausgabe geben. Papier und Einbanddecke der Neuauflage sind gut; es ist bedauerlich, daß die Buchbinderarbeit nicht von gleicher Qualität ist. Klaus Speer, Houston/Texas

Georg Friedrich Händel: „Donna, che in ciel“. Kantate für Sopransolo, gem. Chor, Streichorchester und B. c., hrsg. von Rudolf Ewerhardt. Antonio Caldara: „Laudate, pueri, Dominum“. Kantate für Sopransolo, gem. Chor, Streichorchester und B. c., hrsg. von Rudolf Ewerhardt. Jan Pieters Sweelinck: Canticiones sacrae. Für gem. Chor und B. c., hrsg. von Paul Mühlen. Orlando di Lasso: Motetten. Für gem. Chor, hrsg. von Alfred Krings. Köln: Arno Volk Verlag 1959. (Sämtliche Werke in der Reihe *polyphonia sacra*.)

Von den vier Ausgaben der neuen Reihe *polyphonia sacra* des Arno Volk Verlags verdienen die Kompositionen Händels und Caldaras besondere Aufmerksamkeit. Einmal mehr hat sich R. Ewerhart als Schatzgräber in der Santini-Bibliothek, Münster/Westf., betätigt und in den Partitur-Manuskripten Hs. 1895 und Hs. 721 zwei Werke zutage gefördert, die nicht nur wegen der für Ewerhart selbstverständlichen wissenschaftlichen Qualität der Edition, sondern auch wegen des nicht alltäglichen musikalischen Wertes der Kompositionen allgemeines Interesse beanspruchen dürfen.

Die Händel-Kantate „*Donna, che in ciel*“, „die hier zum ersten Male im Druck vorgelegt wird, ist zwar bereits früher zitiert worden, doch ist die Komposition der Hän-

del-Forschung bisher völlig entgangen“. Wie der Herausgeber glaubhaft macht, darf in dem undatierten Werk eine Kantate zum Lob der Gottesmutter erblickt werden, zu deren Komposition Händel beauftragt worden war, um einen Beitrag zu den Feierlichkeiten zu leisten, die — wie schon in den Vorjahren — im Februar des Jahres 1708 (oder 1707?) aus Dankbarkeit für die Verschonung der Stadt Rom von den Folgen eines fürchterlichen Erdbebens am 2. Februar 1703, das in den Städten der Umgebung arge Verwüstung angerichtet hatte, veranstaltet werden sollten. Der italienische Text nimmt direkten Bezug auf diese Naturkatastrophe, ist künstlerisch allerdings bedeutungslos, Händels Musik hingegen von „einer packenden Größe, die sich den besten Werken der italienischen Zeit würdig anschließt“, wengleich seine zur Zeit der Abfassung der Kantate noch mangelhafte Beherrschung der italienischen Sprache aus der streckenweise schlechten und sinnwidrigen Textdeklamation (vor allem in den Rezitativen) deutlich herauszuhören ist.

Da das Autograph der Kantate als verloren angesehen werden muß, war der Herausgeber auf die in der Santini-Bibliothek liegenden Abschriften mehrerer Kopisten angewiesen, die sich verschiedentlich als unzuverlässig erwiesen. Ewerhart weist im Revisionsbericht nachdrücklich auf dubiose Stellen hin. Den von ihm angeführten Inkorrektheiten und Unwahrscheinlichkeiten der Stimmführung darf man vielleicht noch den Baß der Takte 3 und 53 der e-moll-Arie hinzufügen, der nicht nur schlecht zum Vokalthema paßt, sondern auch der Continuo-Aussetzung Schwierigkeiten bereitet. Derartige Mängel bleiben jeweils auf wenige Takte beschränkt und vermögen keineswegs den glänzenden Gesamteindruck des Werkes zu beeinträchtigen. Sicherlich zeugen in diesem Jugendwerk „*Eigenwilligkeiten der Stimmführung und Harmonik*“ von dem „*Experimentierstadium*“ Händels. Dennoch verraten der geniale Schwung vieler Stellen (auch im Detail, wie z. B. in der G-dur-Arie die Takte 10 f.), der Erfindungsreichtum, auch bei tonmalrischen Effekten (Accompagnato, T. 11 ff.), die edle Kantabilität der Solostimme, vor allem in der e-moll-Arie, die kühnen Harmoniefolgen (Schlußchor, T. 46—47) und die echt barocke Kraftfülle (Schlußchor, T. 107 ff.) bereits die Hand des Meisters.

Für die Edition der Kantate Caldaras stand dem Herausgeber neben einem kompletten Stimmensatz auch das autographe Manuskript zur Verfügung, so daß die für die oben zitierte Händel-Ausgabe geschilderten Schwierigkeiten entfallen. Aus der umfangreichen kirchenmusikalischen Produktion Caldaras gehört das „*Laudate, pueri*“ (1716 in Rom entstanden) zu seinen zahlreichen Psalm-Vertonungen, deren dünn besetzter Orchesterpart (2 Violinen und Baß) und der häufig solistische Einsatz obligater Instrumente (auch der Orgel!) eindeutig auf einen kammermusikalischen Aufführungsstil hinweisen, wie er sich im ganzen Settecento großer Beliebtheit erfreute. In der an einen liturgischen Text gebundenen Musik fehlen im Gegensatz zur (nicht-liturgischen) Händel-Kantate das Rezitativ, die Da-capo-Arie und die reine Continuo-Arie gänzlich. Der Chor wird im 1., 6. und 9. Satz als „*Ripieno*“ zu den Soli der Sopranstimme eingesetzt. Die Textinterpretation der Sätze 3, 5 und 8 bleibt allein dem Chor vorbehalten. Mit dem Solosopran konzertieren das Solo-Violoncello im 4. und die Solo-Violine im 7., teilweise auch im 1. Satz. Die Sopran-Arie des 2. Satzes zeigt in der Unisono-Führung beider Violinen Caldaras „*besondere Stärke des zwei- und dreistimmigen Satzes*“.

Verlag und Herausgeber darf man beglückwünschen, daß es ihnen gelungen ist, mit den beiden Kantaten den vorhandenen Vorrat an geistlicher Musik um zwei Werke bereichert zu haben, die — wenn auch in den Solo-Partien mit Schwierigkeiten hinreichend gespickt — den Musikern doch einen starken Anreiz zur Aufführung bieten sollten; Werke, von deren Kenntnis zugleich aber auch der interessierte Wissenschaftler profitieren dürfte. Vorwort, Quellenangabe, Revisionsbericht, die gediegene Generalbaßbearbeitung und der klare, fehlerfreie Druck lassen keine Wünsche offen, die an eine wissenschaftliche Edition gestellt werden müssen. Die Kirchenmusiker werden darüber hinaus den Notbehelf (!) der sorgfältigen deutschen Übersetzung des italienischen Textes dankbar begrüßen, von zukünftigen Arbeiten des rührigen Herausgebers vielleicht aber auch einige Hinweise auf aufführungspraktische Fragen erbitten, wie sie etwa für die Takte 425 ff. der Caldara-Kantate sehr angebracht gewesen wären.

Die *Cantiones Sacrae* Sweelinks, „*Venite, exultemus Domino*“, „*Cantate Domino*“ und „*Laudate Dominum*“ sind aus den 1619 erstmalig in einem Antwerpener Druck erschienenen Gesängen ausgewählt. In der von Max Seiffert redigierten Gesamtausgabe wurden sie ohne Generalbaßstimme veröffentlicht, obwohl der Titel des Erstdrucks eigens besagt: „*Cantiones Sacrae cum Basso Continuo ad Organum*“. Die fünfstimmigen Kompositionen greifen in ihrem von souverän beherrschter Imitations- und Kanontechnik bestimmten Vokalsatz, dessen Polyphonie nur sporadisch von homophon angelegten und isometrisch deklamierten Textstellen unterbrochen wird, auf die ältere Tradition der Niederländer zurück. Dem unkomplizierten und leicht durchschaubaren Harmonieverlauf paßt sich der bezifferte Baß als *basso seguente* gut an; insgesamt gesehen muß er jedoch mehr als ein Zugeständnis des Meisters an moderne Strömungen seiner Zeit denn als kompositorische Notwendigkeit gewertet werden. Die vom Herausgeber vorgeschlagene Ausführung des Generalbasses folgt getreulich den Spiel- und Stilregeln dieser Setzkunst, wirkt durchweg jedoch etwas schulmeisterlich und hält sich allzustreng an die äußerst sparsame Bezifferung der Baßstimme. Eine stärkere Berücksichtigung der Harmonieformeln des originalen Vokalsatzes ist dem Continuo-Organisten bei seiner Aufführung sehr zu empfehlen. Hierfür nur zwei Beispiele: In der Motette „*Laudate Dominum*“ sollte auf dem g der Takte 58, 60, 74 und 76 getrost ein Sextakkord gespielt werden, den Sweelink im Vokalsatz der Takte 22, 60 und 76 eindeutig und harmonisch sinnvoller vorschreibt; in Takt 90 sollte statt des reinen Sextakkordes mit unmotiviertem e der Quartsextakkord c-f-a, dessen plagale Funktion den ganzen Orgelpunkt der Schlußtaktes überlagert, verwendet werden. Die Transposition des „*Laudate*“ um einen Ton ist wegen der beiden sehr hoch liegenden Diskantstimmen durchaus angebracht. Bei der den Motetten vorangestellten Angabe der originalen Schlüssel und Anfangsnote ist im Altus des „*Laudate*“ offensichtlich ein Druckfehler stehengeblieben.

Musikalisch anspruchsvoller sind die drei sechsstimmigen Motetten von Lassus, „*Voce mea ad Dominum clamavi*“, „*Deus meus, in simplicitate cordis mei*“ und „*Concupiscendo concupiscit anima mea*“, dem *Magnium*

opus musicum von 1604 (dort ist die Motette „*Voce mea*“ erstmalig im Druck erschienen) entnommen. Charakteristische Stilelemente der Motettenkunst Orlandos: Der der subjektiven Textausdeutung dienende starke Affektgehalt der Musik mit einer bis zur Erregtheit gesteigerten Rhythmik, die — in der Motette „*Concupiscendo*“ zur Chromatik vorstoßende — äußerst farbige Harmonik, die sehr freizügige Behandlung der nur noch in Kopfmotiven wirksamen Imitationstechnik und die durch formelhafte Binnenkadenzen nur locker gefügte Formstruktur verbinden sich in den von A. Krings geschickt ausgesuchten und gewissenhaft edierten Kompositionen zu eindrucksvoller Klangwirkung. Zwei Druckfehlerberichtigungen: Der Text der Takte 33 ff. auf Seite 11 ist in allen Stimmen in „*cum ingenti gaudio*“, auf dem Titelblatt innen in „*Deus meus*“ zu verbessern.

Herbert Drux, Köln

Joseph Haydn: Barytontrios Nr. 73—96, hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: Henle-Verlag. 135 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. 1958 (Joseph Haydn, Werke, Reihe XIV, Bd. 4).

Nachdem W. Müller-Blattau bereits einen Teil der Haydnschen Barytontrios in der Ausgabe von H. Unverricht eingehend gewürdigt hat (Mf XIII, 1960, S. 113 f.), mag ein kurzer Hinweis darauf genügen, daß die nunmehr vorliegenden weiteren Stücke den früher besprochenen gegenüber kaum wesentliche Abweichungen aufweisen. Das gilt gleich für die stets dreisätzig Anlage. Dabei reiht sich das als „Scherzo“ bezeichnete Finale von Nr. 76 zwanglos in die von G. Becking (*Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema*, 1921) näher gewürdigten zahlreichen Scherzo- und Scherzandsätze Haydns ein, die entwicklungsgeschichtlich im Vorfeld des Beethovenschen Scherzos stehen. Auch hier gilt Beckings Feststellung (a. a. O., S. 2): „*Mehr noch als im Sonatensatz drückt im Scherzo das Thema dem Ganzen seinen Stempel auf.*“ Unvermindert sind auch diesmal die starken Eindrücke, die man von Haydns schier unerschöpflichem Reichtum an Einfällen und von der meisterhaft gehandhabten Themenwandlungskunst gewinnt. Was die Besetzung angeht, so weisen Nr. 89, 90 und 91 Violine statt der sonst üblichen Viola auf. Von diesem Tatbestand des Originals ausgehend, schlägt P. Mies (*Etwas Neues für die Hausmusik: ein Hin-*

weis und ein Vorschlag in: Musikhandel, Jg. XIII, 1961, S. 354) schon aus klanglichen Gründen vor, weil das Baryton ohnehin leicht als „*hervorstechende Oberstimme*“ wirkt, dieses für die hausmusikalische Aufführungspraxis überhaupt durch die Violine zu ersetzen. Das wäre, da der heutige Instrumentenbau wohl kaum eine „Barytonrenaissance“ erwarten läßt, mindestens eine vertretbare Kompromißlösung zugunsten des normalen Streichtrios. Der Kritische Bericht, der unter den Quellen zwei Autographe im Besitz der Bibliothek des Pariser Conservatoire nachweist, erfüllt in seiner Gewissenhaftigkeit alle berechtigten Ansprüche.

Willi Kahl, Köln

Joseph Martin Kraus: I. Sinfonie c-moll/C Minor. Herausgegeben von / Edited by Richard Engländer. Stockholm: Almquist & Wiksell 1960. 64 S. (Monumenta Musicae Svecicae 2).

Die vorgelegte Sinfonie von Kraus (1783 entstanden) ist zweifellos ein Meisterwerk, von dem Haydn sagte: er verwahre die Partitur „*comme un souvenir des plus grands génies que j'ai jamais connu*“. Der erste Satz mit langsamer Einleitung, *Larghetto*, ist nicht nur thematisch reizvoll, sondern auch ungewöhnlich kontrapunktisch (besonders in der Durchführung) gearbeitet, das Gesangsthema mit seinen chromatischen Stellen schon von romantischem Hauch besetzt. Auch der stürmische 3. Satz ist ansehnlich. Haydn, aber auch Mozart standen Pate. Weniger fortschrittlich — gegenüber Mozart insbesondere — ist die Instrumentation mit unselbständiger Bläserverwendung.

Die Ausgabe, mit Einleitung und Revisionsbericht, ist trefflich. Neben der großen Ausgabe erschien unter demselben Titel gleichzeitig eine Studien-Partitur. — Unnötig und das Bild beeinträchtigend erscheint wohl der jedem Satz (wie in Ausgaben von Mensuralmusik) gegebene Vorsatz, da nur eine Stimme überhaupt umgeschrieben ist, das 1. und 2. Horn, in Es. Im Vorsatz muß in dieser Stimme der Violinschlüssel stehen.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Joseph Martin Kraus: Streichquartette und Flötenquintett, herausgegeben von Adolf Hoffmann. Stimmensatz und kleine Taschenpartitur. Wolfenbüttel: Möseler-Verlag 1960.

Das Interesse für Joseph Martin Kraus (1756 bis 1792), das in den 1920er Jahren durch Arbeiten und Studien von B. Anrep-Nordin, K. F. Schreiber und Kathi Meyer geweckt worden war, ist jetzt in bedeutendem Maße neubelebt worden. Es hängt das einmal mit dem vertieften Forschungsseifer im Umkreis der „Mannheimer Schule“ zusammen, zum anderen und ganz besonders mit der Aktivität, mit der sich in den letzten zwei Jahrzehnten musikwissenschaftliche, literatur- und kunstgeschichtliche Kreise der Erforschung der sogenannten „Gustavianischen Epoche“ in Schweden zugewandt haben, einer Zeit kultureller Hochblüte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es war unter diesen Umständen eine glückliche Idee von Herausgeber und Verleger, den Freunden der Kammermusik mit der Publikation von Streichquartetten von Kraus ein werkstilistisch geschlossenes, gut überschaubares Bild einer Künstlerpersönlichkeit zu bieten, die durch Eigenart, Phantasieereichtum, satztechnischen Ehrgeiz, aber auch durch eine bisweilen dem Manierismus nahe Eigenwilligkeit gekennzeichnet ist. Manche Eigenheiten der Streichquartette — der Sinn für ein beherrschendes Grundmotto, plötzliche dynamische Kontraste, äußere und innere Verbindung der Einzelsätze — kurz alles das, was diese Stücke mit den Forderungen einer „imaginären Bühne“ verbindet, (siehe dazu den Abschnitt *Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil* in meinem Buch: *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper* [Skriver utg. av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 1943]) werden wohl erst dem voll verständlich, der den späteren Weg des Opernkomponisten Kraus kennt.

Den Kern der Publikation bilden jene *Six Quatuors concertants*, die 1784 bei J. J. Hummel, Berlin, in gedruckten Einzelstimmen (Verlagsnummer 561) herauskamen und die der Komponist als schwedischer Hofkapellmeister dem König von Schweden, Gustav III. widmete. Diesem zeitgenössischen Druck ist es zu danken, wenn Kraus als Komponist „verschiedener Quartette“ gegen 1800 innerhalb des deutschen Sprachgebietes noch in einzelnen Kreisen geschätzt wurde, wie aus einer Bemerkung der Allgem. Mus. Zeitung vom 18. Okt. 1798 hervorgeht. Offenbar der Popularisierung zuliebe hat der Herausgeber der Neuauflage jedes der Quar-

tette, also auch die nicht dieser Hummelserie zugehörigen Stücke, nach bekannten Mustern mit einem Etikett versehen: *Frühlingsquartett*, *Schottisches Quartett*, *Jagdquartett* u. ä., wobei eine Einzelheit als Anlaß dient (das *Scozzese* in Nr. VI der Sammlung Hummel, das Hauptthema des letzten Satzes in Nr. V ebenda). Zwei der angekündigten Stücke, als „Terzenquartett“ und „Romantisches Quartett“ etikettiert, lagen zum Zeitpunkt dieser Besprechung noch nicht vor. Das Gesamtmaterial wird dankenswerterweise sowohl in Einzelstimmen wie in Taschenpartitur geboten. Der Herausgeber hat zudem beim Stimmenmaterial auf den Innenseiten des Umschlags ein ausführliches Vorwort hinzugefügt, das allgemeine Betrachtungen mit einer liebevollen Analyse eines jeden Quartettsatzes verbindet. Meines Erachtens wäre es von Vorteil gewesen, diese Einführungen in konzentrierter, sprachlich gemilderter Form nicht dem Stimmenmaterial, sondern der kleinen Partitur zuzuordnen. Weiterhin bedauert man das Fehlen einer klaren Bezugnahme auf die Nummern des Schreibers Kataloges (Archiv für Musikwissenschaft VII 1925 Leipzig, S. 492). Für den Kammermusiker bedeutet die Neuauflage einen Gewinn, für den Wissenschaftler zugleich den Impuls zu weiteren kritischen Untersuchungen entstellungsgeschichtlicher und editionstechnischer Art. Um es an zwei Beispielen klarzumachen: Dem von Hoffmann als *Jagdquartett* bezeichneten Quartett in C-dur, das in der Vorrede als ein Höhepunkt „in der Kraft der Kraus eigenen Aussage“ bewertet wird, wurde bei der Neuauflage im wesentlichen Nr. V des alten Hummeldruckes zugrunde gelegt. Dieser weist jedoch, verglichen mit den Originalstimmen des Autographs (Univ. Bibl. Uppsala, Caps. 42 bis 45) hier einige bemerkenswerte Kürzungen und Vereinfachungen auf. In Satz I sind nach T. 57 (siehe Möselersdruck) zehn Takte, nach T. 65 acht Takte gestrichen. In Satz II fallen zu Beginn des zweiten Teiles 13 Takte fort (!), wogegen zur Herstellung des Gleichgewichts bei Hummel und dementsprechend im Druck Möselers mit T. 66 bis T. 74 eine Taktfolge neu eingeschaltet wird, die im Autograph fehlt. Das exponierte Cellosolo innerhalb der Durchführung des ersten Satzes (vgl. dazu T. 88 bis 96 der Neuauflage) lautete ursprünglich folgendermaßen:



Daraus wurde in vereinfachter Form (Möselerdruck T. 91 ff. Vor dem abschließenden Achtel daselbst T. 91 muß b statt \sharp stehen!):



Nun ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß diese Änderungen vom Komponisten selbst gebilligt wurden und auf ihn zurückgehen, als eine Konzession an den Verleger. (Dagegen kommt die stereotype Anwendung des Striches an Stelle der feingefühligen Unterscheidung von ∇ und \cdot zweifellos auf Konto des Druckers. Sie wurde auch im Neudruck Möseler mit Recht ignoriert. Einige leicht erkennbare Druckfehler sollen hier nicht erwähnt werden.) Tatsache ist ja, daß Kraus zu Beginn seiner mehrjährigen Urlaubsreise, bei seinem Aufenthalt in Berlin, 1. bis 7. Dezember 1782, mit J. J. Hummel in persönlichen Kontakt kam. Das Fragment seines Reisetagebuches (in der Handschrift X 270 f der Univ. Bibl. Uppsala, folio 96v) beginnt den Berliner Bericht unter Hinweis gerade auf die „Bekanntschaft“ mit Hummel und beendet ihn mit folgenden bemerkenswerten Worten: „Hummel versprach ich das restierende sechste Quartett“, ein Hinweis, der bei Schreiber (Biographie Kraus, 1928) nicht erwähnt wird. Es scheint mir danach keineswegs so sicher, daß „die gesamten neun Quartette vor dem Fortgang nach Schweden fertig vorlagen“ (Hoffmann). Der Eindruck, den man bei der Konfrontierung etwa mit dem Largo g-moll jenes VI. Quartetts ge-

winnt (bei Hoffmann: *Schottisches Quartett*), daß ein solcher Satz nicht gut in die vor-schwedische Zeit gehören kann, verdichtet sich zur Gewißheit. (Siehe hierzu bereits die überzeugenden Ausführungen bei B. Anrep-Nordin in *Studier över Jos. Mart. Kraus*, Svensk Tidskrift för Musikforskning VI 1924, S. 62 ff.) — In einem Göttinger Brief vom 28. Dez. 1777 erwähnt zwar Kraus unter den fertigen, noch ungedruckten Arbeiten sechs Streichquartette, jedoch ohne sich näher darüber zu äußern [F. S. Silverstolpe, *Biographie af Kraus*, 1833, S. 54]. Ganz allgemein ist zu berücksichtigen, daß die Sechs-Zahl bei Veröffentlichung von Instrumentalmusik damals für den Verleger fast obligatorisch war. — Im Rahmen der Möselerdrucke erscheint gleichzeitig das Wiener Flötenquintett von 1783, auf das schon W. Altmann in seinem *Handbuch für Streichquartettspieler*, Band IV (1931) nachdrücklich hingewiesen hatte und das besonders durch die Variationsfolge des zweiten Satzes für sich einnimmt. Verlag wie Herausgeber verdienen für ihre Initiative unseren Dank.
Richard Engländer, Uppsala

The First Book of Consort Lessons, collected by Thomas Morley, 1599 & 1611. Reconstructed and Edited with an Introduction and Critical Notes by Sydney Beck. Foreword by Carleton Sprague Smith. Published for The New York Public Library: C. F. Peters Corporation, New York—London—Frankfurt, 1959. XX und 194 S., 1 Farbtafel und 8 Faksimile-Reproduktionen.

„Künftige Ereignisse werfen ihre Schatten voraus“ — die vorliegende Neuausgabe (die erste seit Erscheinen der zweiten, erweiterten Ausgabe vor 350 Jahren) bedeutet nicht nur vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus in mancher Beziehung ein Ereignis, sondern ebenso im Hinblick auf die Erforschung des englischen Schauspiels und Theaters zur Zeit Shakespeares: bereits im Jahre 1939 schrieb Ernest Brennecke Jr. in seiner Studie über *Shakespeare's Musical Collaboration with Morley* (PMLA LIV, S. 146, Fußnote 33), daß die New York Public Library einen Fotodruck des von Sydney Beck 1932 zusammengestellten Partitur-Manuskripts herausgebracht habe, aufgrund der erhaltenen Einzelstimmen für Cister (*Cittern*) und Baßgambe (*Base-Violl*) aus der Erstausgabe von

1599 sowie für Pandora, Flöte und Diskantgambe (*Treble-Violl*) aus der 2. Ausgabe von 1611 — die originale Lautenstimme ist von beiden Ausgaben verloren und wurde erst später nach zeitgenössischen Manuskripten vom Herausgeber rekonstruiert. Im Jahre 1952 berichtete J. A. Westrup in seiner revidierten und erweiterten Neuausgabe von Ernest Walkers *History of Music in England*, anschließend an seine kommentarlose Erwähnung der Morleyschen Sammlung, diese sei 1935 von der New York Public Library neu gedruckt worden (S. 84, Fußnote 3). Dagegen teilt der Herausgeber der *Renaissance News* 1953 in einer Notiz zu S. Becks Artikel *The Case of 'O Mistress mine'* (Bd. VI, S. 23), der sich auf Shakespeares *Twelfth Night* bezieht, mit, daß Beck mehrere Jahre an der Wiederherstellung von Morleys *Consort Lessons* gearbeitet habe, deren Stimmbücher seit langem zerstreut oder verloren gewesen seien, und daß die Veröffentlichung dieser Wiederherstellung in Kürze zu erwarten sei. Gustave Reese veröffentlichte 1954 in seinem Standardwerk *Music in the Renaissance* (S. 875/76) einen achttaktigen Abschnitt von Alisons „*Goe from my window*“ aus den *Consort Lessons* in Becks Übertragung. Anlässlich von Morleys 400. Geburtstag gab Thurston Dart 1957 zwei der besten Stücke aus dieser Sammlung mit einem ausgezeichneten Begleittext heraus („*Alisons Knell*“ und „*Go from my window*“ von Richard Alison, das letztere ein polyphones Meisterwerk von sechs Variationen über eine der damals populärsten Bühnenmelodien), so daß wenigstens diese beiden Proben in einwandfreier Partitur-Übertragung für den durchschnittlich begüterten Musiker und Musikologen erreichbar und erhältlich sind, nachdem der prohibitive Preis der vorliegenden, nur in beschränkter Auflage veröffentlichten Gesamtausgabe Befremden hervorruft.

Gleichzeitig mit seiner Ausgabe veröffentlichte Beck im *Bulletin of The New York Public Library* (Okt. 1959) die gekürzte Fassung eines Teiles seiner Einführung unter dem Titel *'Broken Music' Made Whole Again*, sich an ein Wortspiel Shakespeares anlehnend (*Troilus and Cressida*, III. Aufzug, 1. Szene). — Hatte Dart im Anschluß an seinen Vortrag über *Morley's Consort Lessons of 1599* in der Royal Musical Association (*Proceedings*, 1947/48) einige Stücke der Sammlung mit modernen Instrumenten auf-

geführt (Harfe, Violine, Celesta, Cello, Fagott, Klavier), so brachte Beck 1961 als akustische Ergänzung zu seiner Ausgabe auf einer Platte (Columbia Masterworks, KL 5627) u. a. neun der insgesamt 25 Stücke aus der Gesamtausgabe mit den sechs authentischen (teils originalen, teils nachgebauten) Instrumenten zu Gehör, gespielt von einem „Consort of Musicke“ unter seiner Leitung. Der übrige Teil dieser Aufnahme, für Stimmen und/oder Instrumente, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Morleys Sammlung; ein ausführlicher, 6 eng bedruckte Seiten füllender Begleittext Becks, mit Illustrationen, behandelt das „Consort of Musicke“, seine verschiedenen Instrumente und die einzelnen, von erstklassigen Musikern wiedergegebenen Kompositionen.

Zur Vervollständigung der Vorgeschichte dieser Ausgabe sei hier erwähnt, daß keine der verbreiteten Anthologien (wie diejenigen von Riemann, Schering, Davison/Apel, Parrish) ein Beispiel der höchst bedeutsamen Kompositionsgattung des *Broken Consort* enthält (ein Kammerensemble für verschiedenartige, nämlich Streich-, Blas- und Zupf-Instrumente, mit einem gleichsam in mehrere Komponenten „zerbrochenen“ oder aufgespaltenen Klang, im Gegensatz zum *Whole Consort*, einer Gruppe gleichartiger Instrumente, wie vor allem dem Violenconsort des 17. Jahrhunderts, das zur beliebtesten Spielgattung wohlhabender musikalischer Familien in England gehörte, und dessen Musik die Krönung des gesamten Instrumentalschaffens Alt-Englands bildete). Auch in unseren musikgeschichtlichen Fachbüchern hat das *Broken Consort* des „Goldenen Zeitalters“ der Tudormonarchin Elisabeth I. neben Madrigal- und Virginalkunst im allgemeinen eine stiefmütterliche Behandlung erfahren (nicht so aber in E. H. Meyers *Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958, Kap. V). Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, welch langwieriger und mühsamer Arbeit es bedurfte, um aus den unvollständigen, über die ganze Welt verstreuten, höchst seltenen Stimmbüchern und Manuskripten erfolgreich die vorliegende Sammlung als erste ihrer Art geschlossen vorlegen zu können, wobei selbständige Konjekturen erheblichen Umfangs notwendig waren. Ein solches Unternehmen verlangte einen Herausgeber, der die Eigenschaften eines „musicus“ mit denjenigen eines „cantor“ in sich vereinigt, um eine berechtigte Forderung von

Denis Stevens in seinem Referat über *Probleme der Herausgabe alter Musik* auf dem letzten Kongreß der IGMW anzuführen. Sydney Beck betreut seit vielen Jahren die Manuskripte und seltenen Drucke in der Musikabteilung der New York Public Library, unterrichtet gleichzeitig Geschichte der Aufführungspraxis am Mannes College derselben Stadt, dessen Collegium Musicum ihm untersteht. Vor allem als Bratschen- und Gambenspieler war er neben vielseitiger wissenschaftlicher und schriftstellerischer Tätigkeit stets auch in der praktischen Musik beruflich tätig. Als erfahrener Musikorganisationsorganisator begründete er das „Renaissance-Trio“ und die „Consort Players“, welche letztere sich seit 1953 unter seiner Leitung der Ausführung von *Broken Consort*-Musik widmen. Der bis vor wenigen Jahren als Direktor der Musikabteilung der New York Public Library wirkende (und bei den „Consort Players“ als Blockflötist mitspielende) C. S. Smith gibt in seinem Vorwort einen Überblick über die Geschichte der Rekonstruktion, der einem Detektivroman ähnelt. Smith arbeitete seit 1931 selber an der Wiederherstellung von Morleys *Consort Lessons* und ist als eigentlicher Initiator der vorliegenden Gesamtausgabe zu betrachten. Im Rahmen der von C. F. Peters Corp. für die New York Public Library aus deren Schätzen und Kostbarkeiten verlegten Ausgaben ist die vorliegende an Umfang und Bedeutung die größte, ein Glanzstück schöpferischer Herausgeberleistung, das in keiner Musikbibliothek von Rang fehlen sollte.

In seiner Einführung beleuchtet der Herausgeber in einer umfassenden Monographie die Entwicklung, Stellung, Bedeutung und Funktion des *Broken Consort* im allgemeinen und der Morleyschen Sammlung im besonderen. (Ein Druckfehler — oder Irrtum des Herausgebers? — sei hier angemerkt: der auf S. 27, Fußnote 87, angeführte Artikel über *Ornamentation* in der 5. Auflage von Grove's Dictionary hat nicht Thurston Dart, sondern Robert Donington zum Verfasser.) 14 Seiten „Kritische Bemerkungen“ zu den einzelnen Stücken sowie 4 Seiten Erklärungen zur angewandten Editionstechnik ergänzen die außerordentlich sorgfältig hergestellte Ausgabe, die neben 6 Faksimile-Probeseiten aus verschiedenen Stimmbüchern sowie Reproduktionen von Titel- und Widmungsblatt der Erstausgabe noch eine prachtvolle Farbtafel mit einem Ausschnitt aus dem bekann-

ten Wandgemälde in der National Portrait Gallery, London (ca. 1596) enthält, das verschiedene Szenen aus dem Leben Sir Henry Untons, des englischen Gesandten in Frankreich, zeigt: die Abbildung stellt eine *Masque*-Musik für das Hochzeitsfest des Gesandten dar, wobei das Sextett der *Broken Consort*-Spieler mit ihren Instrumenten zu sehen ist. Demgegenüber illustriert die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nach diesem Gemälde angefertigte Radierung, auf welcher nur die Musiker und Schauspieler wiedergegeben sind, den obenerwähnten Artikel von Beck im Bulletin der New York Public Library.

Morley, zusammen mit dem ebenso berühmten und vielseitigen Orlando Gibbons der bedeutendste Schüler von William Byrd, dem Altmeister englischer Renaissance-Musik, veröffentlichte seine *Consort Lessons* zwischen seiner theoretischen Abhandlung *A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) und seiner ebenso bedeutenden wie repräsentativen Madrigalsammlung *The Triumphes of Oriana* (1601), als erste gedruckte Ausgabe dieser Art von Musik, von der eine große Anzahl geschrieben worden und später auch noch weitere Sammlungen im Druck erschienen sind (vor allem von Philip Rosseter 1609 und William Leighton 1614). Wahrscheinlich im Auftrag und auf Kosten des „*Gentleman Practitioner in the Art of Musicke*“ Richard Allison herausgegeben, sind alle Stücke — deren Komponisten nur als „*verschiedene ausgezeichnete Autoren*“ bezeichnet sind, in den meisten Fällen jedoch identifiziert werden konnten — für dieselbe, im damaligen England besonders beliebte Besetzung geschrieben, wobei drei Melodieinstrumenten (Flöte, Diskant- und Baßgambe) zwei gezupfte Harmonieinstrumente (Cister und Pandora) sowie die Laute gegenüberstehen, welche letzterer als zentralem Instrument melodische und harmonische Aufgaben zugewiesen sind, vor allem außerordentlich reiche und kunstvolle Diminutionen. Die Sammlung, welche dem Bürgermeister und den Stadträten Londons zum Zwecke der Verschönerung ihrer Feste und feierlichen Anlässe gewidmet sowie den Stadtmusikanten (*City Waits*) zum sorgfältigen und kunstfertigen Spielen anempfohlen ist, enthält neben auf das feinste durchgearbeiteten Vortrags- und Charakterstücken auch eine Anzahl schlichterer Tanzsätze („*Pavin*“, „*Galliard*“), so daß sie den ver-

schiedensten Ansprüchen genügen konnte. „Broken Consort-Music“ wurde bei Maskenspielen am Elisabethanischen Hof, bei königlichen Besuchen, bei Zusammenkünften aristokratischer Musikliebhaber ebenso häufig gespielt wie im Theater bei volkstümlichen Singspielen („Jigg“) und Aufführungen von Shakespeares Komödien und Tragödien. Diese Musikgattung war das Produkt einer rein englischen Entwicklung, ohne jeden Einfluß von außerhalb, und stellt in der europäischen Musikgeschichte die erste, auf echter Instrumentationskunst im modernen Sinne beruhende Ensemblesmusik überhaupt dar. Sie hat in manchen kontinentalen Ländern, von englischen Musikern zu Gehör gebracht, Bewunderung und Nachahmung ausgelöst. Michael Praetorius preist sie in seinem *Syntagma Musicum* (III. Band, 1619, S. 5 der Faksimileausgabe), ebenso Jean-Baptiste Besardus in seinem *Thesaurus harmonicus* von 1603 und viele andere kontinentale Zeitgenossen von Rang und Namen. (Becks etwas gewagte Bezeichnung dieses *Broken Consort* als „eines embryonalen Orchesters“ dürfte unseres Erachtens Anlaß zu Mißverständnissen geben.)

Den harmonisch-rhythmischen Untergrund des auf höchst individuelle Art differenzierter Klanggebildes — im Gegensatz zu den eher „extravertierten“ italienischen Klangkörpern jener Zeit mehr „introvertiert“ und auf stillere, intimere Wirkung in der Zusammensetzung seiner Mittel bedacht — bilden zwei der Gitarrenfamilie zugehörige Instrumente: die Cister (das populärste Soloinstrument im damaligen England) und für die tiefe Lage die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in England erfundene Pandora, beide mit Metallsaiten im Gegensatz zu den Darmsaiten der „aristokratischeren“ Laute. Während die originale Tabulatur-Notation für die Zupfinstrumente (von Beck in heutige Klavier-Notation übertragen) keinen Zweifel über die beabsichtigten Instrumente aufkommen läßt, können die Stimmen der Diskantgambe und Flöte auch mit Violine und Blockflöte gespielt werden. Attribute wie „süß“, „himmlisch“ u. ä. m., welche dem *Broken Consort* oft in superlativer Form zugesprochen wurden, haben ihren Ursprung in der Vorstellung, daß eine Mischung von Blas- und Saiteninstrumenten (gestrichenen und gezupften) sinnbildlich war für den ganzen Menschen, insofern der Atem beim Blasen zum Lebensodem, zum Göttlichen im

Menschen in Beziehung gesetzt wurde, die Saiten dagegen zu Teilen des Körpers wie Sehnen, Fasern und Nerven.

Der Notenteil der Ausgabe ist durchweg im modernen Violin- und Baßschlüssel geschrieben (die Stimme der Pandora im oktavierten Violinschlüssel), die originale Notation zu Beginn jedes Stückes angedeutet, die Konjekturen des Herausgebers — vor allem bei der Mehrzahl der Kompositionen die vollständige Lautenpartie betreffend! — sind in kleinerer, aber bequem lesbarer Type gestochen. Die Ausgabe ist eine epochale Leistung in Bezug auf unsere Kenntnis einer der wichtigsten musikalischen Kunstformen der englischen Renaissance.

Erwin R. Jacobi, Zürich

Jacobus Obrecht: Opera omnia. Editio altera, quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Missae. VI. Sub tuum presidium. Edidit Marcus van Crevel. Amsterdam 1959.

Jacob Obrecht genießt den seltenen Vorzug einer zweiten Gesamt-Ausgabe (während die Opera omnia anderer Meister wie z. B. Heinrich Isaacs leider noch immer ungedruckt sind). Durch den Tod von Smijers unterbrochen, wird die *editio altera* nunmehr mit dem Faszikel VI der Missae fortgesetzt. M. van Crevel, der neue Herausgeber der Ausgabe, legt hier die interessante Messe *Sub tuum presidium* als erste Probe seiner Regie vor. Zwei Punkte sind dabei besonders zu erwähnen:

I. Die Methode der „Transcription“. Den Weg des „einsamen Kreuzfahrers“ Tirabassi fortsetzend, führt der Hrsg. einen betonten Kampf gegen die „traditionelle Transcriptions-Praxis“, die er als TTP insgesamt ablehnt. Dabei scheint es fraglich, ob eine solche Einheitsfront überhaupt besteht; zeigen doch die stets neuen Versuche und Abweichungen in den Übertragungsmethoden immer wieder, daß die Diskrepanz zwischen dem Original und dem Heute zu mannigfachen Lösungen drängt. Hier werden nun gegenüber der TTP folgende Neuerungen gefordert und in der vorliegenden Messe angewendet: 1. Jegliche Mensurstriche zwischen den Systemen oder gar durchlaufende Taktstriche werden vermieden. 2. Statt ihrer sind kleine Keile angebracht, die freilich dem gliedernden Auge wenig Stütze bieten. Diese komma-ähnlichen Keile sollen aber nicht ein tempus vom folgenden trennen, sondern nur

einen tactus (im Sinne einer Takt-Zählzeit) markieren, haben also in der Regel den Wert einer Semibrevis. So setzt sich ein Stück, das im Original das *tempus-imperfectum*-Zeichen trägt, aus 2, ein perfektes aus 3 tactus-Gliedern zusammen: Das Vorzeichen $\frac{2}{1}$ oder $\frac{3}{1}$ fällt also weg und die originalen Mensurzeichen sind nur aus den vorangestellten faksimilierten Original-Noten zu entnehmen. 3. Die gesamte Übertragung basiert auf der Anerkennung des integer valor notarum. 4. Die Spatium-Einteilung ist mathematisch genau für jeden tactus gleich lang, mögen viel oder wenig Noten diesen tactus bilden. Einer so strengen mathematischen Einteilung entspricht es, daß der tactus-Keil und die erste Note in jedem tactus-Abschnitt zusammenfallen; einen leeren Raum zwischen Takt-Keil und 1. Taktnote, wie er sonst üblich ist, gibt es nicht. 5. Eine Verbindung mehrerer Achtelnoten durch Balken ist vermieden, da dies vom originalen Schriftbild abwicke. 6. Bei punktierten Noten ist der Punkt von der zu verlängernden Note getrennt: Hier ist also das originale Schriftbild zugunsten des neuen mathematischen Prinzips aufgegeben. Auch dies erfordert — ebenso wie die Abgrenzung durch die kleinen Keile — Umgewöhnung und den guten Willen des Lesers. Darüber hinaus ist die heute übliche Verkürzung der Notenwerte aufgegeben, mit Ausnahme der *diminutum*- (*alla breve*-) Stellen. In diesem Bestreben wiederum ist eine Rückkehr zu den Praktiken der älteren Herausgeber-Generation zu verzeichnen und es ist — was Verkürzung anlangt — gegenüber Wolfs Ausgabe der gleichen Messe (dort ebenfalls Nr. 6 der Messen) nur die Halbierung der *diminutum*-Noten hervorzuheben, während Wolf sich in diesen Fällen mit der Hinzufügung des *alla-breve*-Strichs zum Mensurzeichen begnügt und eine evtl. Verkürzung (gemäß dem originalen Schriftbild) den Ausführenden überläßt. Außer den oben genannten Punkten unterscheidet sich die Neuausgabe weiterhin von Wolfs Publikation durch die gelegentliche Bevorzugung der Annaberger Handschrift gegenüber dem Mewes-Druck (so im Gloria 66/68, Alt und Tenor), durch die Abtrennung des *Qui tollis*-Abschnittes und durch das Fehlen jeglicher Erhöhungszeichen, die sonst bei der *Paenultima* von Diskant-Klauseln ergänzt zu werden pflegen und über dem Notensystem gedruckt werden.

So verlangt demnach van Crevels Neuausgabe vom Benutzer eine noch größere Vertrautheit mit der selbstständigen Hinzufügung des *subsemitonium modi*, Vertrautheit mit dem alten Notenbild, seinen Breven, seiner Mensurstrichlosigkeit, während andererseits das originale Notenbild durch die mathematische Anordnung, die Beschränkung auf die *g*- und *f*-Schlüssel und die Verkürzung der *diminutum*-Stellen aufgegeben ist. Wenn H. Albrecht über Editionstechnik (MGG Sp. 1121) mit Recht schreibt, daß hier ein „*fruchtbarer Kompromiß zwischen Original-treue und Rücksicht auf die Praxis*“ auch in wissenschaftlichen Ausgaben anzustreben sei, so bleibt im Falle der van Crevelschen Neuerungen vor allem die letztere Seite zu erproben: Bemühen um wissenschaftliche Exaktheit, Genauigkeit des Kritischen Berichts usw. sind der neuen Obrecht-Ausgabe durchaus zu attestieren; inwieweit die Praxis sich mit ihnen anfreunden wird, bleibt abzuwarten.

II. Für die Verlagerung von der *tempus*-Einteilung zur *tactus*-Grundeinheit, wie sie van Crevel einführt, könnten Sätze wie „*tactus est debita et conveniens mensura* . .“ (Fulda) als Stütze angeführt werden, obwohl andererseits die *tempus*-Einheit in den alten Traktaten stets den größeren Raum einnimmt und schon wegen der *tempus*-Zeichen der Originalquellen eine so starke optische Vernachlässigung der *tempus*-Einteilung bei einer Neuausgabe nicht unbedenklich ist. Hier sind nun die Entdeckungen von Crevels, die er in dem umfangreichen Einleitungskapitel *secret structure* niedergelegt hat, zur Stützung der *Semibrevis* (= *tactus*-) Einteilung beachtlich. Daß die *tactus*-Summen in so hohem Maße gleich groß sind, sofern wir vom *cantus-firmus* her diese Meßsätze in *a*- bzw. *b*- oder *c*-Abschnitte unterteilen, dürfte kaum als Zufall abzutun sein. Die 66 *tactus* in *la bis Va*, die 48 in *lb bis IVb*, die 70 in *IIc bis Vc* sind gewiß auffällig, mehr noch die *tactus*-Summe von *Kyrie + Gloria* = 333 und die der übrigen Sätze = 555, die demnach die Proportion (3 : 5) · 111 ergeben. Der Hrsg. ist den mannigfachen Zahlenverhältnissen in seinen *Calculations* (S. XXIII) mit großem Eifer nachgegangen. Neben der 3, 5, 7 und 12 sowie ihrem Vielfachen stößt er dabei häufig auf die 19 (vgl. Punkt 1, 2, 3, 8, 16, 17); die Frage nach der Bedeutung dieser Zahlen ist jedoch nur in den Schlußsätzen berührt, und

auf die bisherigen Arbeiten hierüber hinsichtlich der Zahlensymbolik ist nicht eingegangen. (Die Bevorzugung der 19 ließe sich am besten als Summe der Schöpfungszahl 12 und der 7 als des Symboles Gottes bzw. des Schöpfers erklären.) Aber nicht nur den tactus-Summen, sondern der Notenzahl, soweit es um satztechnische Besonderheiten (fugae, redictae, Terzparallelen usw.) geht, wäre dann konsequenterweise nachzugehen: die 3malige 7 in der Christe-fuga (S. 3, tactus 13—17) ist da ebenso zu erwähnen wie die 5 Noten lange Fauxbourdon-Partie im Glorificamus (S. 8, tactus 47 f), die auf den Erlöser (5) hindeuten dürfte. Die gleiche Bedeutung wird der fünftönigen Baß-redicta „*suscipe deprecationem nostram*“ (S. 12, tactus 18/24), die 3mal von gleicher Stufe aus dieselbe Phrase wiederholt (im Sinne der späteren Palilogia), zukommen. Auch die Terzparallelen (bei Nucius später die Figur der Klimax) sind wohl in der vorliegenden Messe Symbolträger, doch würde eine Aufzählung hier zu weit führen. Kurz: es ist außer den tactus-Summen auch die Notenzahl der figurae zu prüfen. Kann doch das Zählen der einzelnen Noten innerhalb einer fuga, redicta usw. den fortlaufenden Text in seinen Details symbolisch ausdeuten — wie es z. B. für Obrecht bereits in AfMw XIV, S. 121 belegt wurde —, während die Gesamtsumme der tactus eines Meßsatzes stets nur einen Kerngedanken symbolisieren könnte. Van Crevel gibt für die Gesamtsumme der tactus unserer Messe $333 + 555 = 888$ an und erwähnt, daß diese Zahl in der Cabbala den Namen „Jesus“ ergeben soll. Dies ist gewiß interessant, sollte aber doch genauer belegt sein (Bungus führt z. B. diese Zahlen nicht an, wohl aber 666). Die weitverbreitete Skepsis gegenüber der Zahlensymbolik könnte sonst nur noch wachsen. Immerhin zeigt es sich wieder, daß die Erforschung des Verhältnisses der alten Meister zur Zahl noch Überraschungen bietet. Auch in dieser Hinsicht — nicht nur bezüglich der neuartigen Editionstechnik — bringt van Crevels Neuausgabe beachtliche Gedanken, denen man eine sachliche Diskussion wünscht und die eines bestimmt nicht verdienen: das eisige Schweigen der Ablehnung. Fritz Feldmann, Hamburg

Erwiderung

Im Jahrgang 1961, S. 229—230 dieser Zeitschrift veröffentlichte Otto Erich Deutsch

eine im ganzen durchaus zustimmende Besprechung der Studie des Unterzeichneten *Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied O heiliges Band und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch*, Tutzing 1960, für die der Verfasser der Studie dem Referenten zu Dank verpflichtet ist. Um der Sache Mozarts willen erscheint es jedoch geboten, zu einigen Aussagen des Referenten Stellung zu nehmen.

Der Verfasser hatte den bis dahin unbekanntesten vollständigen Gedichttext des Mozartschen Freimaurerliedes KV 148 im Originaldruck und in zahlreichen Nachdrucken aufgefunden und seinen Dichter ermittelt. In einem Sonderkapitel seiner Studie (S. 37 bis 41) war er der Lösung der Frage nachgegangen, welche Textquelle Mozart für sein Lied vorgelegen hat und welche Textfassung damit einer wissenschaftlichen Edition des Liedes zu unterlegen ist. Textvergleiche aus 28 Lesarten des Gedichtes bzw. seiner ersten Strophe in 22 Freimaurerliederbüchern sowie musikalisch-stilkritische Erhebungen hatten hier zu dem Ergebnis geführt, daß Mozart den Text mit denkbar größter Wahrscheinlichkeit der Regensburger Freimaurerliedersammlung von 1772 (Wolfsstieg Nr. 39.730,1) entnommen hat, in der sich allerdings, gleichlautend aber mit allen übrigen Drucken, einige Textvarianten gegenüber der Lesart bei Mozart befinden. Die in dem Mozartschen Lied befindlichen Textänderungen könnten demnach nur von Wolfgang oder, wahrscheinlicher, von Leopold Mozart herrühren. Demgegenüber nun sagt der Referent, es sei „*aber wahrscheinlicher, daß Mozarts Vorlage ein profaner, nicht-maurerischer Nachdruck der ersten Strophe in einer uns noch unbekanntesten Sammlung oder eine ebensolche Abschrift mit jenen [Text-]Veränderungen gewesen ist*“. Dieser Aussage ist entgegenzuhalten, daß es doch kaum vorstellbar ist, daß ein ausdrücklich für freimaurerische Zwecke verfaßtes Gedicht in eine nichtfreimaurerische Sammlung sollte aufgenommen worden sein, — ein Gedicht, dessen dichterischer Wert doch ein auch für damalige Begriffe begrenzter ist, und dessen (dort angeblich nur aufgenommene) erste Strophe syntaktisch nur einen einzigen Vordersatz darstellt (der erst in der zweiten, bisher unbekanntesten Strophe seinen Nachsatz erhält), mithin allein und abgetrennt eines jeden vernünftigen Sinnes entbehrt; zudem enthält die erste Strophe gerade und nur

in der Lesart bei Mozart noch eine Nuance freimaurerischen Geistes mehr (Strophe 1, Vers 2, in den 28 Lesarten der Freimaurerliederbücher: „Dem höchsten Glück der Erd' an Vorzug gleicht“, bei Mozart: „Dem höchsten Glück und Edens Wonne gleich“). Wenn der Referent weiterhin die Ansicht vertritt, „er [Wolfgang Mozart] und sein Vater hatten vor 1784 keine Beziehung zur Freimaurerei, und beide hätten 1772 das ganze Gedicht kaum verstanden“, so ist dazu zu sagen, daß sich die erste Strophe kaum weniger leicht dem Verständnis zu erschließen scheint, als die Fortsetzungsstrophien. Jedenfalls ist diese erste Gedichtstrophe bereits von Mozart selbst mißverstanden worden, indem er in Takt 10 seines Liedes anstatt des Wortes „fremd“ das Wort „freund“ unterlegt hat; außerdem hat bei der Deutung des Liedes bzw. seiner ersten Gedichtstrophe auch unter den heutigen Spezialisten des Fragenkreises Mozart als Freimaurer (begrifflicherweise!) Unsicherheit geherrscht: Wir finden hier Charakterisierungen wie „ausgesprochen freimaurerisch“, „freimaurerische Komposition“, „Freimaurer- oder freimaurerähnliches Lied“, „im freimaurerischen Sinn deutbar“, „eine nur angenommene Verbindung [des Liedes] zum Freimaurertum“, „pseudofreimaurerisch“ und „nicht freimaurerisch“ bei Nettel (Mozart und die Königliche Kunst, 1932, S. 70; Freimaurermusik, MGG, 4 (1955) Sp. 896; Musik und Freimaurerei, 1956, S. 71; Wolfgang Amadeus Mozart als Freimaurer und Mensch, 1956, S. 45), bei Deutsch (Mozart und die Wiener Logen, 1932, S. 16) und bei Einstein (KV 148/125^h; ferner in Mozart, 1947, S. 497), wobei sogar die erste und die letzte der Deutungen von ein und demselben Autor, Paul Nettel, herrühren.

Über das Sonderinteresse an Mozarts Lied hinausgehend, ist nun aber folgerichtig die Frage aufzuwerfen, ob nicht doch Leopold und Wolfgang Mozart bereits in der Salzburger Zeit Wolfgangs, also schon vor 1784, Beziehungen irgendwelcher, wenn auch nur äußerlicher Art zum Freimaurertum unterhalten, ob sie sich nicht schon damals zum mindesten auf irgendeine Weise mit dem Gedankengut des Freimaurerordens vertraut gemacht haben. Die Aufgeschlossenheit Leopold Mozarts für alle aktuellen Fragen der Zeit und vor allem die Lektüre des oben angeführten Freimaurerliederbuches durch die Mozarts, die nach der ganzen Sachlage an-

genommen werden muß, fordert geradezu einen solchen Gedanken heraus. (Wenn in diesem Zusammenhang der Referent bemängelt: „Der sonst so gründliche Verfasser geht auf dieses Problem nicht ein, das also ungelöst geblieben ist“, so liebe sich dazu sagen, daß die Behandlung dieser wichtigen, bisher aber auch von den Experten nicht aufgeworfenen Frage einer speziellen Lokalforschung vorbehalten bleiben müßte.) Schließlich ist die Behandlung des Schlußverses in dem Liede durch Mozart, seine Wiederholung durch die Voransetzung des von Mozart frei hinzugesetzten Wörtchens „Ja“, ein Verfahren, das der Verfasser in zahllosen von ihm durchgesehenen nichtfreimaurerischen Gedichtsammlungen des 18. Jahrhunderts nicht ein einziges Mal, in Freimaurerliederbüchern aber wiederholt vorgefunden hat (vgl. in der Studie die Anmerkung 103 mit zahlreichen Belegen dafür), das damit den Gedanken nahelegt, daß Mozart bzw. die Mozarts sich außerhalb des Regensburger Freimaurerliederbuches von 1772 auch noch in anderen Freimaurerlieder-sammlungen umgesehen haben. Der kategorischen Bemerkung des Referenten „Wenn er [der Verfasser] S. 25 annimmt, daß Mozart damals schon mit der Singpraxis in den Freimaurerlogen vertraut gewesen sei, so fehlt dafür jede Begründung“ dürfte daher nur so weit zuzustimmen sein, als sie die wohl etwas überspitzte und kategorische Formulierung der Aussage des Verfassers betrifft. Für eine Darstellung der (frühen Salzburger) Beziehungen Mozarts zur Freimaurerei müßte zunächst einmal der Versuch unternommen werden, die noch nicht durchweg erhellte Frage nach den Installationen der Salzburger Freimaurerlogen zu klären. Im 18. Jahrhundert bestanden in Salzburg drei Freimaurerlogen, die Logen Zur Fürsicht (seit 1783), Apollo und Wissenschaft (Allg. Hdb. d. Freimaurerei, 1901², Bd. 2, S. 304); da über die letztgenannten, abgesehen von ihren Namen, keine weiteren Nachrichten vorliegen, so ist anzunehmen, daß sie vor der Loge Zur Fürsicht gegründet worden sind, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie schon während Mozarts Salzburger Zeit bestanden haben (freundl. Mitteilung des Direktors i. R. des Deutschen Freimaurermuseums in Bayreuth, Herrn Dr. Bernhard Beyer). Hier wäre auch der regen freundschaftlichen Beziehungen der Mozarts zur Familie des Ernst von Gilowsky zu ge-

denken, der mindestens seit 1778 dem Freimaurerorden angehörte (1778—1780 war er nach Bernh. Beyer Mitglied der Münchener Loge *Zur Behutsamkeit*). In jedem Falle aber hält Verfasser die für die Biographie Mozarts nicht unwichtige Frage zumindest einer Beschäftigung der Mozarts mit dem Gedankengut der Freimaurerei in der frühen Salzburger Zeit Wolfgangs nicht mit dem Referenten für im negativen Sinne abgeschlossen und erledigt, sondern durchaus einer weiteren Beobachtung für wert.

Ernst August Ballin, Bonn

Mitteilungen

Herr Professor Dr. Karl Laux, Dresden, ist von seinem Amt als Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung zurückgetreten.

Am 2. Juni 1962 starb im 49. Lebensjahr in Göttingen der Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Professor Dr. Wilhelm Martin Luther. Die Bibliothekswissenschaft und vor allem die Musikwissenschaft sind durch den Verlust dieses bedeutenden Gelehrten und Organisators schwer getroffen. Als Musikwissenschaftler aus der Berliner und Göttinger Schule hat der Verstorbene mit seiner Dissertation über Gallus Dressler und mit zahlreichen Aufsätzen über die protestantische Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts wesentliche Beiträge zur Erforschung dieser Epoche und speziell zur Erforschung des deutschen protestantischen Schulkantorats geleistet; als Mitbegründer und (seit 1961) Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen und als Organisator der auch wissenschaftlich bedeutsamen Bach-Ausstellungen des Jahres 1950 in Schaffhausen und Göttingen hat er der neuen Bach-Forschung bedeutende Impulse gegeben. Die musikwissenschaftliche Bibliographie und Dokumentation ebenso wie die Organisation der Musik-Bibliotheken verdanken seiner unermüdlichen organisatorischen und systematischen Arbeit Wesentliches; das von dem Verstorbenen gemeinsam mit Willi Kahl herausgegebene *Repertorium der Musikwissenschaft*, dessen Neubearbeitung er nicht mehr vollenden konnte, ist längst zum unerläßlichen Handwerkszeug der deutschen Musikwissenschaft

geworden. In diesem Werk, in seinen musikwissenschaftlichen und bibliothekswissenschaftlichen Arbeiten wie in den Erfolgen seiner weit gespannten Organisations-tätigkeit wird der Verstorbene weiterleben. Die Musikwissenschaft bewahrt ihm ein ehrendes und dankbares Angedenken.

Am 9. Mai 1962 verstarb im Alter von 57 Jahren in Aachen Dr. Carl Maria Brand. Der Verstorbene hat der modernen Haydn-Forschung mit seiner umfassenden Arbeit über die Messen des Komponisten und mit der Herausgabe eines Messen-Bandes in der nicht fortgeführten Gesamtausgabe der Haydn Society wesentliche Impulse gegeben und bedeutende Erkenntnisse gesichert. Die Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie veranstaltet ihre zweite internationale Tagung vom 18. bis 22. September 1962 im Ökumenischen Institut Schloß Bossey, Cîlégný bei Genf.

Die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte fand am 14. Juli 1962 in Köln (Musikwissenschaftliches Institut der Universität) statt. Auf dem Programm der Tagung standen neben Geschäftsangelegenheiten wissenschaftliche Referate von Klaus Wolfgang Niemöller und Gottfried Göller.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. Carl Niessen befindet sich in der theatergeschichtlichen Sammlung Niessen, die jetzt im Institut für Theaterwissenschaft Schloß Wahn liegt, eine große Anzahl deutscher Operntexte, darunter mehr als 70 Texte zur Hamburger Oper. Die Spezialforschung sei nachdrücklich auf diese so gut wie unbekanntes Sammlung hingewiesen.

Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert (Kiel) ist am 30. Mai 1962 zur Wissenschaftlichen Rätin und Professorin an der Universität Kiel ernannt worden.

Professor Dr. Hellmut Federhofer, Graz, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Mainz zum Wintersemester 1962/63 angenommen.

Professor Dr. Ernest T. Ferand (New York) hat eine Gastdozentur an der Universität Basel für das Wintersemester 1962/63 übernommen.

Prälat Professor Dr. Adam Gottron (Mainz) wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zur Zweitausend-Jahr-Feier der Stadt Mainz zum Mainzer Ehrenbürger ernannt.

Dr. Hans Hickmann (Hamburg) wurde im Juni ds. Js. für zwei Gastvorlesungen an den Universitäten Birmingham und Leicester sowie zu einem Vortrag über „*The Influence of Instruments on Musical Style*“ am Deutschen Kulturinstitut London eingeladen.

Dr. Hanspeter Reinecke (Hamburg) hat im Sommersemester 1962 eine Gastdozentur für Systematische Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin wahrgenommen.

Professor Dr. Walter Wiora (Kiel) hat für den Winter 1962/63 und das Frühjahr 1963 eine Einladung als Gastprofessor an die Columbia University New York angenommen.

Am 15. August 1962 feierte Professor Dr. Knud Jeppesen seinen 70. Geburtstag. Die „Musikforschung“ entbietet dem doyen der dänischen Musikwissenschaft die respektvollsten und aufrichtigsten Glückwünsche und hofft, daß die internationale

musikwissenschaftliche Forschung noch sehr viel von dem umfassenden Wissen und der Arbeitskraft des Jubilars wird profitieren dürfen. Eine Festschrift ist Herrn Professor Jeppesen überreicht worden und wird im Buchhandel erscheinen.

Am 20. September 1962 beging Professor Dr. Karel Philippus Bernet Kempers seinen 65. Geburtstag. Die „Musikforschung“ schließt sich der Schar der Gratulanten gern an und wünscht dem Jubilar noch viele Jahre ertragreichen Schaffens und Wirkens.

Am 7. Juli 1962 feierte Professor Dr. Dr. h. c. Karl Gustav Fellerer seinen 60. Geburtstag. Die „Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar aufrichtig und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Wirkens und Schaffens. Eine Festschrift ist Herrn Professor Fellerer überreicht worden und wird im Buchhandel erscheinen.

Berichtigung: In dem Bericht von R. Federhofer-Königs über die Liszt-Bartók-Konferenz in Budapest (S. 175 dieses Jahrganges) wurde das Referat von J. S. Weissmann (London) nach dem offiziellen deutschsprachigen Programmheft als *Die Literatur über Bartók* wiedergegeben. Der richtige Titel lautet jedoch *Einige Probleme der Bartók-Forschung im Lichte der Bartók-Lebensbeschreibung*. Das Referat wurde in ungarischer Sprache gehalten.