

Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Oratorien Giacomo Carissimis

VON WENDELIN MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Die Bedeutung der Oratorien Giacomo Carissimis für das Weiterbestehen der Gattung und ihren Höhepunkt in den Werken Händels ist immer wieder gewürdigt worden. In den Handbüchern konnten allerdings die Eigenarten seiner Kompositionsweise nur ganz allgemein beschrieben werden. Erst seit jüngster Zeit liegen wenigstens für eine Seite der Satztechnik, für die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren, genaue Untersuchungen vor¹. Die harmonischen Grundlagen des Satzes aber sind vernachlässigt worden, seit Arnold Scherings abfälligem Urteil von der „Dürftigkeit der Harmonie“ in den Chören Carissimis². Befragt man den in der Figurenlehre so ausführlichen Christoph Bernhard nach den harmonischen Prinzipien der Satzkunst, so erhält man bei ihm ebensowenig Antwort wie bei anderen Theoretikern seiner Zeit. Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Harmonik in Carissimis Oratorien müssen also die Werke selber sein. So wie Gerhard Kirchner aber in seiner Studie über den Generalbaß bei Heinrich Schütz³ die aus dem Werk gewonnenen Ergebnisse immer wieder an der Lehre des Michael Praetorius nachprüft, müssen auch wir nach einem Kronzeugen suchen, der die Feststellungen an den Oratorien von der theoretischen Seite her bestätigt und absichert. Als der verlässlichste hat sich nach manchen Versuchen Georg Muffat erwiesen, dessen *Regulae Concentuum Partiturae* von 1699 kürzlich in einer Neuausgabe zugänglich gemacht wurden⁴. Es ist wohl nicht ausgeschlossen, daß Muffat während seines Aufenthaltes in Paris 1663–1669⁵ Aufführungen von römischen Oratorien durch Marc Antoine Charpentier gehört hat oder während seiner Studienjahre an jesuitischen hohen Schulen in Schlettstadt, Molsheim und Ingolstadt mit den Kompositionen des Kapellmeisters an dem von Jesuiten geführten Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom bekannt wurde. Die wahrscheinlich von französischen Kopisten hergestellten Abschriften der Werke Carissimis, denen wir die Überlieferung der Oratorien zu verdanken haben, erbringen den Nachweis, daß seine Werke auch außerhalb Roms erklingen sind.

Bei Georg Muffats Traktat handelt es sich um eine praktische Anleitung zum Generalbaßspiel; dies ist aber kein Hindernis, sie zur Klärung harmonischer Vorgänge heranzuziehen. Muffat selbst spricht immer von „Grieffen oder Concentibus“ und gibt nicht nur Spielanweisungen, sondern eine komplette Akkord- und Harmonielehre. Generalbaßregeln und Generalbaßbezeichnungen werden also hier herangezogen, soweit sie uns über Harmonik Aufschluß geben können. Wir bedienen uns damit der Bezifferung in ihrer doppelten Funktion als Darstellungs-

¹ Günther Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. Mainz 1952. Ders., *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis*, AfMw XIII, 1956, S. 42 ff.

² Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 75.

³ Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel 1960.

⁴ Georg Muffat, *An Essay on Thorough-bass*, hrsg. von Hellmut Federhofer, *Musicological Studies and Documents* 4, Tübingen 1961.

⁵ Adolf Layer, *Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten*, Mf XV, 1962, S. 48.

mittel von Vorgängen der Stimmführung, wenn es sich um die Einführung und Auflösung von Dissonanzen handelt, und als Mittel zur Fixierung klanglicher Verhältnisse, wenn es sich um die Übereinanderschichtung von Intervallen handelt.

Von den etwa 14 Historien und Oratorien Carissimis sind bekanntlich keine Autographen oder zeitgenössischen Drucke überliefert. Die kritische Neuausgabe von sieben Stücken durch das Istituto Italiano per la storia della musica stützt sich auf Abschriften, die heute in Paris und Hamburg aufbewahrt werden. Bisher sind erschienen: *Historia di Job* und *Historia di Ezechia*⁶, *Historia di Abraham et Isaac* und *Vir frugi et pater familias*⁷, *Historia di Baltazar*⁸, *Judicium Extremum*⁹, *Historia Divitis*¹⁰. Von diesen sind *Baltazar* in drei, *Ezechia* und *Dives* in zwei, alle übrigen in einer Kopie vorhanden. Von den elf Partituren haben fünf eine mit Ziffern versehene Baßstimme. Die Bezifferung ist aber unregelmäßig gesetzt, sie differiert bei mehreren Fassungen des gleichen Stückes in verschiedenen Kopien und stammt wahrscheinlich nicht vom Komponisten selbst. Im Gegensatz zu Muffat können wir uns also bei den Oratorien Carissimis nicht auf eine genau ausgeführte Bezifferung stützen. Die harmonische Füllung ist dem Satz aber ohne weiteres zu entnehmen, sie ist hier noch kein selbständiges Element der Kompositionstechnik. Die Solopartien ergeben zusammen mit der Baßstimme fast immer eine vollständige Harmonie und erfüllen damit Christoph Bernhards Forderung, daß die Bicinien „auch ohne einig ander Fundament (als Generalbaß) gesungen werden können“¹¹. Zur Untersuchung der harmonischen Verhältnisse werden zunächst aber die mehr als zweistimmig ausgesetzten Teile (Solo und Chor) dienen. Dazu als erstes eine Aufzählung der Akkorde, welche in den vorliegenden Werken enthalten sind. Es sind Dreiklänge und Sextakkorde in Dur und Moll über den Baßtönen F-B-C-G-D-A-E. Zu H-Es-As gibt es Dreiklänge und Sextakkorde nur in Durfassung. Verminderte Dreiklänge kommen vor über E, H und Fis, Akkorde mit kleiner Terz und großer Sext (erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs) über D, G und A. Sextakkorde mit großer Sext werden bei tenorisierender Kadenz an vorletzter Stelle bevorzugt, wenn der Baß also um einen Ganz- oder Halbton fällt („*Cadentia minima*“, Muffat, S. 121), verminderte Dreiklänge stehen meist an vorletzter Stelle, wenn der Baß um einen Halbton steigt („*Cadentia minima tenorizans*“ oder „*ascendens*“, Muffat, S. 124)¹². Eine gewisse Rangfolge ergibt sich daraus, daß der Schlußakkord (als „Tonika“) eine zentrale, bevorzugte Stellung hat. Ihm zur Seite treten die Dreiklänge auf der IV. und V. Stufe, wobei dominantische und subdominantische Klänge verhältnismäßig gleich häufig vorkommen. Die Auszählung an einem Chorsatz (Schlußchor III) ergab: 68 mal Tonika (einschließlich Sextakkord), 57 mal Akkorde des Subdominant- und 61 mal Akkorde des Dominantbereichs, davon ein Fünftel jeweils als Sextakkord. Solange alle diese Akkorde unverbunden nebeneinander

⁶ Band I, Rom 1951, zitiert als IA und IB.

⁷ Band II, Rom 1953, zitiert als IIA und IIB.

⁸ Band III, Rom 1955.

⁹ Band IV, Rom 1956.

¹⁰ Band V, Rom 1958. Da eine Unterscheidung der Gattungen Historie und Oratorium bisher nicht möglich ist, werden im folgenden alle Werke als Oratorien bezeichnet.

¹¹ Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 42.

¹² Muffat gibt als Beispiel nur eine „*Secunda subsyncopata*“ im Baß, bei der es sich in Wirklichkeit um die alte Diskantklausele handelt. Carissimi setzt verminderte Dreiklänge auch, wenn keine Synkope vorliegt.

stehen, unterscheiden sie sich also nur durch die Häufigkeit des Vorkommens. Erst wenn Dissonanzen hinzutreten, entsteht zwischen den Klängen ein Spannungsverhältnis, sie werden enger miteinander verbunden, sie treten zueinander in Beziehung, die Abfolge ist an die gegebene Bewegungsrichtung gebunden. Bei diesen Dissonanzen handelt es sich nicht um ein Intervallverhältnis zwischen Einzelstimmen, sondern um ein Hinführen eines Akkordes zum nächsten. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Stimme die Dissonanz auftritt, bei Wiederholungen wird beliebig ausgetauscht, nur wird angestrebt, Dissonanzen möglichst nach den alten Regeln der Stimmführung einzuführen und aufzulösen.

In den Kadenzen sind diese Beziehungen zwischen den Klängen auf kleinstem Raum zusammengefaßt, hier werden die Möglichkeiten einer „funktionalen“ Verbindung von Akkorden am deutlichsten gezeigt. Bei der Aufzählung folgen wir der von Muffat eingehaltenen Reihenfolge in seinem Kapitel *Von denen Cadenzen* (S. 103 ff.). Wichtig ist uns die Feststellung, daß sie „aus dem Baß erkent werden“ (S. 103). Die Folge der Baßtöne ist für Muffat Grundlage der Harmonisierung und damit der Komposition überhaupt.

„*Cadentia major* ist, in welcher der Baß quintweise herunter oder quartweise hinauf springt“ (Muffat S. 103). Sie entspricht also der Folge Dominante—Tonika und heißt „*simplex*“ ohne Bindungen in den Oberstimmen, „*ligata*“, wenn Dissonanzen den Ablauf zwangsläufiger machen. Die Bewegungsrichtung einer *cadentia major simplex* läßt sich noch umkehren, die einer *ligata* nicht mehr. Die einfachste „Ligatur“ ist der Quartvorhalt auf der Paenultima (bei Muffat „*Quarta dissonans*“); bei Carissimi ist er zur Formel erstarrt und wird bei entsprechender Baßführung grundsätzlich angebracht. Die gleiche Kadenz mit Quart-Sext Vorhalt (bei Muffat S. 105 „*konsonante oder süße Quart*“) ist in den Oratorien häufig (z. B.

IB, 252, $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$)¹³. Gern wird diese Kadenz durch den „*halben Sextil*“ ($\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$) in

$$g \mid d - \mid g$$

Verbindung mit konsonanter oder dissonanter Quarte erweitert (Muffat S. 105);

bei Carissimi z. B. in IA, 20, $\begin{matrix} 6 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$ oder in V, 253, $\begin{matrix} 6 & 5 & 5 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$. Die allein mit dem

$$d - e - \mid a \qquad \mid f - g - \mid c$$

halben Sextil gebundene Kadenz bei Muffat (S. 104) kennt Carissimi nicht, dafür

eine andere mit chromatischem Baßgang, die bei Muffat fehlt: $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 & 5 \\ 5 & 5 & 4 & 3 \end{matrix}$ (V, 640

$$f - fis - g - c$$

und öfter). Als „*Cadentia major perfecta*“ bezeichnet Muffat u. a. eine Folge

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ (S. 105), bei Carissimi steht sie in IA, 265: $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$. „*Cadentia*

$$\underbrace{\qquad\qquad\qquad}_{a - \mid} \qquad a - d$$

minor“ heißt bei Muffat die Folge Subdominante — Tonika (S. 116); als Bindungen

¹³ Ziffern hinter der Bandzahl bedeuten Taktzahlen der Neuausgabe. Baßtöne werden in Buchstaben, die darüber befindlichen Intervalle in Ziffern angegeben. 5 ♭ bedeutet verminderte Quint, 6 ♯ durch Akzidentien erhöhte Sext, 4 ♯ übermäßige Quart.

kommen in Frage Septimen oder Nonen bzw. Sekunden. Bei Carissimi ist diese Kadenz selten, eine Folge $\begin{matrix} 6 - 9 & 8 & 4 & 3 \\ h & c - & g & \end{matrix}$ steht in V, 783. Sie entspricht bis auf verschärfenden Quartvorhalt auf der letzten Note Muffats Beispiel S. 120:

$$\begin{matrix} 6 & | & 9 & 8 & | \\ h & | & c - & g & \cdot \end{matrix}$$

Von der „*Cadentia minima*“ gibt es bei Muffat drei Arten: die sekundweis absteigende (gemeint ist der Baß), welche die gewöhnliche ist, die aufsteigende, „*so auch tenorizans oder tenorweis gehende Cadenz*“ (S. 120) und die „*cadentia minima stabilis*“ über liegenbleibendem Baßton. Christoph Bernhard nennt nur zwei Arten, nämlich die gebräuchliche, welche eine Sekunde fällt und die ungebräuchliche bei steigender Sekund. Beide sind für ihn tenorisierende Kadenzen, für die zweite Art gibt Bernhard aber keine Beispiele. Dagegen zeigen Muffats Beispiele (S. 124), daß es sich bei der „*Cadentia minima tenorizans*“ in Wirklichkeit um eine synkopierte Baßformel handelt, die beim Concert der „*Secunda subsynopata*“ (S. 54) schon behandelt wurde¹⁴. Weder bei Muffat noch bei Christoph Bernhard gibt es also eine Kadenz, die wirklich über sekundweis ansteigendem Baß steht. Die ein-

fache, ungebundene „*cadentia minima*“ steht bei Carissimi z. B. in V, 275: $\begin{matrix} 6 & | \\ d & | & c, \end{matrix}$ die gleiche bei Muffat S. 121. Mit dem fallenden Sekundschritt des Basses korrespondiert die steigende Sekunde der Oberstimme. Christoph Bernhard sagt darüber (S. 83, 7): „*Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Sekunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt . . .*“. Dementsprechend setzt Carissimi mit Vorliebe tenorisierende Kadenzen, wenn im Text eine Frage den Satz beschließt, oft auch bei Ausrufen der Klage. Als Beispiele aus der großen Zahl ähnlicher Fälle dienen zunächst zwei Fragesätze, die in verschiedenen Oratorien stehen und auf verschiedene Worte komponiert sind, aber musikalisch völlig übereinstimmen (Bsp. 1, III, 308 und V, 480).

Als Bindungen in den Oberstimmen kommen Septimen und Quarten in Frage,

$$\begin{matrix} 7 & 6 & \sharp & & & & 6 \\ z. & B. & f - & | & e & (IV, 353) & \text{oder} & 4 & \sharp & 3 & & (IV, 377). \\ & & & & & & & & & & & b - a & | \end{matrix}$$

Bei letzterem entsteht über der vorletzten Baßnote eine übermäßige Quart. Die gleiche übermäßige Quart muß auftreten, wenn — wie im dreistimmigen Satz üblich — zur Sexte die Terz tritt. Aus dem Gebrauch bei Carissimi lassen sich Regeln ziehen, die ergänzen, was Christoph Bernhard darüber sagt (S. 59). Fällt der Baß eine große Sekunde, so steht über der vorletzten Note eine kleine Terz; zwischen ihr und der in jedem Fall geforderten großen Sext entsteht eine übermäßige Quart. Fällt der Baß eine kleine Sekunde, so steht über der vorletzten Note eine große Terz. Ein übermäßiges Intervall entsteht hier nur bei Quartvorhalt (zwischen Baßton und Quart). Mit der Figur der Interrogation ist also nicht nur ein me-

¹⁴ Die Stelle bei Bernhard heißt (S. 59): „*Die gebräuchlichen fallen eine Sekunde und wollen über die erste Note die Sextam majorem haben. Was aber die Tertie anlangt, so lassen sie dieselbe über der ersten Note wie sie solche finden, doch wenn im Systemata duro die untere Stimme aus g in f oder in molli aus c in b fällt, so wird die erste Tertia minor, wegen der falschen Relation so sonst daraus entstände.*“

lodischer, sondern auch ein harmonischer Vorgang verbunden. Auch für die beiden anderen Arten der „*Cadentia minima*“ Muffats gibt es bei Carissimi Beispiele. Eine Baßformel mit „*secunda subsyncopata*“ („*cadentia minima tenorizans*“) in II A,

122: $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 3 & 2 \end{matrix}$, eine „*cadentia minima stabilis*“ über liegendem Baßton in IV,

$$\begin{matrix} a | a \text{ gis} - a | \\ 189: \begin{matrix} 5 & 6 & 6 & 5 & 5 \\ 3 & 5 & 4 & 4 & 3 \\ G & G & - & G & - \end{matrix} \end{matrix}$$

Bei der Anwendung von Figuren und bei harmonischen Wendungen innerhalb der Kadenzen bleibt Carissimi in den Grenzen des zu seiner Zeit Üblichen. In den Chorsätzen stehen die einfachen Akkorde nebeneinander, verbunden werden sie erst durch Einsatz von Dissonanzen, meist im Rahmen der oben beschriebenen Kadenzen. Ihre dramatische Spannung erhalten die großen Tuttisätze durch den schnellen Wechsel von Solo und Gesamtklang, durch Spaltung der Chöre in einzelne Gruppen und durch die scharf skandierende Deklamation des Textes. An entscheidender Stelle innerhalb der Oratorien bedient sich Carissimi oft eines ungewöhnlichen Akkordes oder einer auffallenden Akkordfolge, die um so mehr hervortreten, je einfacher die harmonischen Verhältnisse in ihrer Umgebung sind¹⁵. Wir meinen hier aber nicht mehr die verschiedenen Arten von Dissonanzfiguren, wie sie als intervallische Verhältnisse der Stimmen untereinander oder als ihre dissonante Beziehung zum Baß von Günther Massenkeil beschrieben wurden¹⁶, sondern den ganzen Komplex eines Klanges, der als solcher gesetzt und gehört wird. Dazu die folgenden Beispiele:

Im fünfstimmigen Chorsatz am Schluß der *Historia di Abraham et Isaac* (IIA, 180–227) auf die dem Bibeltext hinzugefügten Worte: „*Omnes populi, laudate Deum, omnes gentes, omnes generationes, et adorete Dominum*“ ist die darin zunächst enthaltene Aufzählung in üblicher Weise komponiert. Mit den Worten „*et adorete*“ aber sind Klänge verbunden, die sich deutlich von allem Vorangegangenen abheben. Sie setzen ein mit einem Sept-Nonen-Akkord, der zum Verband einer

$$\begin{matrix} 9 & 8 & 7 \\ 7 & 6 & 5 \\ \text{Klausel} & 5 & 5 & 3 \end{matrix} \text{ gehört. Die gleiche Stelle kommt zweimal vor, zuerst auf}$$

$$| f - | g - c |$$

$$\begin{matrix} 9 & 8 & 7 & & 7 \\ 5 & 5 & & 6 & 5 & 6 \\ f-g-c, \text{ dann auf } c-d-g. \text{ Mit einer Kadenz} & 4 & 3 & & 3 & 3 \end{matrix} \text{ schließt der erste}$$

$$| d - | g - c - e | d - | c$$

Teil. Der Mittelteil folgt als Ensemblesatz für drei Solostimmen (ATB), dann wird der erste Teil wiederholt, und zwar in der Dominantlage. Die auffallende Akkordfolge steht an derselben Stelle und zu den gleichen Worten, hier auf c-d-g und

¹⁵ Vgl. Massenkeil, *Die oratorische Kunst* . . . , S. 73.

¹⁶ Ebd., Kap. IV, 3.

9

g-a-d. Die schließende Kadenz setzt ein wie im ersten Teil mit 5 (hier auf a),

4

sie wendet sich dann aber zum „harmonischen Motto“ $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 5 \end{matrix}$ und schließt wie üblich.

Die besondere Bedeutung des Sept-Nonen-Akkordes an dieser Stelle wird damit noch einmal unterstrichen. Er ist hier das harmonische Abbild einer Geste anbetender Unterwerfung, die dem bedingungslosen Gehorsam Abrahams dem Worte Gottes gegenüber entspricht. Die Worte „*et adorete*“ aber gewinnen durch die mit ihnen verbundene außergewöhnliche Harmoniefolge über ihren Einzelfekt hinaus zentrale Bedeutung als die beherrschende Grundhaltung des ganzen Oratoriums.

Eine ähnliche Wirkung hat die „*cadentia minima stabilis*“ im Chorsatz von IV.

Die Folge $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 & 5 \\ 5 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ wird viermal hintereinander wiederholt, zweimal auf G, dann auf A und auf d zu den Worten „*Quam magna, quam amara, quam terribilis*“. Auch diese bei Carissimi seltene Folge von Harmonien über liegendem Baß hebt sich deutlich von ihrer Umgebung ab. Der Schlußchor von V enthält einen ungewöhnlichen Akkord an entscheidender Stelle. Takt 789 ff. steht auf die Worte „*dolentes,*

gements“ viermal die Folge: $\begin{matrix} 8 & 6 \\ 5 & 4 & 6 \\ 3 & 2 \end{matrix}$ über den Baßtönen f-e, c-h, g-fis und d-cis.

Es handelt sich um vierstimmig ausgesetzte Sekundakkorde, nicht um die „*Secunda subsyncopata*“. In keinem anderen Oratorium kommt dieser Akkord vor. Ein so außergewöhnlicher Klang an so exponierter Stelle wird zum Zielpunkt und Höhepunkt des ganzen Werkes. Auch hier ist wohl nicht der Affektgehalt der beiden Worte im einzelnen gemeint. Das Motto des ganzen Oratoriums wird noch einmal herausgestellt: Schreckliche Strafen erwarten die Sünder im Jenseits, wenn der Tod sie ihrem irdischen Wohlsein entrissen hat. Im Verhältnis dazu weniger auffällig, aber doch bemerkenswert ist die Anhäufung von Quart-Sext-Vorhalten im Schluß-

chor von IB. Die Takte 249–273 enthalten siebenmal die Folge $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$. Nicht der Akkord selbst ist hier ungewöhnlich, die häufige Wiederholung auf kleinstem Raum macht den Quart-Sext-Vorhalt zum „harmonischen Motto“ des Stückes; mit Textwiederholungen ist sie nur lose verbunden, zählt also nicht zu den echten Wiederholungsfiguren¹⁷. Anstelle der Anwendung von Regeln oratorischer Kunst zur Vertonung des Textes tritt hier die Anwendung harmonischer Prinzipien. Mit ihrer Hilfe wird durch außergewöhnliche klangliche Ereignisse die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt innerhalb der Komposition gelenkt. Die meisten musikalisch-rhetorischen Figuren, unter ihnen besonders die Wiederholungsfiguren, korrespondieren in ihrer Eigenschaft als Elemente der Gliederung mit der vom Text-

¹⁷ An dieser Stelle sei auch auf die Dissonanzhäufungen im Schlußchor des Oratoriums *Jephtha* hingewiesen, obwohl es in Ermangelung einer zuverlässigen Ausgabe nicht zum Kreis der hier besprochenen Werke gehört.

Eine chromatisch ansteigende Baßreihe steht im gleichen Oratorium Takt 347 bis 351 als Basis eines dreistimmigen Chorsatzes (TTB). Die Aufzählung der Worte „*exorientem, sitientem, nudum, infirmum, aut in carcere*“ geschieht immer auf den gleichen chromatischen Baßschritt. Da die Oberstimmen ebenfalls stufenweise steigen, wird der ganze Satzkomplex gleichmäßig nach oben weitergeschoben. Parallelen sind umgangen durch unregelmäßigen Einsatz der Stimmen. Die Harmonisierung ist denkbar einfach, es wechseln Dreiklang und Sextakkord:

$$\begin{array}{cccccccc} 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 & 6 \sharp \\ c|cis-d|dis-e|e-f|fis-g|gis-a-|e \end{array}^{19}$$

Damit sind die Voraussetzungen für die „akkordische“ Figur der Congeries²⁰ gegeben. Die chromatische Führung des Basses entspricht der Pathopoeia²¹, gleichzeitig findet aber auch noch eine Climax statt. Hier scheint mir die Analyse des Satzes mit Hilfe der Kombination von mehreren musikalisch-rhetorischen Figuren nicht ausreichend²². So wie der Baß als diatonisch auf- oder absteigende Linie zur Klammer um einen musikalisch zusammenhängenden Abschnitt wird, ist auch hier die chromatische Fortschreitung mehr harmonisches Mittel zur Gliederung als

musikalisches Pendant einer rhetorischen Figur. Der Wechsel zwischen $\frac{5}{3}$ - und

$\frac{6}{3}$ - Akkord ergibt sich bei chromatisch aufsteigendem Baß fast von selbst und ist

altbekannt. Der Komplex als ganzes scheint mir in diesem Beispiel am meisten dem Wesen der Climax zu entsprechen, der Steigerung des Affektes von Wort zu Wort. Anzumerken bleibt für unser Beispiel, daß es sich um eine künstliche Affektsteigerung handelt, um die scheinheilige Beteuerung der Verdammten, sie hätten den Herrn nicht als „*exorientem, sitientem, nudum, infirmum aut in carcere*“ gesehen. Die ausschließlich harmonische Anwendung einer chromatischen Baßlinie

zeigt das dreistimmige Instrumentalritornell in IB, 114–118: $\begin{array}{cccc} 6 & 6 & 7 & 6 \\ g-|fis-f|e-es| \end{array}$

$\begin{array}{c} 6 \ 5 \\ 4 \ 3 \end{array}$. Hier ist eine „*cadentia major*“ g-d-G gestreckt, indem der erste Quartfall d – | G

von einem chromatischen Baßgang ausgefüllt wird. Einfache Dreiklänge würden an dieser Stelle dem Prinzip der Verbindung zweier entfernter Punkte durch stufenweises Weitergehen entgegenstehen. Deshalb sind in den Oberstimmen Ligaturen (6 oder 7) enthalten.

Das folgende Beispiel dagegen zeigt wieder die gleichzeitige Anwendung einer Figur und einer gliedernden Baßformel.

Bei Wiederholung von Tongruppen in verschiedenen Stimmen haben wir es mit der Figur der Fuga zu tun²³. Im Schlußchor von III gibt es dafür ein bemerkenswertes Beispiel²⁴. Die Aufzählung der weltlichen Vergänglichkeit übernehmen mit

¹⁹ Der Wechsel müßte unterbrochen werden, sobald der natürliche Halbton e–f im Baß erscheint. Carissimi hilft sich, indem er die Note e wiederholt.

²⁰ Massenekil, *Die oratorische Kunst* . . . , S. 111.

²¹ Ebda., S. 75.

²² Ebda., S. 127.

²³ Vgl. Massenekil, *Wiederholungsfiguren* . . . , S. 43.

²⁴ Ebda., S. 58.

derselben Melodie auf verschiedenen Stufen abwechselnd Sopran, Alt und Tenor. Die Melodie beschränkt sich bis auf eine Ausnahme auf die Dreiklangstöne über dem Baß. Die Baßformel wird auf verschiedenen Stufen ständig wiederholt. Während also in den textierten Oberstimmen die Figur einer Fuga erscheint, enthält der nichttextierte Baß die Figur einer Epizeuxis (Wiederholung einer Tongruppe in derselben Stimme auf verschiedenen Tonstufen). Beim klanglichen Ergebnis werden die von der Baßfigur gegebene Ordnung und die Wiederholungsfigur der mit dem Text verbundenen Solostimme einander die Waage halten. Harmonisches und oratorisches Prinzip durchdringen einander, beide sind wesentliche Bestandteile des Satzes. In unserem Beispiel (III, 428–433 und 469–474) ist außerdem die innige Verknüpfung der Einzelteile bemerkenswert, wie die Zusammenstellung von Textgliedern und Baßformeln zeigt²⁵:

A: „et mundi fallacis favor mutabilis“

T: „Fortunae mendacis tenor instabilis“ T: „et vitae“

f	e	f	d		c	H	c	A		g	
				←	A: „et vitae fugacis spes variabilis, nunc“ ...						
					„nunc“ ...						

fugacis spes variabilis“

fis g e d cis d H | A ...

Das harmonische Prinzip tritt in den Vordergrund, wenn ein einziger Baßton auf größere Strecken allein das Fundament des Satzes bildet, ohne Akkordwechsel durch die Oberstimmen. Hier müssen sich alle Stimmen auf die zum Baßton gehörenden Dreiklangstöne beschränken, sogar unbedeutende Durchgangsdissenanzen sind selten. Beispiele für diese Satztechnik sind in Carissimis Oratorien zahlreich und in allen Kombinationsgattungen zu finden. Das Rezitativ des Propheten in IV, 26 bis 31 besteht nur aus den Dreiklangstönen des Baßtones d; im zweistimmigen Satz der Solostimmen benutzen die beiden Soprane über liegendem F im Baß die Töne f-a-c (IB, 33–35); die ersten acht Takte des elfstimmigen Chores in IV, 53–60 enthalten nur die Dreiklangstöne von c. Ein einziger Akkord ist in allen diesen Beispielen Grundlage der Komposition, andere satztechnische Elemente sind nicht vorhanden.

Bei stufenweisem Fortschreiten oder liegenbleibendem Baßton wurde deutlich, daß die tiefste Stimme Fundament und Ausgangspunkt der Komposition sein kann. Ob ihr auch in größerem Zusammenhang für die Planung, Anlage und Durchführung des Satzes wesentliche Bedeutung zukommen kann, wird Gegenstand der weiteren Untersuchung sein. Am Beispiel der Figuren sahen wir, daß die Planung mit der Ordnung des Textes zu beginnen hat. Soweit seine rhetorischen Figuren direkt in musikalische umgegossen werden, ist die Anlage der Komposition schon gegeben. Wo dies aber nicht der Fall ist, tritt eine Korrespondenz zwischen Textgliederung und Baßformeln ein, welche nun für die Durchführung des Satzes den Rahmen

²⁵ Bei Massenkeil, *Wiederholungsfiguren* ... , S. 58 nur Text und Oberstimmen.

geben. Text und Baß eines fünfstimmigen Chorsatzes aus III, 113–131, unterbrochen von solistischen Partien, enthalten folgende Bauelemente²⁰:

Text:

- a = „*Regi nostro /: complaudamus :!*“
 b = „*praecinamus, collaetemur, gratulemur*“
 c¹ = „*et convivale carmen /: modulemur :!*“
 c² = „*!: modulemur :!*“

Baß:

- A 1 = $\overset{6}{g} \overset{43}{fis} g G / c - \overset{43}{d} G / G d G - / c G d G /$ 4 Takte
 A 2 = $\overset{6}{c} H c - / f - \overset{43}{g} c / c G c - / f c g c /$ 4 Takte
 B = $\overset{56}{c} G - / d B \overset{5}{G} \overset{43}{A} / d$ 2 Takte
 C = $\overset{56}{d} - a e / g$ 1 1/2 Takte
 R 1 = $\overset{43}{d} g d / a - /$
 R 2 = $\overset{43}{g} c G / d - /$

Das Stück ist nach folgendem Schema gebaut:

- A 1 a + a
 A 2 b + b
 B c¹
 R 1 c²
 C c¹ (zweimal)
 R 2 c² (zweimal)

Textglieder und Baßfolgen sind auf folgende Weise miteinander verbunden:

Zu den symmetrisch gebauten Textteilen a und b gehört der Baß A 1 auf G und der gleiche A 2 auf c. Die Worte von c² werden genauso zuerst mit R 1 auf d und dann mit R 2 auf g verbunden. Die beiden Teile B und C, vom Satz her gesehen Überleitungen vom Subdominant- zum Dominantbereich (B) und vom Dominant- zum Tonikabereich (C), sind durch das gemeinsame Textglied c¹ verbunden. Der Folge a-b-c des Textes entspricht die Folge A-B-C der harmonischen Anlage, unterbrochen und geschlossen von R. Die Abfolge der Baßgruppen und die Gruppierung der Textworte entsprechen sich hier aufs genaueste.

Ein noch größerer Raum wird abgesteckt in einem Abschnitt der *Historia Divitis*, dem Umfang nach das größte unter den Oratorien Carissimis. Solisten wechseln hier (V, 655–696) in rascher Folge mit kleinen Ensembles und dem ganzen acht-

²⁰ Textgruppen werden mit kleinen, Baßformeln mit großen Buchstaben bezeichnet. R ist ein refrainartiger Ruf des Chores.

stimmigen Chor (mit zwei Violinen und Instrumentalbaß). Dem Reichen werden Fragen gestellt nach seinen irdischen Reichtümern und Vergnügungen, Kernstück sind die Frageworte „ubi sunt“ in verschiedener melodischer Fassung. Bsp. 2 zeigt, daß die Aufzählung immer auf die gleiche Baßformel erfolgt (g-e-d), je nach Länge des Textes ist sie kürzer gefaßt oder gedehnt. Eine erste Unterbrechung tritt ein mit der Antwort „*versae sunt omnes . . .*“ über einer neuen Baßformel d-c-cis-d (Takt 671). Kurze Frage („*ubi, ubi . . .*“) und Antwort („*transierunt . . .*“) wechseln nun in schneller Folge, die Baßformeln für Frage und Antwort aber bleiben immer die gleichen wie oben; sie werden jetzt auch auf anderen Stufen wiederholt, dabei wird kein Unterschied zwischen voll- oder geringstimmiger Besetzung gemacht. In unserem Beispiel sind nur die Kernworte des Textes und die Baßstimme wiedergegeben²⁷. Die Oberstimmen entnehmen den vom Baß gegebenen Akkorden ihren Tonvorrat. Bei gleicher Baßformel sind sie sich ähnlich, stimmen aber nur selten genau überein. Grundlagen des Satzes sind die Textabschnitte und die vom Baß bestimmte Abfolge der Harmonien.

Auf die häufige Anwendung der Climax im großen Chorsatz „*Quam magna, quam terribilis . . .*“ im *Judicium Extremum* hat schon Massenkeil aufmerksam gemacht²⁸. Es bleibt die Rolle des Basses bei der Anlage des Satzes und seiner Harmoniefolgen zu untersuchen (IV, 189–220). Die elf Singstimmen sind in drei Chöre gespalten (CCATB, ATB, ATB), drei Instrumente verdoppeln im Tutti die beiden Cantus-Stimmen und den Chorbaß. Die beiden tiefen Chöre stellen die Gruppen der „*justi*“ und der „*peccatores*“ dar. Von der Ankündigung des jüngsten Tages und seinen Ereignissen handelt der Text. Sein erster Teil ist gegliedert:

a) „|: *Quam magna* :|“ b) „*quam amara*“ c) „*quam terribilis*“ d) „*quam, quam, quam*“ e) „|: *quam terribilis*“ (fünfmal) :| f) „|: *erit dies novissima* :|“ g) „|: *cum advenerit Dominus ad iudicandum nos* :|“ h) „|: *ad iudicandum* :|“ i) „|: *ad iudicandum nos* :|.“

Zu den ersten drei Textgliedern gehört eine „*cadentia minima stabilis*“ ($\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 6 & 5 & 5 \\ 3 & 5 & 4 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$), für die drei Chöre nacheinander über liegendem Baß gesetzt. Teil a) und seine Wiederholung sind ineinander verschränkt und bleiben auf G, Teil b) und c) stehen auf A und d. Innerhalb der Stimmen sind genaue Wiederholungen von Melodieteilen soweit als möglich vermieden. Der „*Semi Sextilis*“ ist nur im ersten Akkord vollständig ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$), in allen übrigen Fällen fehlt die Quint, ohne daß es wegen der Stimmführung oder mangelnder Stimmenzahl notwendig wäre. Muffat sagt zu diesem Problem (S. 103): „*Mit drei Stimmen allein aber bleibt immer eine Consonanz aus, bald die Terz.*“ In seinem Beispiel dazu fehlt aber in drei Fällen von sieben die Quint, später sogar Terz und Quint. Der Quint-Sext-Akkord ist hier also eine Ableitung der kleinen Sext als Zweiklang, dem ein im Verhältnis zum Baß konsonantes Intervall hinzugefügt werden kann. In Abschnitt d) hat jedes der drei Worte seinen eigenen Akkord (d, g, c); e) und seine Wiederholungen bleiben

²⁷ Bei der synoptischen Darstellung der Baßlinie sind die korrespondierenden Teile untereinandergesetzt. Das Beispiel enthält die vollständige Baßstimme ohne Kürzung oder Auslassung.

²⁸ Massenkeil, *Wiederholungsfiguren . . .*, S. 56 und Tabelle S. 52/53.

ganz auf dem Dreiklang von c, die Zahl der beteiligten Stimmen vermehrt sich bis zum vollen Tutti. Der dann folgende Textabschnitt f) ist zuerst dreistimmig, bei der Wiederholung fünfstimmig gesetzt. Die klangliche Grundlage bleibt die gleiche: vier Töne stufenweise absteigender Baß von f nach c und von c nach G²⁹, über dem mittleren Ton c sind die beiden Teile miteinander verhakt. Trotz der Textwiederholung und gleichem Baß auf verschiedenen Stufen wird auch hier eine Wiederholung innerhalb der Oberstimmen streng vermieden. Nach dem gleichen Prinzip ist g) gebaut: zweimal die gleiche Baßreihe auf verschiedenen Stufen zum selben Text; innerhalb des Oberstimmengefüges (dreistimmig) sind durch unregelmäßigen Stimmtausch Wiederholungen vermieden. Hierbei gerät der Baß in Takt 211 über den Tenor, ein Zeichen dafür, daß für die Ausführung mit einer 16' – Verdoppelung des Instrumentalbasses gerechnet wurde. Mit Textabschnitt i) schließt der erste Teil über einfachen Baßfolgen A-d, d-G und der „*cadentia major*“ g-d 43-g. Für den zweiten Teil (IV, 221–244) genügt hier die Feststellung, daß der Baß und damit die harmonische Anlage des Satzes Hand in Hand gehen mit der weit im Vordergrund stehenden Climax in Text und Einzelstimmen³⁰. Der Baß unterstützt durch sequenzhaften Anstieg in Abschnitt a) und b) und noch stärker in e¹ bis e⁶ die mit der Climax verbundene Steigerung des Affektes. Der Komplex als Ganzes bekommt ein besonderes Gewicht dadurch, daß er als Schluß des Oratoriums noch einmal wiederholt wird. Blicken wir deshalb noch einmal zurück auf die Gesamtanlage, wie sie in Beispiel 3 skizziert ist. Den ersten Teil eröffnen breite Klangflächen bis zu einem ersten Gipfelpunkt auf c. Auch durch die straffe Rhythmisierung des Textes wird hier ein erster Höhepunkt gewonnen. Dem Anwachsen folgt eine Entspannung, abwärts führende, durch Ligaturen in den Oberstimmen verbundene Baßschritte (f). Dann beginnt wieder eine fester gefügte Folge von Baßtönen mit Wiederholung auf neuer Stufe (g) und ein kräftiges Auskadenzieren mit Quintsprüngen des Basses (h, i). Der zweite Teil enthält die Aufzählung der zu erwartenden Ereignisse. Das Bild der vom Himmel herabstürzenden Sterne (Teil d) wird von einem Solo eröffnet, das durch seine weiten Melodiesprünge auffällt. Die Chöre übernehmen den Text, sind aber nicht mehr abschnittsweise aneinandergereiht, sondern nehmen sich gegenseitig den Einsatz weg und überstürzen sich bei der Wiederholung des Textes zu einer dreichörigen „Engführung“. Damit ist die Schlußsteigerung eingeleitet, sie wird weitergetrieben vom schnelleren Wechsel zwischen Solo und Chor und der fünfmal aufeinander folgenden Climax (e 1–6).

Ein letztes Beispiel soll zeigen, wie aus den vom Baß vorgegebenen Akkordfolgen Melodien herauswachsen können. Wenn die als Heterolepsis bezeichnete Figur das Wechseln von einem Stimmbereich in einen andern meint, so müßte ein ganzer Stimmkomplex ja über dem Baß latent vorhanden sein. Damit wären aber der Baß und die von ihm implizierten Akkordfolgen Ausgangspunkt und Fundament des ganzen Satzes.

In der *Historia Divitis* stehen von Takt 356 an zwischen den dramatisch gespannten Chorsätzen ariose Abschnitte. Betrachtende Texte werden erst von Cantus I, dann von Cantus II und wieder von Cantus I über einem Baß in ungeradem Takt

²⁹ Vgl. oben, S. 215.

³⁰ Massenkeil, *Wiederholungsfiguren* . . . , S. 56.

vom Typ der Sarabande gesungen. Ein kurzes dreistimmiges Ritornell der Instrumente trennt und beschließt die einzelnen Abschnitte. Der Baß ist dreimal der gleiche, die Melodien der Solisten wechseln. In allen drei Melodien kommen Sprünge vor, die wegen ihrer Größe oder ihres ungewöhnlichen Intervalls zu den saltus duriusculi gezählt werden können. Mit diesen ungewöhnlichen Sprüngen verlassen die Stimmen ihren Singbereich, nicht aber die beim ersten Male festgelegten Akkordfolgen. Wenn man alle drei Stimmen gleichzeitig zum Baß setzt, entsteht ein realer dreistimmiger Satz. Zuerst muß also der Baß und seine dazu gehörende feststehende Abfolge von Harmonien vorgelegen haben. Ihnen wurden die Bauelemente für drei verschiedene Melodien entnommen. Alle drei Melodien entstammen einer einzigen harmonischen Deutung des Basses, obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, über den gleichen Baßtönen auch andere Akkordfolgen zu errichten. Daß kein Ostinato gemeint ist — der Sarabandentypus legt dies nahe — entnehmen wir einer zweiten Stelle im selben Oratorium, die nach dem gleichen Prinzip gebaut ist³¹.

Es hat sich ergeben, daß im Werke Giacomo Carissimis dem Baß eine entscheidende Bedeutung zukommt, daß die tiefste Stimme am Zustandekommen des Satzes ebenso beteiligt ist wie die Oberstimme mit ihrem Reichtum an musikalisch-rhetorischen Figuren. Wir haben gesehen, daß beide Elemente gemeinsam oder einzeln in der Komposition enthalten sind. Beide sind aber nicht zu denken ohne eine enge Verbindung, ja eine Abhängigkeit vom Text. Die künstlerische Gestaltung des Textes und seine nach oratorischen Regeln hergestellte Fassung sind die Keimzelle des musikalischen Satzes. Seinen Abschnitten werden die verschiedenen Gattungen der Komposition zugeordnet, zu seinen einzelnen Teilen treten die Elemente der Satztechnik. Mit der Figurenlehre und der Harmonielehre, letztere gezogen aus der Generalbaßlehre Muffats, sind uns zwei dieser Elemente faßbar geworden. Im Hinblick auf die harmonischen Grundlagen seines Satzes ist Carissimi auf dem Wege von Praetorius zu Bach einen wichtigen Schritt vorwärts gegangen. Der *„Unterschied liegt weniger in der Art der verwendeten Akkorde als in der Methode der Verbindung. Bach geht den Grunddreiklängen nahezu völlig aus dem Wege und nutzt die in Umkehrungen oder sonst dissonierenden Akkorden per se vorhandene Spannung jeweils in charakteristischer, auf den folgenden Akkord hinzielender Weise aus. Die im 4-3-Vorhalt des Dominantdreiklänges sich ankündigende Tendenz ist bei Bach voll wirksam und beherrscht den Satz“*³².

Carissimi hat die harmonischen Möglichkeiten seiner Zeit durchaus ausgeschöpft. Wenn sie sparsamer angewendet wurden als in der gleichzeitigen italienischen Oper oder im Madrigal, so hing das wohl mit dem Zweck und dem Ort der Aufführungen zusammen. Die für San Marcello bestimmten Werke hatten nicht den Geschmack der Menge zu befriedigen oder modischen Ohrenschaus zu bieten. Sie hatten in der Karwoche einen ausgesuchten Kreis von tief religiösen und kunstverständigen Menschen zu bewegen. Daß Carissimis Werke diese Aufgabe erfüllten, zeigt die hohe Wertschätzung, die man dem Meister und seinen Kompositionen noch über den Tod hinaus entgegenbrachte.

³¹ V, 294—318.

³² Lars Ulrich Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961, S. 152.

Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall
in der Musikgeschichte

VON TIBOR KNEIF, GÖTTINGEN

Bei dem großartigen Aufschwung, den die Musikforschung unserer Tage erlebt, stoßen die philosophischen Aspekte der Musikgeschichte nur auf geringes Interesse. Dies gilt nicht nur in dem Sinne, daß sich die meisten Musikhistoriker nur ungern darauf einlassen, den eigenen historischen Standort oder das musikalische Erbe der Vergangenheit selbständig und begrifflich zu deuten; solche Reflexionen sind offensichtlich — scheinbar in paradoxer Weise — der heutigen Avantgarde vorbehalten. Diese Scheu vor historischer Vereinfachung und Deutung wäre aus der überlieferten, freilich verhängnisvoll irrigen Ansicht heraus noch verständlich, daß die Geschichtsphilosophie „ein Kentaur, eine *contradictio in adjecto*“ sei¹. Sie bekundet sich aber auch dort, wo es sich um das Verständnis einer philosophischen Aussage der Vergangenheit handelt, wo sich also eine frühere philosophische Aussage bereits in eine historisch-philologische, konkret deutbare Begebenheit verwandelt hat.

Mit diesem geringfügigen Interesse an philosophisch-theoretischen Fragen hängt es wohl zusammen, daß grundlegende historische Kategorien, wie etwa „Historismus“ oder „Entwicklung“ und ihre Anwendung auf die Musikforschung, noch immer nicht befriedigend durchdacht und geklärt worden sind². So berührt in jüngster Zeit auch Walther Krüger das Problem der Entwicklung in der Musikgeschichte nur anhand von wenigen herausgegriffenen Beispielen. Sein Aufsatz kann daher nicht als zusammenfassender Versuch der Lösung dieser Frage betrachtet werden³.

Daß wir uns unter solchen Umständen gerade das musiktheoretische Werk von Johann Nikolaus Forkel (1749—1818) vergegenwärtigen wollen, hat drei Gründe. Einmal kann der Göttinger Musikdirektor, seinem methodischen Ansatz nach, auch heute noch als Paradigma gelten dafür, wie man die spezifisch musikalischen Erscheinungen in Beziehung zur Geschichte und zur Philosophie setzen und sie somit als Teil einer gegebenen historisch-geistigen Lage begreifen kann. Zum anderen ist es auch von musikgeschichtlichem Interesse, zu erkennen, welche große gedankliche Anstrengung Forkel als Begründer der neueren Musikwissenschaft auf sich nahm, um über die historischen Tatsachen hinaus Sinnzusammenhänge im Gang der Musikgeschichte zu entdecken. Schließlich ist Forkel bis in unsere Tage einer der wenigen,

¹ Diese Worte Jacob Burckhardts werden von Leo Schrade (*Eine Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit*, in: *Die Musikerziehung*, 7. Jg., 1930, S. 4) gegen den „*perspektivischen Leitbegriff der Musikgeschichte*“ Wilibald Gurlitts angeführt.

² So ist etwa der unzulässig vereinfachende Definition, der Historismus sei „*die Rückschau auf die Kulturwerte der Vergangenheit*“, bis zum heutigen Tage nicht widersprochen worden. Oskar Dischner (*Die Gegenwartskrise und die Musik des Mittelalters*, in: *Bärenreiter-Jahrbuch*, Dritte Folge, Augsburg 1927, S. 11) gibt diese Umschreibung drei Jahre nach Karl Mannheims klassisch gewordenem Aufsatz über den Historismus (*Historismus*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 52. Band, Tübingen 1924, S. 1—60). Zu der Beziehung von Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung sagt übrigens Mannheim: „*man sieht es immer klarer, daß die schroffe Scheidung zwischen Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung . . . nur der Einsicht bzw. der Kurzsichtigkeit einer bestimmten Epoche entspricht*“ (a. a. O., S. 5/6).

³ Walther Krüger: *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte*, *Mf VIII*, 1955, S. 129—138.

die der Musikgeschichte eine geschichtsphilosophisch untermauerte und geschlossene Deutung gaben. Auch aus diesem dritten Grunde, wegen der häufig beobachteten Tatsache nämlich, daß die Berufsphilosophen meist einen mangelhaft ausgeprägten Sinn für das spezifisch Musikgeschichtliche besitzen, den Berufsmusikern dagegen in der Regel der geschichtsphilosophische Geist abgeht, können wir auf die musikgeschichtliche Theorie Forkels nicht verzichten, die beiden Ansprüchen, sowohl den musikalischen als auch den philosophischen, Genüge tut und in dieser Weise den Anschluß der Musikgeschichtsschreibung an die allgemeine Geschichtsphilosophie im 18. Jahrhundert sichert.

Wie jede gedankliche Leistung an den Umständen zu messen ist, unter denen sie entstand, so war auch Forkels historisches Nachdenken durch die musikalische und allgemeine geistige Lage des ausgehenden 18. Jahrhunderts bedingt. Deshalb wäre es bei einer Untersuchung, die geistesgeschichtlich-verstehend vorgeht, wenig fruchtbar zu fragen, inwiefern Forkels musiktheoretische Ansichten heute noch als verbindlich oder als bereits überwunden anzusehen sind. Wir wollen auch nicht die allgemeine Bedeutung Forkels für die spätere Musikgeschichtsschreibung würdigen, eine Aufgabe, die sich bereits Wilibald Gurlitt, Elisabeth Hegar, Heinrich Edelhoff und neuerdings Hans Heinrich Eggebrecht und Walter Wiora gestellt haben. Dabei befaßten sich diese Autoren mit Forkel vorwiegend unter einem ästhetischen Gesichtspunkt. Dort, wo sie Forkels Geschichtstheorie berührten, verfahren sie nicht zergliedernd und untersuchten nicht eingehend die einzelnen, meist versteckten und stark umgewandelten Elemente des Forkelschen Geschichtsbildes, die dieser aus den mannigfaltigsten Richtungen seiner Zeit übernahm. Im Gegensatz zu ihnen will der vorliegende Aufsatz nur das Forkelsche System als Denkergebnis würdigen, seine Bestandteile, soweit möglich, in den geistigen Strömungen der Aufklärung nachweisen und im Endergebnis fragen, ob man Forkels gedankliche Leistung als einen selbständigen Beitrag zur Geschichtsphilosophie der Aufklärung ansehen kann⁴.

Den neuesten Beitrag zur Forkel-Literatur enthält der „Anhang“ in Hans Heinrich Eggebrechts Aufsatz *Musik als Tonsprache* (AfMw 18, 1961, S. 73—100), der sich zum Ziel setzt, einigen ästhetischen Grundgedanken Forkels „die Ton-Ästhetik Herders gegenüberzustellen“, um zu zeigen, „daß Sprache auch für Forkel wesentlich Empfindungssprache ist und daß sein und Herders musikalischer Sprach-Begriff, so verschieden sie zu sein scheinen, dennoch beide auf dem gleichen Boden stehen, indem hier wie dort die natürliche Natur der eine Ausgangspunkt aller Erklärungen ist“ (a. a. O., S. 94).

Zur neuesten Literatur gehört ferner Walter Wioras Aufsatz *Musikwissenschaft und Universalgeschichte* (Acta Musicologica XXXIII, 1961, S. 84—104), der Forkel auf S. 88 ff. zusammen mit den englischen und französischen Verfassern der großen musikgeschichtlichen Darstellungen im Hinblick auf seine universalistische Idee der Musik und der Musikgeschichte würdigt.

Wilibald Gurlitts Aufsatz *Hugo Riemann und die Musikgeschichte* (ZfMw 1, 1918/19, S. 571—587) hebt zwar auf S. 574 die große Bedeutung von Forkels „musikgeschichtlicher Prinzipienlehre“ hervor, „die auf einer ebenso gründlichen musikalischen wie psychologischen Bildung beruht, und die Ergebnisse der ‚Erfahrungsseelenlehre‘ seiner Zeit auf musikalischem Boden fruchtbar macht“, analysiert jedoch nicht die konkreten geschichts-

⁴ Forkels Geschichtstheorie wurde von Friedrich Ludwig „bedeutend“ genannt (*Die Erforschung der Musik des Mittelalters*, Göttingen 1930, S. 3); Wolf Frankt wirft ihr dagegen „philosophical innocence“ vor (*Musicology and its founder, Johann Nicolaus Forkel [1749—1818]*, in: *The Musical Quarterly* XXXV, 1949, S. 594 f.).

philosophischen Einflüsse, die sich in Forkels Theorie widerspiegeln. Die von Gurlitt angeführten Darstellungen der Göttinger *Geschichte der Künste und Wissenschaften* und August Wilhelm Schlegels *Kunstlehre* (beides auf S. 576 f.) werfen zwar manches Licht auf Forkels musik- und ideengeschichtliche Zwischenstellung, können jedoch die Forkelsche Theorie als System der Geschichte nicht erklären, da diese Werke in einer Zeit entstanden, als Forkels Gedankengebäude bereits fertiggestellt war.

Treffend beruft sich Gurlitt auf Winkelmann und Herder, von denen er aber nur Herders Einfluß auf Forkel würdigt, indem er feststellt, Forkel habe die „*ästhetisch-historische Gedankenwelt*“ Herders ausgebaut und fortgeführt (Gurlitt, a. a. O., S. 577). Was aber Gurlitts phänomenologischen methodischen Ansatz überhaupt betrifft, ist es fraglich, ob man mit dem Begriff des „Wissenwollens“, also mit der Loslösung der Geisteswissenschaften (und also auch der Musikhistoriographie) von den konkreten wirtschaftlichen, sozialen und politischen Begebenheiten einer Zeit dem musikgeschichtlichen Denken voll gerecht werden kann⁵.

Heinrich Edelhoff widmet dem Göttinger Musikdirektor eine eigene Monographie (*Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935) und untersucht sehr gründlich Forkels anthropologischen, musiktheoretischen und historischen Ansatz, neigt jedoch zuweilen zur Überinterpretation (a. a. O., S. 69 ff.) und weist die konkreten Einflüsse des zeitgenössischen geschichtsphilosophischen Denkens auf Forkels Geschichtsschema nicht nach.

Von Belang ist noch die Bemerkung von Elisabeth Hegar (*Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 7, S. 86), die folgendermaßen lautet: „*Die Arbeiten Forkels stellen auf musikhistorischem Gebiet die Verbindung zwischen der englischen, rationalistisch-sensualistischen Schule und Deutschland dar. Durch Forkel ist diese Betrachtungsweise in die deutsche Musikgeschichtsschreibung eingegangen. Er ist der Rationalist unter den deutschen Musikhistorikern, jedoch sind die deutschen Romantiker, vor allem Herder, mit denen er als Bindeglied ebenfalls in engster Berührung stand, nicht ohne Einfluß auf sein geschichtliches Denken geblieben.*“ Eine nähere Analyse von Forkels geschichtstheoretischem System versucht aber auch Elisabeth Hegar nicht. Diese von sämtlichen Autoren versäumte (und wohl im Rahmen ihrer Werke auch nicht beabsichtigte) Analyse soll im folgenden nachgeholt werden.

In der Einleitung zum ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* von 1788 gliedert Forkel die Musikgeschichte in drei große Perioden. In der ersten besteht die Musik aus bloßen sinnlichen Klängen, aus einzelnen unzusammenhängenden Tönen, aus rhythmischem Geräusch. Der primitive Mensch empfindet nur die akustische Einwirkung. „*Je roher ein Volk ist, je mehr es bloß noch sinnlich, und an geistigen Vorstellungen arm ist, desto stärker ist es an Empfindung*“, sagt Forkel a. a. O., S. 3, wobei „*Empfindung für sich allein weiter nichts ist, als Bewußtsein eines Eindrucks auf äußere oder innere Sinne*“ (ebenda). Diese erste Periode entspricht der Urzeit, gleichsam der Kindheit des menschlichen Geschlechts.

Die bloße Empfindung wird in der zweiten Periode, im „*Jünglingsalter*“ der Menschheit, von der Vorstellung abgelöst. „*Der Mensch ist nun imstande, nicht bloß*

⁵ Für Gurlitts phänomenologische Betrachtungsweise ist charakteristisch a. a. O., S. 572: „*Um das musikgeschichtliche Denken in seiner lebendigen Geschichtlichkeit und Mehrseitigkeit zu erforschen, bedürfte es eines perspektivischen Leitbegriffs der Musikgeschichte. Als ein solcher bietet sich, da der Begriff Musikgeschichte seine Bedeutung wiederholt gewechselt hat und nicht zu allen Zeiten dasselbe darunter verstanden worden ist, der Begriff des Wissenwollens an, des Wissens um verklungenes musikalisches Leben. Der Inhalt dieses systematischen Begriffs wäre erst aus einer sorgfältigen Vergleichung und Gegenüberstellung der mannigfaltigen empirischen Vorkommnisse von Musikgeschichtsschreibung zu gewinnen und hätte außer dem Reichtum tatsächlicher auch noch die ganze Fülle möglicher Formen zu umfassen.*“

einen lauten oder starken Ton zu empfinden, sondern auch zu bestimmen, ob dieser laute und starke Ton rauh oder sanft war“ (ebenda). Man ordnet die einzelnen Töne zu verschiedenen Tonleitern, in die Tonarten, die zunächst freilich noch keine festen Intervalle enthalten, und in dieser Weise entsteht die Melodie. Das rhythmische Element, das in der ersten Periode überwog, bleibt weiterhin erhalten, steht jedoch nicht mehr im Vordergrund.

In einem noch späteren Stadium, in der dritten Periode, entwickelt sich die Vorstellung zum Begriff. „Nunmehr unterscheidet der Mensch nicht mehr bloß, ob ein starker Ton sanft oder rauh ist, sondern auch, warum er es ist“ (ebenda). In dieser Periode des „reifen Mannesalters“ tritt die Harmonie auf, die der Melodie der vorangehenden Epoche Bestimmtheit und funktionelle Eindeutigkeit gibt. Zur Unterstützung dieser These konstruiert Forkel seine — aus einem möglichen Zusammenhang freilich stark abstrahierten — Beispiele (a. a. O., S. 13/14). Im Verlauf der weiteren Differenzierung mehrstimmiger Musik erscheint als Gipfel der ganzen musikalischen Entwicklung die polyphone Schreibweise; sie macht es notwendig, daß die bisher beweglichen Intervalle der Tonleiter im nunmehr errichteten temperierten Tonsystem endgültig festgelegt werden.

In dieser Theorie, die Forkel selbst „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ nennt⁶, wird die Musikgeschichte als autonomer geistiger Bereich innerhalb der Universalgeschichte behandelt. Das wäre freilich noch nicht viel Neues, wenn man bedenkt, daß vor Forkel in zwei bedeutenden Werken von Hawkins und Burney der Gedanke einer autonomen Musikhistoriographie bereits enthalten war. Im Gegensatz zu ihnen jedoch wird in Forkels abstraktem Geschichtsbild die Autonomie der Musik konsequent ausgebaut; hier hört die Musikgeschichte auf, eine Sammlung von Anekdoten und Musikerbiographien zu sein. Die Musik als geistig-soziale Erscheinung bekommt ein eigenes Leben mit den ihrer Entwicklung eigenen Gesetzmäßigkeiten. Ebenso wie Winkelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 das „Wesen der Kunst“ geschildert hatte, „in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat“⁷, so beschrieb auch Forkel den abstrakten Begriff der Musik, und es ist sehr wahrscheinlich, daß ihm Winkelmanns objektiv-abstrakte Art, Kunstgeschichte zu schreiben, als Leitbild vorschwebte⁸. Man könnte Forkel deshalb den Winkelmann der Musikgeschichtsschreibung nennen, der jedoch an Abstraktion und Kompliziertheit der Theorie sein Vorbild weit übertrifft.

Forkel läßt seinem persönlichen Geschmack entsprechend die Geschichte der Musik in der Polyphonie des 18. Jahrhunderts, speziell in der Musik Bachs, gipfeln. In der Verherrlichung der eigenen Gegenwart tritt der aufklärerische Zug der Forkelschen

⁶ Der Ausdruck erinnert an Herder, der im *Vierten Kritischen Wäldchen* (zitiert nach der Suphan-Ausgabe, 4. Bd. 1878, S. 156 ff.) eine „Metaphysik des Schönen“ gibt, die Baukunst, Bildhauerei, Zeichnung, Malerei, Musik, Gesang, Poesie usw. umfaßt, aber — im Gegensatz zu Forkels „Metaphysik“ — nicht geschichtlich angelegt ist.

⁷ Winkelmann, a. a. O., S. X. Hier heißt es weiter: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderungen und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren.“

⁸ Forkel beruft sich a. a. O., S. 76 und passim ausdrücklich auf Winkelmann. Er übernimmt auch die Einteilung der Kunst in die drei Stufen des Notwendigen, der Schönheit und des Überflüssigen (Winkelmann, a. a. O., S. 3), indem er schreibt: „In der ersten Periode war die Kunst gewissermaßen noch bloße Sprache des Bedürfnisses. Unser Herz hat seine Bedürfnisse so gut als der Körper. Die Kunstausdrücke bezeichneten also die Empfindung genau so, wie sie sich äußerte, nämlich rauh, stark, heftig und unzusammenhängend. Ganz anders mußte aber die Kunst verfahren, sobald sie nicht mehr Werk des Bedürfnisses sein, sondern Mittel werden wollte, durch Erinnerung und Erregung empfindungsvoller Gemütszustände, zugleich Wohlfallen und Vergnügen zu bewirken“ (a. a. O., S. 9).

Theorie somit – zumindest scheinbar – klar hervor. Diese wird unter dem Einfluß von Rousseauschen und Herderschen Gedanken vertieft und dadurch von der damals herrschenden aufklärerischen Überheblichkeit (etwa Burneys) deutlich abgehoben. Das Wesen dieser Gedanken besteht darin, daß im menschlichen Geist die Möglichkeit, ja der Drang zur Entwicklung und zur unaufhörlichen Vervollkommnung besteht. Forkel drückt es folgendermaßen aus: „Die menschliche Natur hat ihren eigenen, ewigen und unveränderlichen Gang; sie ist beinahe immer die nämliche. Sie leitet uns auf eine, unsern Kräften und unserm innern eigentümlichen Charakter angemessene Stufe und Gattung der Vollkommenheit. Mehr kann sie nicht. Dahin aber zwingt sie uns mit unwiderstehlicher Gewalt, sobald wir anfangen, die Mittel und Wege zu einer solchen Stufe der Vollkommenheit zu entwickeln“⁹. Die ist bei Forkel jedoch kein fatalistischer Entwicklungsglaube, da er die große Rolle des menschlichen Fleißes und der bewußten künstlerischen Arbeit auf Schritt und Tritt betont.

Aus dem Gedanken, daß das menschliche Geschlecht sich ständig entwickelt und daß die Voraussetzung für die gegenwärtige Vollkommenheit gerade diese Entwicklung ist, ergeben sich für Forkel zwei Konsequenzen. Die eine besteht darin, daß die einzelnen Entwicklungsphasen der Musikgeschichte sich nicht im luftleeren Raum abspielen, sondern den verschiedenen Entwicklungsepochen entsprechen, die der menschliche Geist im Laufe der Zeit zurückgelegt hat. In einer gegebenen Zeit entspricht somit der Stand der Musik der Entwicklung anderer Künste und Wissenschaften – ein Gedanke, den Forkel als erster Mitarbeiter im Rahmen der Göttinger enzyklopädischen *Geschichte der Künste und Wissenschaften* wirksam vertritt¹⁰.

Zweitens folgert Forkel aus dem obigen Gedanken, daß auch die früheren Zeiten als Teil der allmählichen menschlichen Entwicklung anzusehen sind. Bolingbroke und Voltaire hielten erst die Zeit seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert für erforschenswert, vor welcher ein Chaos von menschlicher Unwissenheit und Barbarei herrschte, des historischen Interesses kaum würdig¹¹. Demgegenüber sind die früheren und frühesten Zeiten bei Forkel in einen größeren historischen Zusammenhang eingebettet. Freilich kann er diese Jahrhunderte noch nicht mit dem rechten Verständnis würdigen und ihre geistige Eigenständigkeit anerkennen. Vergleicht er die erste musikgeschichtliche Periode mit der Kindheit, so betrachtet er zugleich ziemlich intolerant die Spielereien des Kindes, die später den „ungleich wichtigeren und weiseren Beschäftigungen des Mannes“ Platz geben¹². Aber dadurch, daß Forkel

⁹ *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Bd. I, Gotha 1778, S. 55.

¹⁰ S. etwa die Vorrede zum ersten Band der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek*, S. VI: „Philosophie, Dichtkunst und beinahe alle schönen Künste und Wissenschaften sind, wenn wir der Geschichte der vergangenen Zeitalter trauen dürfen, in ihren Vollkommenheiten oder auch Unvollkommenheiten immer in gleichen Schritten gegangen.“ Das war freilich ein allgemeines Gedankengut im 18. Jahrhundert, wie das auch die folgende Passage bei Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e édition, Paris 1755, Bd. 3, S. 214 ff.) zeigt: „Les grands artisans d'un pays ont presque tous été contemporains. Non-seulement les plus grands peintres de toutes les écoles ont vécu dans le même temps, mais ils ont été les contemporains des grands poètes leurs compatriotes. Les temps où les arts ont fleuri, se sont encore trouvés féconds en grands sujets dans toutes les sciences, dans toutes les vertus et dans toutes les professions. Il semble qu'il arrive des temps où je ne sais quel esprit de perfection se répand sur tous les hommes d'un certain pays.“

¹¹ Vgl. Henry St. John, Lord Viscount Bolingbroke: *Letters on the Study and Use of History*, Bd. I, London 1752, Letter VI. Die historisch-pragmatische Betrachtungsweise Bolingbrokes hat Voltaire während seines England-Aufenthaltes bekanntlich stark beeinflusst.

¹² *Allgemeine Geschichte der Musik* I, S. XV.

in der Kindheit und im Jünglingsalter der Musikgeschichte nicht mehr das Spiel unvernünftiger Kräfte und blinde, zufällige Begebenheiten sieht, sondern diesen früheren Epochen auch ihren sinnvollen Platz in der allmählichen Vervollkommnung der Musik zuweist, nimmt er bereits romantische Gedankengänge vorweg. Nachdem er den Gedanken der allmählichen Entwicklung einmal übernommen hat, kann er sich darin gerechtfertigt fühlen, daß er in der Musikgeschichte eine eindeutige Tendenz zur Musik seiner Gegenwart erblickt, darin also, daß er die musikalische Vergangenheit „in ihrem ganzen Umfange“ nach den historischen und ästhetischen Maßstäben seiner Gegenwart beurteilt.

Wir haben gesehen, daß Forkel die drei Phasen der Musikgeschichte als Kindheit, Jünglingsalter und Mannesalter bezeichnet. Dies ist kein bloßer Vergleich, kein rein bildlicher Ausdruck bei ihm, sondern die Ansicht, daß die Menschheitsgeschichte — was die Gesetzmäßigkeiten ihres Verlaufs betrifft — dem individuellen menschlichen Leben entspricht. Dieser anthropomorphistische Gedanke, der in der Neuzeit zunächst bei Bacon erscheint, ist zur Zeit Forkels ebenfalls eine herrschende Vorstellung, die auch bei Rousseau, Herder und Sulzer — auf die sich Forkel in seiner Darstellung beruft — unschwer nachzuweisen ist¹³.

Weniger glücklich erscheint es, daß Forkel diesen Anthropomorphismus mit den Ansichten der zeitgenössischen (englischen) sensualistischen Seelenlehre verknüpft hat¹⁴. Daß die verschiedenen Stadien des Erkenntnisvorganges, Empfindung, Vorstellung und Begriff, von ihm in die Geschichtsbetrachtung aufgenommen wurden, zeigt allerdings, daß Forkel zwischen dem musizierenden Menschen und der Musik, also zwischen Subjekt und Objekt, ein dynamisches Verhältnis erblickt und somit seinerseits den hypothetischen, von aller Geschichtlichkeit abstrahierten Verstandesmenschen des Rationalismus nicht in das eigene Geschichtsbild einbezieht. Es wäre durchaus einleuchtend gewesen, wenn Forkel die Empfindung, die Vorstellung und den Begriff sämtlich in der ersten Phase, also in der Kindheit, untergebracht hätte. Seiner schematisierenden Neigung folgend aber verteilte er diese Erkenntnisstadien auf die drei musikgeschichtlichen Perioden.

Auf den ersten Blick scheint es so, als ob die Entwicklungsstadien von Kindheit, Jugend und Mannesalter eine Gliederung der Musikgeschichte in drei Epochen ohne weiteres rechtfertigen würden. Aber die anthropomorphistische Vorstellung hat die innere Konsequenz, daß sie nicht, wie bei Forkel, beim Mannesalter stehenbleiben kann, sondern in das Greisenalter, das heißt, in eine Epoche des Verfalls einmünden muß¹⁵. Forkel führt seine Geschichtstheorie nur bis zu dem Punkt, wo die musikali-

¹³ Für Rousseau vgl. Richard Fester: *Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1890, S. 16. — Was Herder betrifft, so wird von Forkel nur dessen 1782/83 erschienene Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie* im Zusammenhang mit der hebräischen Musik angeführt (Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, S. 99 und 174). Forkels sehr bewußter entwicklungsgeschichtlicher Ansatz macht es jedoch beinahe sicher, daß der vielbelesene Gelehrte (der zum Beispiel a. a. O. auf S. 50 und 403 Lessing zitiert und dessen „gewöhnlichen Scharfsinn“ rühmt) auch Herders andere frühere ästhetische Schriften gelesen hat. Herders Anschluß an die anthropomorphistische Geschichtstheorie ist am plastischsten in seinem Werk *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*, 1774 (Ausgabe Suphan, Bd. 5, 1891, S. 487 ff.) formuliert. — Sulzers anthropomorphistische Vorstellungen zeichnen sich deutlich im Artikel *Künste; Schöne Künste* seiner Enzyklopädie ab.

¹⁴ Wie unter anderem auch Isaak Iselin in seinem Werk *Über die Geschichte der Menschheit*, Zürich 2/1768, Bd. I, Zweites Buch.

¹⁵ Wie das richtig etwa bei Winkelmann der Fall ist, a. a. O., S. 4. Diese innere Konsequenz wird auch von Edelhoff, a. a. O., S. 74 erkannt.

sche Entwicklung in ihrem größten Reichtum und in ihrer vollen Reife dasteht. Was für einen Standpunkt nimmt er aber der musikalischen Verfallsepoche gegenüber ein?

Diese Frage offenbart einen eigentümlichen und bis jetzt völlig unbemerkt gebliebenen Widerspruch in Forkels Geschichtsauffassung, genauer gesagt, zwischen seinem geschichtstheoretischen System und seinen subjektiven Motiven. In der „*Metaphysik der Tonkunst*“ gibt es keinen Platz für eine verfallene musikalische Epoche: die Entwicklung führt ununterbrochen zu immer mannigfaltigerer und vergeistigter Musik. Zehn Jahre vor der „*Metaphysik*“ jedoch, im ersten Band der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek* (S. V), hält Forkel die Zeit seit etwa 1750, seine eigene Zeit also, für eine Verfallsperiode und beklagt sich, in seinen Tagen seien „*Ernst und Würde aus Wissenschaft und Kunst vertrieben, und leeres witzelndes Spielwerk an ihre Stelle gesetzt*“.

Wie kommt Forkel 1778 zu dieser Ansicht? Es ist aus seiner Bach-Biographie (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802) bekannt, wie sehr er den Leipziger Thomaskantor hochschätzte und in seiner Polyphonie die Verkörperung seiner eigenen ästhetischen Ideale erblickte. Forkels Verfallsdiagnose nach Bachs Tode gründet jedoch nicht bloß auf seinem persönlichen Geschmack. Sie hat tiefere Ursachen, die in widerspruchsvoller Weise gerade in seinen Ansichten über die Entwicklung wurzeln.

Herder betont im vierten Teil der *Kritischen Wälder* die große Rolle der Sprache und des Unterrichts, die die Überlieferung des menschlichen Wissens und folglich dessen kontinuierliche Entwicklung ermöglichen. Auch Forkel ist der Ansicht, daß die Entwicklung in der kontinuierlichen Differenzierung besteht und macht daher jeder Generation zur geistigen Aufgabe, ja zu einer ethisch fundierten Pflicht, an der überlieferten Kultur weiterzuarbeiten und sie zu vervollkommen¹⁶.

Forkel beobachtet dann richtig, daß die musikalische Entwicklung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine andere Richtung eingeschlagen hat. Die Linie, in welcher die Ausbildung der instrumentalen Polyphonie — zumindest im protestantischen Deutschland — seit etwa 1600 verlief und immer großartigere Formen annahm, war unterbrochen. Im Sinne seiner Entwicklungskonzeption hatte Forkel also durchaus recht, wenn er im galanten, mehr homophon ausgerichteten Stil seiner Zeit eine Abkehr von der Entwicklung und somit einen Verfall erblickte.

Man könnte freilich annehmen, Forkel habe diese 1778 ausgesprochene Ansicht vom Verfall der Musik später, in seiner „*Metaphysik*“ von 1788, fallen lassen und sei zu der Überzeugung gelangt, daß die Musik nach Bach eine Fortführung der früheren Entwicklung darstelle und erst jetzt der Gipfel der bisherigen Musikgeschichte erreicht sei. Gegen diese Annahme sprechen jedoch nicht nur innere Gründe seiner Geschichtstheorie, sondern auch die Einleitung zum zweiten Band seines Geschichtswerkes (1801), wo er sich ebenfalls über den Verfall der musikalischen Kultur beklagt und ihn hauptsächlich auf die Vernachlässigung der Kirchenmusik zurückführt.

Aus diesen Gründen nehmen wir an, daß der Gedanke an den musikalischen Verfall in der „*Metaphysik*“ unausgesprochen mitspielte. Wir gehen noch weiter und

¹⁶ Vgl. auch Heinrich Edelhoff a. a. O., S. 70 mit den zugehörigen Notizen.

glauben auch, daß Forkel seine optimistische Fortschrittsidee der Musikgeschichte gerade aus der pessimistischen Erkenntnis vom Verfall der Musik konzipierte. Diesen zeitgeschichtlich wie psychologisch gleich interessanten Widerspruch wollen wir hier skizzenhaft auflösen.

Bemerkenswert ist zunächst die Ansicht, die sich Forkel über das Verhältnis von musikalischer Praxis und Theorie bildet. „Gute Theorien müssen erst von einer vorhergegangenen guten Praxis abstrahiert werden“, sagt er in der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek* (Bd. I, S. X). „Die Theorie fängt erst an, ausgebildet zu werden, wenn die Praxis schon ihrer Ausartung entgegengeht . . . Sieht man nicht hieraus, daß gute Theorien einer guten Ausübung natürlicherweise nur nachfolgen und nicht vorhergehen können? Und ist nicht folglich das wirkliche Dasein dieser Theorien eine ferne Bestätigung meiner Behauptung vom Verfall der Musik?“¹⁷. Eine gute Theorie kann jedoch, meint Forkel, außer daß sie die Zusammenfassung der vorangegangenen Praxis ist, auch ein wirksames Mittel sein, mit dessen Hilfe man die Kunst von ihrer Ausartung zurückhalten kann (S. X).

Forkels zweifache Einschätzung der musikalischen Theorie entspricht seiner persönlichen Lage, dem Umstand nämlich, daß er nicht nur Musikhistoriker ist, sondern sich auch als praktischer Musiker, Komponist und Dirigent, betätigt. Seine Theorie hat letzten Endes einen praktischen Zweck zu erfüllen: den Verfall des musikalischen Geschmacks zu verhindern oder — und diese Restriktion ist sehr charakteristisch — „wenigstens zu bewirken, daß die Künste mit langsameren Schritten ihrem Verfall entgegengehen“ (S. IX). Um dieses Ziel zu erreichen, bringt Forkel der Bachschen Kunst eine Huldigung dar in der Weise, daß er die ganze Musikgeschichte mit innerer Logik in den Bachschen polyphonen Stil einmünden läßt. So läßt sich der innere Widerspruch der Forkelschen „*Metaphysik*“ nicht aus ihr selbst, sondern aus den Gedanken heraus begreifen, die Forkel 1778 aussprach und die er in seinem systematischen Geschichtsbild von 1788 aus pädagogischen Gründen verschwieg.

Dieser Widerspruch erklärt sich letztlich daraus, daß Forkel musikgeschichtlich auf verlorenem Posten steht und die musikalischen Tendenzen seiner eigenen Zeit aufhalten will. Dieses Ziel kann er jedoch eingeständenermaßen nicht erreichen, sondern höchstens diese Tendenzen verlangsamen. Der hoffnungslose Kampf führt zu einem Pessimismus, durch den sich Forkel von anderen Verfechtern organistischer und anthropomorphistischer Gedanken deutlich unterscheidet. Bei Winckelmann und Herder wird der Verfall stets von der Geburt einer neuen Epoche abgelöst. Herder zeigt zwar eine weitere Parallele zu Forkel, indem in seiner Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte* von 1774 (a. a. O., S. 499 ff.) auf das in der römischen Antike verkörperte Mannesalter kein Greisenalter folgt, in der entstehenden germanischen Kultur aber sieht er eine neue Kindheit. Forkel kann in seiner eigenen Zeit keine neue Kindheit erblicken, sondern lediglich einen ausweglosen und allmählichen Verfall¹⁸.

Aus einem ähnlichen Grunde hebt sich Forkels Einstellung zur Geschichte von

¹⁷ An dieser Stelle (a. a. O., S. VII) spricht Forkel zwar nur von der musikalischen Rhetorik als „guter Theorie“, aber dieser Umstand ändert nichts an dem grundsätzlichen Verhältnis, das Forkel zwischen musikalischer Praxis und musikalischer Theorie sieht.

¹⁸ Zu einer ähnlichen Interpretation neigt auch Edelhoff, a. a. O., S. 76, indem er sagt, daß „das Erlebnis des Verfalls der eigenen Musikkultur für Forkel der stärkste Anreiz zur Flucht in die Geschichte“ war.

der Geschichtsphilosophie Vicos (1668–1744) ab, die auf das Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts einigen Einfluß ausübte¹⁹. Vico begreift die menschliche Geschichte als eine Abfolge von entstehenden, kulminierenden und vergehenden Kulturkreisen. Im Vergleich zur fortschrittsfreudigen Aufklärung ist das ein recht pessimistisches Geschichtsbild, das aber trotzdem noch Ausblicke nicht nur auf immer neue Entstehung und Blütezeit bietet (wie bei dem Zyklisten Polybios, den Forkel [*Geschichte der Musik* I, S. 269] zitiert), sondern in der spiralförmigen Entwicklungsform auch stets Neues enthält. Forkel kennt nur eine einmalige Folge von Kindheit, Jünglingsalter, Mannesalter und – außerhalb seines Systems – verfallendem Greisenalter, die die Geschichte durchzieht. Da er die Frage unbeantwortet läßt, was mit der Musik nach deren gänzlichem Verfall geschehen werde, endet seine persönliche Geschichtsdeutung – die im System seiner „*Metaphysik der Tonkunst*“ also nur bis zur Hälfte enthalten ist – in einem auswegslosen Pessimismus. Sieht Kant (*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* von 1784) das Ziel der Menschheitsgeschichte erst in der Zukunft erreicht, wo sich die teleologische Anlage des Menschen, ein vernünftiges Wesen zu sein, voll erfüllen wird, so ist Forkels Ansicht gerade das Gegenteil derjenigen von Kant. Nach ihm liegt der Höhepunkt einer vernünftigen Musikkultur bereits in der Vergangenheit, von dem die Musik der Zukunft sich immer mehr abkehrt²⁰.

Außer Forkels bereits erwähntem subjektivem Motiv besteht noch ein anderer Grund, warum der Verfall innerhalb des geschichtstheoretischen Systems des Musikhistorikers keinen Platz finden kann. Forkel webt nämlich in sein Geschichtsbild ein didaktisch angelegtes Lehrgebäude der Musik mit hinein. Ihm mag dabei die Vorrede Winkelmanns zur *Geschichte der Kunst des Altertums* (a. a. O.) in den Ohren geklungen haben. Der Kunsthistoriker begreift hier „Geschichte“ im altgriechischen Sinne des Wortes als zeitliche Abfolge und Lehrgebäude zugleich.

Wir haben gesehen, daß Forkel zunächst – als erste Periode – die rohe „Materie“ der Tonkunst beschreibt, die einzelnen Klänge also, die miteinander noch in keinem geordneten Verhältnis stehen. In der zweiten Periode folgt dann die einstimmige Musik und schließlich, in der dritten Periode, die mehrstimmige Musik. Diese Reihenfolge als didaktisch-methodischer Weg wird den Anforderungen eines Lehrgebäudes gerecht, in welchem das Zusammengesetzte stets aus dem Einfacheren folgt und darauf zurückführbar ist²¹. Es leuchtet ein, daß ein Widerruf des bereits Erreichten am Ende des Lehrgebäudes, in diesem Fall das Einbauen des Verfallsgedankens also, nicht nur dem pädagogischen Ziel widersprechen, sondern auch ganz sinnlos sein würde. Daß die mechanische Übertragung eines Lehrsystems auf die Geschichte den musikhistorischen und -ethnologischen Tatsachen ebenfalls nicht entspricht, ist kaum nötig zu betonen. Forkel erreicht jedoch ein noch geschlosseneres

¹⁹ Vgl. das ausgezeichnete Kapitel über Vico bei R. G. Collingwood: *The Idea of History*, Oxford 4/1951.

²⁰ Wenn Edelhoff a. a. O., S. 28 sagt, Forkel habe Bach „nicht als das Ende einer Entwicklung, sondern als den Ausgangspunkt für die letzte und vollkommenste Periode der Musik“ angesehen, so trifft das wohl auf den jungen Forkel, nicht aber auf den späteren Musikhistoriker zu.

²¹ Vgl. Näheres darüber bei Edelhoff, a. a. O., S. 42: „Die in der Theorie eingehaltene Gliederung des Stoffes, von den einfachsten musikalischen Erscheinungsformen und Gesetzen, dem Ton und seinen physikalischen Erscheinungen, zu immer vollkommeneren und komplizierteren Verbindungen und Regeln aufzusteigen, wird in der ‚Einleitung‘ gleichsam in den historischen Raum auseinandergezogen; am Anfang der geschichtlichen Entwicklung stehen die einfachsten, am Schluß die kompliziertesten und gleichzeitig vollkommensten musikalischen Gebilde da.“

System dadurch, daß er die didaktisch bedingten Stufen: einzelne Töne — einstimmige Melodie — mehrstimmige Musik bei der Periodisierung seiner Musikgeschichte berücksichtigt.

Die Vorstellung Forkels, daß am Anfang der musikgeschichtlichen Entwicklung unartikulierte Klänge und voneinander isolierte Töne standen, aus denen zunächst die einstimmige, dann die mehrstimmige Musik hervorging, ist auch bei Herder und Batteux anzutreffen²². Nach Herder (ebenfalls im vierten Teil der *Kritischen Wälder*, a. a. O., S. 107 ff.) hörten die ersten Menschen zunächst lediglich Schall, dann einzelne Töne mit bestimmter Tonhöhe, noch später eine ganze Tonfolge und schließlich eine abgerundete Melodie. Herder ordnet die Harmonie allerdings — unter dem Einfluß Rousseaus — in keine besondere historische Periode ein, sondern begreift die Harmonielehre nur als die Logik der Tonkunst²³.

Die Wurzeln der Forkelschen Vorstellung vom Ursprung der Musik liegen jedoch nicht nur im musikhistorischen, sondern auch in einem anderen geschichtstheoretischen Bereich: auf dem Gebiet der Sprachphilosophie. Forkel spricht in der Einleitung zur *Allgemeinen Geschichte der Musik*, aber auch in seinen früheren Schriften, von „*musikalischer Grammatik*“ und „*musikalischer Rhetorik*“, und damit bringt er zum Ausdruck, daß er zwischen Musik und Sprache eine weitgehende Analogie sieht²⁴. Die grundsätzliche Möglichkeit einer solchen Analogie zwischen Musik und anderen geistigen Erscheinungen ist bereits mit dem Begriff des menschlichen Geistes gegeben, nach dem die spirituellen Produkte einer Zeit ein und denselben Grad der Entwicklung verkörpern und daher zueinander in mannigfaltiger Beziehung stehen. Über diese grundsätzliche Möglichkeit des Vergleichs zwischen Musik und anderen Künsten wird speziell die Ähnlichkeit zwischen Musik und Sprache bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts im Anschluß an die musikalische Figurenlehre des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder hervorgehoben. So hat bereits die musikalische Affektenlehre impliziert, daß — wie Batteux sagt²⁵ — „*alle Musik eine Bedeutung, einen bestimmten Sinn haben muß*“, und auch Sulzer sucht nach Mitteln, „*wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden*“ (Sulzer, a. a. O., Artikel *Musik*, S. 783). Die Analogie zwischen Musik und Sprache sucht man nun geschichtlich in der Weise zu begründen, daß man beide auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführt oder so, daß man die eine aus der anderen

²² Und freilich auch bei anderen, so etwa bei de La Cépède (*La poétique de la musique*, Paris 1785), der die Entstehung der ersten musikalischen Töne auf die überschäumende Lebensfreude und auf ein unwirkliches Naturidyll des ersten Menschen zurückführt. — Über ähnliche Theorien im Sprachbereich s. unten.

²³ Herder beruft sich dabei (a. a. O., S. 145) ausdrücklich auf Rousseau und wiederholt seine Meinung später auch in der *Kalligone* von 1800 folgendermaßen: „*Eine bloße Zersetzung der Töne, d. i. Harmonie, ermüdet und muß ermüden, weil sie immer Dasselbe, dazu ein sehr Bekanntes sagt; eigentliche Musik aber, d. i. Melodie, die Schwunglinie des ganzen Ganges der Töne, wird eben durch ihr Wiederkommen erfreuender; bis zum Entzücken kann ihre Wirkung steigen.*“ (*Kalligone*, hrsg. von Heinz Begenau, Weimar 1955, S. 154.) Abweichend von seinem Geschichtsschema, wo die harmonische Musik am spätesten erscheint, betrachtet Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, S. 24) die Harmonie — offenbar im Anschluß an Rousseau — unhistorisch ebenfalls als „*Logik der Musik*“, „*weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nämlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint*“. — Forkels Einschätzung der Harmonie als „*Logik der Musik*“ wird richtig von Eggebrecht, a. a. O., S. 87 und 96 hervorgehoben, ohne daß er jedoch auf den hier vorliegenden Widerspruch hinweist.

²⁴ Diese Analogie wird sogar zuweilen naturalistisch übertrieben, so a. a. O., S. 67, wo die „*Rhetorischen Figuren*“ der Musik — durchaus im Einklang mit der traditionellen musikalischen Figurenlehre — weiter unterteilt werden.

²⁵ Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Adolf Schlegel, Leipzig 2/1759, S. 232 ff. Batteux nimmt übrigens S. 217 f. Winkelmanns — und Forkels — Einteilung des Notwendigen, des Schönen und des Überflüssigen in der Kunstgeschichte vorweg.

ableitet. Herder neigt dazu, die Musik von der Sprache her zu begreifen und nennt eine künftige „*musikalische Poesie*“ den „*großen Vorhof zur Pforte der allgemeinen musikalischen Ästhetik*“.

Wie Batteux, Herder und Sulzer betrachtet auch Forkel sowohl die Sprache als auch die Musik als jeweils eigenes Ausdrucksmittel des Menschen und bezeichnet sie als „*Sprache des Verstandes*“ und als „*Sprache des Herzens*“²⁶. Dies letztere, daß er nämlich in der Musik eine vom Intellekt grundsätzlich getrennte Sphäre erblickt, verwehrt ihm, „*im ‚Logos‘, im Geistigen selbst Wesen und Gehalt der Musik zu erkennen*“ (Eggebrecht, a. a. O., S. 97) und schwächt gleichzeitig auch den ethisch fundierten Vorwurf ab, den Forkel dem Geschichtsschreiber Burney wegen seiner Auffassung der Musik als „*innocent luxury*“ machte.

Obwohl Forkel die Musik und die Sprache als zwei voneinander getrennte menschliche Mitteilungsformen auffaßt und ihnen dementsprechend zwei autonome Sphären des inneren menschlichen Lebens zuweist, hebt er doch die Parallele zwischen den beiden hervor²⁷ und baut sogar diese Parallele — um seiner musikalischen Stillehre ein sicheres Fundament zu geben — in einer rationalistisch-mechanischen Weise weiter aus. Er stützt sich dabei (a. a. O., S. 74 und passim) auf den eklektischen Philosophen Dietrich Tiedemann (1748–1803), der im zweiten Teil seines *Versuches einer Erklärung des Ursprungs der Sprache* von 1772 die sprachliche Entwicklung in einer besonders schematischen Weise darstellt²⁸.

Nach Tiedemann haben die ersten Menschen zunächst einzelne unartikulierte Töne und Interjektionen hervorgebracht, die verschiedene Naturprozesse nachahmten. Dann entstanden immer mehr Wörter mit ihren Bedeutungen, aber die Sprache war noch sehr arm und vor allem dunkel (vgl. die einstimmige Melodie bei Forkel!), weil die Abänderungen noch nicht bekannt waren. Erst allmählich erfand man die einzelnen Wortgattungen Nennwort, Fürwort, Zeitwort usw., und zwar in einer bestimmten zeitlichen Folge. „*Nun waren*“, sagt Tiedemann, „*alle Teile der Sprache mit ihren Abwechslungen oder Abänderungen und dem notwendigsten Zubehör erfunden. Diese Teile mußten auf eine gewisse Art miteinander zusammengesetzt werden*“ (a. a. O., S. 247; bei Forkel: Entstehung der Harmonie durch Zusammenfügung der einzelnen Stimmen). So hat man endlich auch die Regeln der Wortfügung „*erfunden*“.

Indem Forkel nicht nur diese — typisch rationalistische — sprachphilosophische Theorie vom Ursprung der Sprache, sondern auch die Sprachlehre selbst auf die Musik anwandte, entstand eine Musiklehre, die uns heute als mechanistisch und naturalistisch erscheint. Um die musikgeschichtliche Bedeutung zu würdigen, die diese Theorie trotzdem besitzt, muß man sich das wichtigste Ereignis vergegen-

²⁶ Batteux, a. a. O., S. 216: „*Die Rede unterrichtet uns, sie überzeugt uns; sie ist die Stimme der Vernunft; aber der Ton und die Gebärden sind die Stimme des Herzens; sie rühren, sie gewinnen, sie überreden uns.*“ — Bei Herder ist Musik „*Natur in Sprache der Leidenschaft*“; mehr darüber bei Eggebrecht, a. a. O., S. 97. — Sulzer spricht von den Tönen als „*einer verständlichen Sprache der Empfindung*“, a. a. O., S. 783.

²⁷ a. a. O., S. 2: „*Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beide aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beide trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nämlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beide so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, so daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden.*“

²⁸ Auf die zentrale Bedeutung Tiedemanns in der Geschichtstheorie von Forkel hat noch niemand hingewiesen. Das ist um so unerklärlicher, als der Einfluß dieses in der Geschichte der Philosophie nicht weiter bedeutenden Denkers auf Forkel wohl erheblich größer ist als der von Herder. — Über Tiedemann selbst vgl. Kuno Fischer: *Geschichte der neuen Philosophie*, 4. Band, 6/1928, S. 34.

wärtigen, das sich seit dem Mittelalter innerhalb der Musikwissenschaft abspielte. Dieses Ereignis bestand darin, daß die Musik als Disziplin allmählich den Weg von der Mathematik zu den späteren Geisteswissenschaften gefunden hatte. Die entscheidende Phase dieses Überganges vollzog sich gerade im 18. Jahrhundert mit Hilfe der „musikalischen Grammatik“ und der „musikalischen Rhetorik“. Da man die Musikwissenschaft nicht mehr als Teil der Mathematik begreifen konnte und wollte, andererseits aber noch keinen gleichberechtigten Platz unter den historischen Wissenschaften für sie finden konnte, wurde sie einstweilen als Analogon der Sprache gedeutet, bis die Romantik auch sie als eine spezifische, nicht nur analoge Wissenschaftsform betrachtete. Diese Entwicklung wurde schon von den Neuaristoxenern wie Herder und Eximeno, freilich mit anderen, nämlich antirationalistischen Argumenten, vorbereitet.

Forkels Theorie nimmt gleichzeitig, wie das von Wilibald Gurlitt (a. a. O., S. 577 f.) und Heinrich Edelhoff (a. a. O., S. 10 und passim) ebenfalls betont wird, eine eigentümliche Übergangsstellung auch in einer weiteren Hinsicht ein. Mit Herder war, sagt Gurlitt in diesem Zusammenhang, *„der unverlierbare Grundgedanke ästhetisch-historischer Kunstanschauung geprägt, nach dem die geschichtlichen Veränderungen der Musik als Teilvorgang von letztlich weltanschaulichen Wandlungen und Gedankenumwälzungen auf ein einheitliches System ästhetischer Grundbegriffe bezogen und dadurch in vollwissenschaftlicher Weise verstehbar gemacht werden sollten. Und damit war auch die verstandeseinseitige, entwicklungsfremde Vorstellung einer für alle Zeit und jedes Volk gültigen Musik, deren Erkenntnis Sache der aufklärenden Vernunft sei, wissenschaftlich abgelöst durch die Idee der Entwicklung und geschichtlichen Bedingtheit jedweder Musik. Diese Gedanken am musikgeschichtlichen Material zu entfalten, war das wissenschaftliche Problem, das sich Forkel gestellt, und das er, wenn auch nicht restlos und vielfach noch befangen in Pragmatik und Naturalismus der Aufklärung, aufzulösen versucht hat“*. (Sperrung von mir. — T. K.)

Gurlitt betont hier jedoch den rationalistischen und naturalistischen Grundzug Forkels — wohl um die Verbindung zwischen Forkel und der Romantik noch klarer hervorheben zu können — nicht in genügendem Maße. Bei allen organistischen und entwicklungstheoretischen Gedanken suchte Forkel nach einem festen Maßstab, mit dessen Hilfe er die Musikgeschichte und die außereuropäische Musik — im Grunde ganz a-historisch — einheitlich zu beurteilen suchte. Darin folgt er auch der Aufklärung (vgl. etwa Batteux, a. a. O., Zweiter Teil, Kapitel VII: *„Überhaupt genommen gibt es nicht mehr als Einen guten Geschmack, insbesondere aber können verschiedene Arten desselben stattfinden“*) und — entgegen der herkömmlichen Einschätzung Herders als des Überwinders der verstandeseinseitigen Ästhetik — auch dem Verfasser der *Kritischen Wälder*. Herder sagt (a. a. O., S. 40/41), nachdem er auf S. 13 die ästhetische Dogmatik von Baumgarten gegen subjektivistische Tendenzen verteidigt hatte: *„Der griechische, der gotische, der mohrische Geschmack in Baukunst und Bildhauerei, in Mythologie und Dichtkunst, ist er derselbe? Und ist nicht aus Zeiten, Sitten und Völkern zu erklären? und hat er nicht also jedes mal einen Grundsatz, der nur nicht genug verstanden, nur nicht mit gleicher Stärke gefühlt, nur nicht mit richtigem Ebenmaß angewandt wurde? und beweiset also nicht selbst dieser Proteus von Geschmack, der sich unter allen Himmelsstrichen, in jeder fremden Luft, die er atmet, neu verwandelt — beweiset er nicht selbst mit den Ursachen seiner Verwandlung, daß die Schönheit nur Eins sei, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit.“*

(Sperrung von mir. — T. K.)

Durch die Verarbeitung der geistigen Strömungen seiner Zeit hat Forkel eine spekulative Theorie errichtet, für die die Identität von Geschichte und logischem System charakteristisch ist. Das a-historische Denken des Rationalismus bekundet sich beim Göttinger Musikdirektor darin, daß die Musikgeschichte gleichsam als Illustration eines vorgegebenen Denkschemas dient. Die gleiche Erscheinung in Forkels Theorie ist wiederum bereits romantisch, dies nämlich, daß Forkel das Lehrgebäude der damaligen Musiklehre als etwas geschichtlich Gewordenes begreift und es aus der musikgeschichtlichen Entwicklung herleitet.

Die durchdachte Vereinigung von logischer und geschichtlicher Abfolge verbindet Forkels Theorie mit der einsetzenden Philosophie des deutschen Idealismus und besonders mit der Philosophie Hegels, worauf wir abschließend noch kurz eingehen wollen. An eine bewußte geistige Verwandtschaft ist dabei freilich nicht zu denken, hat doch Hegel sein logisches und geschichtliches System erst viele Jahre nach Forkels „*Metaphysik*“ begründet, und es ist — nach seiner *Ästhetik* zu schließen — so gut wie ausgeschlossen, daß er von dem pedantischen Musikprofessor je gehört hat. Auch besteht die Beziehung nicht in der philosophischen Einschätzung der Musik — sie wird von beiden bekanntlich sehr unterschiedlich bewertet —, sondern vielmehr in der stark theoretischen, durchkonstruierten Denkstruktur, deren inhaltliche Bestandteile bei beiden in der geistigen Welt der Aufklärung und der ansetzenden romantischen Bewegung liegen.

Die Aufteilung der Geschichte in drei Perioden betrifft nur etwas Äußerliches und ist überdies nicht nur den idealistischen Geschichtsphilosophen wie Schiller, dem jungen Hegel und (vereinfachend gesagt) Fichte eigen. Das dreigliedrige Schema war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein beliebt und wurde in der Religionsgeschichte, in der logischen Gliederung des Stoffes in Schulbüchern, in der Gesellschaftslehre und, wie wir es bei Batteux, Winkelmann und Herder gesehen haben, auch in der Kunstgeschichte häufig angewandt.

Viel wichtiger als die Dreiteiligkeit erscheint die Art, wie Forkel die drei musikgeschichtlichen Perioden als logische Folge auffaßt und wie er instinktiv eine Dialektik in sie hineinbringt. Wiederholen wir noch einmal das Forkelsche Schema: In der ersten Periode erscheint die Musik als bloße sinnliche Wahrnehmung — das Verhältnis zwischen Musik und musizierendem Menschen ist noch unvermittelt. In der zweiten Periode tritt die einstimmige Melodie auf. Forkel veranschaulicht an einem kurzen Melodiefragment, wie die einstimmige Musik notwendig abstrakt sein muß, d. h. daß sie harmonisch-funktionell vieldeutig ist, weil sie mehreren Tonarten zugleich angehören kann. Gerade wegen der Abstraktheit der einstimmigen Melodie muß in der dritten Periode die harmonische Begleitung, bzw. die polyphone Umrahmung auftreten, damit die Melodie Bestimmtheit und konkreten Sinn erhält.

Wir betonen, daß in den drei Schritten Forkels keineswegs eine bewußte, sondern lediglich eine spontane, im Geschichtsdenken des 18. Jahrhunderts allgemein verwurzelte Dialektik vor uns liegt. Überraschend ist trotzdem die völlige Übereinstimmung mit Hegels logischer Konstruktion des Ansich, des Fürsich und des Anundfürsich, wo ein früherer Zustand im folgenden Schritt — wie bei Forkel — zwar

widerlegt wird, gleichzeitig aber — auch wie bei Forkel — darin weiterhin enthalten, „aufgehoben“ ist²⁹.

Der Gedanke, daß die Entstehung der Theorie stets der Praxis nachfolgt, würde an sich noch keinen Anlaß zu weiterem Vergleich zwischen Forkel und Hegel bieten, bildete er nicht das Fundament ihres geschichtlichen Nachdenkens und wäre er bei ihnen beiden nicht mit aller Bewußtheit ausgesprochen. Die bereits zitierte Ansicht Forkels von der guten Theorie, die „*einer guten Ausübung natürlicherweise nur nachfolgen*“ kann, stimmt inhaltlich genau mit Hegels tief sinnigem Vergleich überein: „*Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug*“³⁰.

Im Ganzen läßt sich Forkels „*Metaphysik der Tonkunst*“ weniger als eine theoretische Zusammenfassung der Musikgeschichte, sondern vielmehr als historisch untermauerte Rechtfertigung seines Schönheitsideals, der Polyphonie Bachscher Prägung begreifen. Dies zeigt sich deutlich darin, daß er die Ergebnisse seiner „*Metaphysik*“ — im Gegensatz zu Hegels Verfahren — in der konkreten Analyse der musikgeschichtlichen Tatsachen gar nicht anwendet. Somit hebt sich in ihm der pragmatische Musikhistoriker vom spekulativen Geschichtstheoretiker deutlich ab, und somit trennt sich seine eigentliche Geschichtsschreibung von der spekulativen Philosophie der Musikgeschichte. Mit letzterer hat Forkel dennoch eine anerkanntswerte gedankliche Leistung vollbracht, die auch heute noch zwar nicht durch die Originalität der einzelnen Gedanken, wohl aber durch die wohlgedachte Verarbeitung von sprachgeschichtlichen, psychologischen, philosophischen und didaktisch-systematischen Lehren der damaligen Zeit imponieren kann³¹.

Daß Forkels spekulative Theorie trotz ihrer Vorzüge völlig in Vergessenheit geraten ist, liegt nicht wenig daran, daß die historistischen und positivistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts einer so geschlossenen systematischen Philosophie, wie die Forkelsche es ist, verständnislos gegenüberstehen mußten. Sind zwei so grundverschiedene Denker wie Forkel und Hegel auch nur mit der äußersten Vorsicht miteinander zu vergleichen, so besteht doch ein weiterer gemeinsamer Zug zwischen ihnen. Wie Hegel das letzte große philosophische System der Weltgeschichte schuf, so errichtete auch Forkel das letzte — und wohl gar das einzige — spekulative System der Musikgeschichte.

²⁹ Für das Gesagte vgl. etwa Hegels *Phänomenologie des Geistes* in den einleitenden Kapiteln *Die sinnliche Gewißheit, Die Wahrnehmung und Kraft und Verstand, Erscheinung und übersinnliche Welt*.

³⁰ *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Vorrede*. (Sämtliche Werke, Neue Kritische Ausgabe, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Bd. XII, Hamburg 4/1955, S. 17.)

³¹ Die Bedeutung Forkels für die Geschichte der Musikwissenschaft „*liegt nicht so sehr in der Originalität seiner Gedankengänge oder in der einseitigen Schlagkraft eines bestimmten philosophischen Systems. Außerlich gesehen könnte sein Lehrgebäude den Eindruck eklektizistischer Unproduktivität machen*“, sagt auch Edelhoff a. a. O., S. 102.

Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

Es liegt in der Natur der nachfolgenden Betrachtungen, den Rahmen einer streng sachlich-wissenschaftlichen Untersuchung teilweise zu überschreiten. Denn unser Thema streift über formale und tonpsychologische Probleme hinweg auch die heutige, durch die verschiedenartigsten Momente bedingte Aufführungspraxis; eine Auseinandersetzung mit der letzteren aber muß notwendigerweise ab und zu polemische Formen annehmen, wenn es gilt, einer weitem eingerissenen unkünstlerischen Tradition entgegenzutreten.

Der Leser möge dieses gelegentliche Überschreiten der unserer „Musikforschung“ im allgemeinen gezogenen Grenzen entschuldigen als eine Ausnahme, die ihre Berechtigung aus unserer Zielsetzung gewinnt. Immer wird es ja eine der angelegentlichsten und vornehmsten Aufgaben der Musikwissenschaft sein, mit allem Nachdruck für eine stil- und werkgetreue Wiedergabe unserer Meisterwerke einzutreten.

I

Bei allem Bemühen um eine vollkommene und authentische Aufführung älterer Musik steht die heutige Musikpraxis radikaler als je zuvor auf dem Standpunkt, die Wiederholungszeichen vorab bei Sonatenexpositionen seien samt und sonders als ad libitum zu verstehen, als unverbindliche Vorschläge der Komponisten, die man nach eigenem Gutdünken beherzigen oder auch weglassen könne. Zwar ist es erwiesen, daß zum mindesten Beethoven seine Wiederholungen bewußt und mit künstlerischer Überlegung angebracht hat. Davon geben mehrere Umstände eindeutiges Zeugnis. So schickte sein Bruder Carl unterm 12. Februar 1805 dem Verlag Breitkopf & Härtel die nach der Uraufführung nachkomponierte prima volta des ersten Satzes der *Eroica* und bemerkte dazu unter anderem: „*Mein Bruder glaubte anfangs, ehe er die Sinfonie (sic!) noch gehört hatte, sie würde zu lang seyn, wenn der erste Theil des ersten Stückes wiederholt würde, aber nach öfterer Aufführung derselben fand es sich, daß es sogar nachtheilig sey, wenn der erste Theil nicht wiederholt würde*“¹.

Trotz eines solch unzweideutig geäußerten Meisterwillens setzen sich fast sämtliche Dirigenten mit einer geradezu stupenden Besserwisseri über Beethoven hinweg. Auch die Tatsache, daß die klassische Ouvertüre die Expositionswiederholung im Gegensatz zum Sonaten- und Sinfoniesatze nicht kennt, hier also ein formal grundsätzlicher Unterschied besteht, bringt unsere Interpreten nicht dazu, in der Expositionswiederholung der klassischen Sonatenform ein Stilmerkmal zu erkennen und zu achten. Richard Rosenberg zitiert Seite 9 seines Werkes *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens* (Olten 1957) Stimmen für und gegen die Expositionswiederholung, aber man erkennt unschwer, daß er selber rein empfindungsmäßig ebenfalls dagegen ist. Auch der geniale Beethoven-Interpret Felix Weingartner kannte hier keine Werktreue, sondern stellte durchaus auf sein eigenes subjektives Empfinden ab, welches ihn in einem Falle eine Wiederholung ausführen und sie in einem anderen

¹ Zitiert nach Thayer-Riemann: *Beethoven*, II, Leipzig 1922, S. 626.

(oft formal völlig analogen) Falle streichen ließ². Die Begründung ist dabei selten objektiver Natur, sondern lautet einfach: „Ich habe ausprobiert, ich empfehle.“ Vor einigen Jahren ließ in Konzerten in Winterthur Robert F. Denzler die Wiederholung im ersten Satz von Mozarts Jupitersinfonie weg, während Joseph Keilbert sie als „unbedingt notwendig“ ausführte! Im ersten Satz von Mozarts Es-dur-Sinfonie KV 543 verfuhrten beide Interpreten (ebenfalls in Winterthur) genau umgekehrt! Wer aber traf nun das objektiv Richtige? Klemperer war fast empört, als ihm vor einigen Jahren in Winterthur die Frage gestellt wurde, ob er in der *Pastorale* die Wiederholung im ersten Satze mache, derart selbstverständlich war das für ihn. Umgekehrt ließ sich Hans Erismann für sein Konzert in Schaffhausen (7. Januar 1962) durch keinerlei Argumente dazu bestimmen, im selben Falle Beethovens Willen zu achten: für ihn war es gegeben, daß Beethoven sich irrte und er, der Dirigent, es besser wußte. — Oft lassen sich sogar die Größten der Großen hier ganz vom Augenblick leiten. So wollte vor etlichen Jahren Wilhelm Furtwängler in Winterthur in einer Sinfonie Haydns im Menuett die zweite Wiederholung zuerst weglassen, meinte aber dann während der Probe: „Ach, meine Herren, ich glaube, wir machen die Wiederholung doch, diese Musik ist ja so schön!“

II

Mit dieser treuherzig-naiven Formulierung haben wir in der Tat das Blickfeld umschrieben, von welchem aus unsere Interpreten sich für oder gegen eine Wiederholung entscheiden: Man geht vom Musikalisch-Ausdruckshaften der realen klingenden Musik aus, nicht etwa von Erwägungen im Hinblick auf das Formale. Bei sehr kleinen Dimensionen wiederholt man — das Ganze ist ja so kurz, da kann man es gut zweimal spielen. Umgekehrt läßt man sogar in Scherzosätzen Wiederholungen weg, wenn die Dimensionen das Gewohnte überschreiten (Schuberts große C-dur-Sinfonie!), fürchtend, den Hörer zu ermüden, oder, etwas wissenschaftlicher ausgedrückt: man ist der Meinung, das thematische Material sei innerhalb des betreffenden Teiles bereits genug wiederholt und abgewandelt worden, es könnte beim nochmaligen Durchspielen des Guten zu viel sein. Aus gerade dieser Einstellung heraus wird im Finale von Beethovens siebenter Sinfonie die große Expositions-wiederholung fast stets unterschlagen — während Weingartner sich hier für die Wiederholung ausspricht, um dem Satz seine berauschte äußere Länge zu erhalten³.

Und wenn man, wie der Schreiber, bereits 20 Jahre lang in einem Sinfonieorchester regelmäßig mitwirkt, so weiß man wirklich nicht, soll man sich lustig machen oder soll man empört sein über diesen recht eigentlichen Hexenkessel von sich widersprechenden Auffassungen all der Interpreten, die sich an den Meisterwerken unserer Großen versuchen und unter allen Umständen ihre subjektive Meinung über die Werkvorschriften stellen, so daß man ein und dasselbe Werk in den allerverschiedensten Gestaltungen zu hören bekommt; jede widerspricht der vorhergegangenen, aber selten stimmt eine mit den Meistervorschriften überein. Freilich, oft auch setzt sich so etwas wie eine Wursteltradition durch: Irgendeine

² Felix Weingartner: *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Band I: Beethoven, Leipzig 3/1928.

³ Op. cit., S. 119.

Dirigengröße läßt eine bestimmte Wiederholung weg, und was er persönlich für richtig fand, das wird von allen seinen Bewunderern liebdienerisch nachgemacht und erstarrt schließlich zur festen Tradition. Eine solch geheiligte Tradition ist es, im ersten Satze der *Eroica* die von Beethoven nachkomponierte und eindeutig geforderte Wiederholung nicht zu respektieren — warum, weiß eigentlich niemand. Es ist einmal Tradition und wird respektiert, Beethovens Wille hin oder her. Oft auch begibt es sich, daß der betreffende Dirigent überhaupt keine eigene diesbezügliche Meinung hat und das Orchester fragt, ob es „hier gewohnt sei, zu wiederholen“! Und das Orchester stimmt selbstverständlich für die Verkürzung der Arbeitszeit, und so wurden bei uns nach und nach eine Reihe von Wiederholungen in Sinfonien Mozarts und Schuberts eliminiert, die einstens ausgeführt worden sind. Die Wurstel-tradition erstarrte und verlangt nun ihr Recht.

III

Ich sagte oben, bei der Frage „mit oder ohne Wiederholung“ sei das Musikalisch-Ausdruckshafte der realen klingenden Musik, nicht aber das Geistige der Form maßgebend. Werfen wir einen Blick auf Beethovens Sinfonien! Welche Expositionen von sonatenförmigen Sätzen werden sozusagen immer wiederholt? Jene, deren Übergang von der *prima volta* zum Satzbeginn einen recht eigentlichen Glanz- und Höhepunkt musikalischen Ausdruckes darstellt. Das ist im Finale der ersten Sinfonie der Fall: Der Übergang hat einen so hinreißenden Schwung, daß sich kein kluger Dirigent diese wirkungsvolle Stelle nehmen läßt. Dasselbe auch im ersten Satze der Achten! Das Zurückgehen zum Satzbeginn elektrisiert hier förmlich. Einen ähnlich frischen Schwung weist die zum Satzbeginn führende *prima volta* im Finale der Vierten auf, so daß sich z. B. Kletzki in Winterthur nach einigem Zögern *für* die Wiederholung entschied.

Dieses bestimmte und bewußt empfundene Zurückleiten zum Satzbeginn kann nun noch einen weiteren Sinn haben, nämlich der *seconda volta* zu erhöhter Wirkung verhelfen. Wenn unsere Erwartung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird und dann beim zweiten Male plötzlich etwas Neues und Ungeahntes folgt, dann horchen wir auf. Und nun achte man, in wie vielen Fällen Beethoven, aber auch Haydn, Mozart und Schubert nach der *prima volta* sozusagen unvermittelt in eine weit abliegende Tonart ausweichen! Finale von Beethovens 5. Sinfonie: Der Dominantseptakkord von C-dur am Ende der Exposition leitet das erstmal regulär zur Tonika, das zweitemal völlig überraschend in die Dominante von A-dur! Diese Überraschung kann aber nur organisch wirken, wenn das erstmal regulär nach C-dur zurückgeschritten worden ist. Geht man schon das erstmal in die *seconda volta*, so wirkt der Übergang unorganisch, abrupt, ja fremd. Erst die Realität des Regulären, des „Normalen“, um es so auszudrücken, kann die Schönheit der Überraschung ermöglichen. Um einen Vergleich zu ziehen: Die Dissonanz bekommt ihre Ausdruckskraft, ihr organisches Sein erst durch die Konsonanz. Die *seconda volta*, oder sagen wir allgemeiner, das Weiterschreiten von der Exposition zur Durchführung ist in seiner organischen Wirkung von der *prima volta*, vom Wiederholen der Exposition genauso abhängig wie das zweite Sonatenthema vom ersten: Eines

entwickelt sich aus dem anderen, ist quasi Glied eines Organismus und kann, aus seinem Zusammenhang gerissen, künstlerisch gar nicht voll zu seiner Wirkung gelangen. Denn nicht nur in der unmittelbaren Folge von Akkorden und Takten gibt es so etwas wie ein organisches Geschehen, sondern auch im größeren Atem der Gesamtform.

Damit aber haben wir den Bereich des Ausdruckshaften der realen klingenden Musik bereits verlassen und sind in Gebiete höherer Ordnung eingedrungen. Wieder möge mir ein Vergleich helfen: Das Ausdruckshafte einer sich in die Konsonanz auflösenden Dissonanz wird jeder halbwegs musikalische Mensch empfinden können. Das Erfassen der Schönheit eines tonalen Kräftespieles, wie es beispielsweise die um eine zentrale Tonika kreisenden Tonarten der einzelnen Menuette oder deutschen Tänze eines Tanzzyklus von Mozart oder Beethoven zeigt, diese Schönheit eines geistigen Geschehens stellt an das musikalische Empfinden eines Hörers schon wesentlich höhere Ansprüche, Ansprüche, denen selbst die wenigsten Dirigenten gewachsen sind. Beweis: die barbarische Art und Weise, in der sie solche Zyklen zerreißen, klanglich nicht verwandte Tonarten aufeinander folgen lassen etc. So darf es auch nicht wundernehmen, daß dieses geistige Element einer Ausdruckskraft der *seconda volta* durch vorheriges organisches Zurückgehen zum Satzbeginn fast allen Dirigenten eine *terra incognita* ist. Und doch, wie unendlich viel Schönes wird auf diese Weise brutal zerschlagen! Man lausche dem zweiten Satz von Beethovens erster Sinfonie: Wie schlicht und selbstverständlich tritt das F-dur der Wiederholung auf die lang ausgespinnene Dominante ein, und wie läßt dann beim zweiten Male dieses plötzlich eintretende Des-dur aufhören! Noch ausdrucksvoller ist dies im Andante von Mozarts Jupiter-Sinfonie: Hier fühlt man geradezu, wie die ausdrucksvolle Figur der ersten Geige in unendlicher Anmut zum Satzbeginn zurückleitet, um dann beim zweiten Male so überraschend und packend im Dominantseptakkord von d-moll zu endigen. In seiner sechsten Sinfonie befestigt Schubert im ersten Satze zuerst die Dominante G-dur, um dann die Rückwendung nach C-dur noch durch den Dominantseptakkord ausdrücklich vorzubereiten: Hätte er diese Wendung wirklich geschrieben, wenn ihm die Wiederholung gleichgültig gewesen wäre? Ich habe sie noch nie zu hören bekommen, und stets hat mir dieser unaufgelöste Dominantseptakkord, der sich so unmotiviert ausnimmt ohne die Wiederholung, einen unorganischen, ja häßlichen Eindruck gemacht. Freilich — es gibt im regulären Werkfluß viele Trugschlüsse, die vollkommen organisch wirken. Restlos erklären kann man solche Dinge überhaupt nicht, denn hier spielt etwas Unwägbares mit hinein, etwas, das man wohl empfinden, aber nur unvollkommen in Worte fassen kann. Der Komponist rechnete mit der Wiederholung, er hat den ganzen Fluß der Exposition so gestaltet, daß wir an deren Ende ein Zurückgehen zum Anfang erwarten und der Trugschluß der *seconda volta* erst nach der Wiederholung seine organische Wirkung tun kann, während so und so viele Trugschlüsse im Verlaufe des Werkflusses eben eine solche Wiederholung nicht voraussetzen. Könnte man all das mathematisch-exakt erklären, so würde das Mysterium des künstlerischen Schöpferaktes zum bloßen Rechenexempel verkleinert. Auch die Wissenschaft muß mit den Imponderabilien rechnen, und gerade hier gilt Goethes weises Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“

Wer sich in die klassische Instrumentalmusik vertieft, der wird ferner immer wieder erkennen, daß der Übergang von der Exposition zur Durchführung einen Einschnitt bedeutet. Meist wird sogar recht eigentlich abgeschlossen (auf Halbschluß) oder doch wenigstens auffallend die gewonnene Nebentonart befestigt, um auf diese Weise einen Teilschluß zu gewinnen. Damit aber haben wir ein neues Argument für die Wiederholung: Ohne Wiederholung hätte dieser ausgeprägte Teilschluß gar keine ästhetische Berechtigung, keinen Sinn. Man vergleiche doch einmal eine Ouvertüre mit einem Sonatensatz! Auch die Ouvertüre mag zwei gegensätzliche Themen haben und sich in Exposition, Durchführung und Reprise gliedern; niemals aber bringt die Ouvertüre einen derart ausgeprägten Abschluß nach der Exposition wie die Sonate; bei ihr entwickelt sich im Gegenteil ohne Einschnitt eines aus dem anderen. Dieser ausgeprägte Teilschluß im Sonatensatz aber fordert geradezu die Wiederholung des auf diese Weise abgegrenzten Teiles; die Wiederholung bestätigt quasi das Ganze dieses Teiles, und das zweimalige Erklingen erzeugt (wir greifen hier unserer Darstellung ein wenig vor) so etwas wie einen anapästischen Schwung, der nun seinerseits weiterdrängt, zur Durchführung. Auf diese Weise bekommt die überraschende Wendung der *seconda volta* abermals eine neue Begründung und Beleuchtung.

Oft kann nun auch das Umgekehrte eintreten: Der Schluß der Exposition kann in irgendeiner Hinsicht derart weiterstreben, daß die Wiederholung quasi eine Entwicklung unterbricht, die in uns aber nach Fortsetzung und Erfüllung drängt, so daß die ganze Wiederholung der Exposition unter dieser Spannung nach Fortsetzung steht. Dies wurde mir am ersten Satz der vierten und siebenten Sinfonie Beethovens bewußt: In der Vierten führt die beginnende Durchführung die Exposition harmonisch und motivisch derart organisch weiter, daß ohne Expositionswiederholung der Hörer kaum empfinden könnte, wo der eine Teil endet und der andere beginnt. In der Siebenten dagegen setzt die Durchführung agogisch weiter, was der Schluß der Exposition antönte, während harmonisch das gewohnte Verhältnis besteht: Reguläres Zurückgehen von der Dominante zur Tonika, harmonisch Neues beim Beginn der Durchführung.

Damit aber sind wir unmittelbar bis zur Schwelle der eigentlichen Formfrage des ganzen Problemles vorgedrungen.

IV

Als Element künstlerischer Formbildung kommt der Operation der Wiederholung entscheidende Bedeutung zu. Schon die primitive Schlagrhythmik der Naturvölker kennt das fast endlose Wiederholen ein und desselben Motivchens, und über das geradezu Magische der Wiederholung hat Jöde in seiner Kanonsammlung Wesenhaftes ausgeführt. Den Zauber der Wiederholung kennen wir sowohl im Spiele der Leitmotive eines Wagnerschen Tondramas als auch im bald dramatisch geballten, bald von unbeschwerter Spielfreudigkeit durchpulsten Sichfolgen der Fugeneinsätze. Kunstformen wie das Rondo gehen direkt auf das Prinzip der Wiederholung zurück, und eine künstlerische Form ohne das Element der Wiederholung ist überhaupt undenkbar: Neues auf immer Neues gehäuft ergäbe keinen Zustand von Form. Ganz am Rande bemerkt, ist dies ein neuer Einwand gegen das Reihenprinzip der Dodekaphoniker. Auch ein Thema, ein Motiv soll und muß ja ein formales Gebilde

im kleinen darstellen und benötigt daher in sich selber wenigstens andeutend das Element der Wiederholung. Tatsächlich liegt Schönbergs Forderung nach Nichtwiederholung eines Tones innerhalb einer Reihe kein aufbauendes, sondern ein durchaus negatives Bestreben zugrunde, nämlich das Bestreben, jegliche tonale Bindung oder Strebung radikal auszuschalten.

In vielsagender Analogie hierzu ist der Zeitbegriff an sich ohne das Element der Wiederholung undenkbar. Wir könnten ihn gar nicht fassen, wenn nicht der Rhythmus von Tag und Nacht, von Werden, Vergehen und Neuwerden im größeren Kreislauf der Jahreszeiten eine Orientierung in der Zeit überhaupt erst möglich machen würde. Dieser Rhythmus, auf kleinstem Raume im Spiel metrischer Hebungen und Senkungen sich manifestierend, durchpulst jedes musikalische Formgebilde, vom kleinsten bis zum größten. Auch das metrisch-formale Spiel der achttaktigen Periode schließt das Prinzip der Wiederholung in sich ein: Die erste Hälfte führt von der Ruhe zur Spannung (meist zur Dominante), die zweite von der Spannung zur Ruhe. Thematisch mag der erste Teil den zweiten frei oder fast notengetreu wiederholen: Die Kraft der harmonischen Gliederung im Sinne eines Bogens von der Ruhe zur Spannung und von dieser zurück zur Entspannung, zur Ruhe, diese Kraft ist so stark, daß sie das Ganze zur Einheit bindet.

Werden nun beide Teile in die Breite erweitert, so empfinden wir dieses harmonische Spiel nicht mehr unmittelbar rhythmisch, sondern in einem höheren Sinne als formales Leben: In solch zweiteiligen Formen der Aera Bach/Händel ist es sehr oft so, daß beide Teile mit demselben Motiv beginnen und auch enden; der zweite Teil wird thematisch so zu einer Wiederholung des ersten Teiles, harmonisch dagegen ist er zu jenem gegengleich, so daß ein anmutiges Kräftespiel zweier entgegengesetzter Komponenten entsteht. Dabei werden meist beide Teile wiederholt, hier wirklich in jenem spielfreudigen Sinne: „Spielen wir's noch einmal, es ist ja so schön!“ Typisch, daß es damals üblich war, bei solchen Wiederholungen kleinere oder größere Variationen anzubringen im Geiste jenes freischöpferischen Reproduzierens des Generalbaßzeitalters. Stets aber wurden, der Zweiteiligkeit entsprechend, entweder beide Teile wiederholt oder gar keiner.

Doch bald kündigt sich Neues an: Es erscheint die Dreiteiligkeit. Je mehr nämlich ein Teil weiter unterteilt wird, namentlich durch Gliedern in Haupt- und Nebenthemen, desto mehr wurde es als eine Art ungelöster formaler Dissonanz empfunden, daß im zweiten Teile wohl gegen den Schluß hin die Nebenthemen, nicht aber das zu Beginn erklingende Hauptthema in der Tonika steht. So wurde der ursprüngliche zweite Teil immer mehr in zwei Hälften aufgelockert: Ein kurzer Übergangsteil, der sehr oft noch mit dem Hauptthema in der Nebentonart beginnt, leitet über zu einer regulären vollständigen Reprise des ganzen ersten Teiles, welche nun alle Themen in der Tonika bringt. Aus dieser sich anbahnenden Dreiteiligkeit entwickelten sich nun einerseits das klassische dreiteilige Menuett und dessen Nachfolger, das Scherzo, andererseits aber der Sonatentypus.

V

Sowohl der Menuethauptsatz als auch das Trio sind schlicht bogenförmig: m n m. Dabei wird jedoch die Wiederholung im Sinne der alten Zweiteiligkeit beibehalten,

d. h. es wird der erste Teil für sich und der zweite und dritte als ein Ganzes wiederholt. Auf diese Weise entsteht eine eigentliche Formendynamik: Der bogenförmigen thematischen Dreiteiligkeit steht die harmonische Zweiteiligkeit des Spieles Ruhe — Spannung, Spannung — Ruhe (Haupttonart — Nebentonart, Nebentonart — Haupttonart) entgegen; die Werkform ist ein Kräftespiel zweier gleich starker Komponenten. Beim da capo fallen die Wiederholungen des Hauptsatzes weg, denn nun ist das Werk ganze maßgebend: Die Reprise dieses Ganzen darf kürzer sein im Sinne größerer Konzentrierung und im Sinne jener freien Symmetrien der klingend abrollenden Form, wo im Gegensatz zu der Welt des Sichtbaren keine mathematisch exakten Verhältnisse mehr nötig sind zum Schaffen von Symmetrie.

Diese Art der Wiederholungen wird im allgemeinen respektiert. Meist sind die Menuette und Scherzi der klassischen Sinfonien ja kurz, und so konnte die Aufführungspraxis an der Überlieferung festhalten. Daß es wirklich nur eine Gewohnheitssache ist und nicht eine grundsätzliche Überlegung, die uns hier eine Werkvorschrift achten läßt, erhellt daraus, daß unsere Dirigenten unbedenklich auch in Menuetten und Scherzi Wiederholungen streichen, sobald die Dimensionen das Gewohnte überschreiten. Und wenn gar ein genialer Meister der Form das gewohnte Schema erweitert, dann hört jegliche Achtung vor dem Meisterwillen auf. Beispiel: Das Scherzo in Beethovens siebenter Sinfonie. Es hat äußerlich dieselbe Form wie dasjenige der vierten: Der Hauptsatz erklingt dreimal und wird jedesmal knapper geformt, das Trio dagegen bleibt beide Male unverändert, ein Ruhepunkt in der Dramatik des sich dauernd verkürzenden Hauptsatzes. Lediglich die Technik im Durchführen dieses Prinzipes ist hier anders: In der Vierten läßt Beethoven schon beim zweiten Hauptsatz beide Wiederholungen fallen und kürzt ihn das dritte Mal im Notentext selber, während in der Siebenten das zweite Mal die zweite und das dritte Mal beide Wiederholungen wegfallen. Trotz des genau gleichen formalen Prinzipes in beiden Werken entscheidet unsere Aufführungspraxis mit einer seltenen Einmütigkeit anders: Sie läßt das Scherzo der Vierten unangetastet (wohl ausschließlich seiner relativen Kürze wegen) und kürzt in der Siebenten radikal. Sogar Weingartner, der die Gesetzmäßigkeit der dauernden Verkürzung des Hauptsatzes erkannte und daher für die Beibehaltung der großen (zweiten) Wiederholung im ersten Hauptsatz stimmte, schlug vor, im zweiten Trio die Wiederholung wegzulassen, obschon wir formal genau denselben Fall wie in der Vierten haben, wo beide Wiederholungen im Trio ausgeschrieben sind⁴. Die Gesetzmäßigkeit der durch das zweimal unverändert erklingende Trio geschaffenen Gegenwelle zum dauernd sich verkürzenden Hauptsatz ist also auch einem Meister wie Weingartner nicht bewußt geworden.

In der Siebenten kommen aber noch zwei weitere Momente hinzu. Die Koda des Trios kann ihre Wirkung als ein Ausklingen nach einer in sich vollendeten und geschlossenen Form nur tun, wenn die zweite Wiederholung (die erste ist ausgeschrieben) wirklich ausgeführt wird. Auch dies ist etwas, das man empfinden muß! Und man lernt es empfinden, wenn man den Meisterwillen achtet und das verkürzte Werk immer und immer wieder auf sich wirken läßt. Eine ganz ähnliche Stelle übrigens im zweiten Satz von Schuberts sechster Sinfonie: Auf die letzte der

⁴ Op. cit., S. 117/18.

Wiederholungen folgt ein ausgesprochenes Abklingen, ein Bestätigen des Teilschlusses, das völlig unorganisch wirkt, wenn diese Wiederholung weggelassen wird. Ein fein empfindender Dilettant meinte hier ganz spontan, der Feierabend trete zu früh ein, es sei ja noch heller Tag! Eine solche Bemerkung erfäßt das hier Wesenhafte weit tiefer und unmittelbarer als alle theoretischen Erklärungen es vermöchten.

Und das zweite: Über das dauernde Sich-Verkürzen des Hauptsatzes legt sich der dynamische Bogen des ersten und dritten Hauptsatzes, die einander im Hinblick auf die Stärkegrade entsprechen, während im mittleren Hauptsatz weite Partien in gespenstigem Pianissimo vorüberhuschen. Dadurch entsteht ein neues formales Kräftepiel, nämlich zwischen der durch Stärkegrade geprägten Bogenform und dem Prinzip dauernder Entwicklung durch Verkürzung. Welch Formgenie war Beethoven, und wie stumpf stehen wir doch einer solchen rein geistig-formal geprägten Schönheit gegenüber!

Der Sonatentypus nun entwickelte sich nach einer ganz anderen Richtung hin. Bei ihm bedeutet der Mittelteil, die Durchführung, nicht mehr ein bloßes Ausweichen vom Hauptsatz, eine formale Hebung, der dann in der Reprise die Senkung folgt, sondern er erhält im Gegenteil ein sehr wesentliches Gewicht durch das Verarbeiten der Themen. Eine Entwicklung aber ist etwas einmaliges, kann nicht wiederholt werden: die Wiederholung des zweiten Teiles, d. h. von Durchführung und Reprise fällt daher sinngemäß weg. Umgekehrt wird die Wiederholung der Exposition zum regulären Werkbestandteil: Auf zwei formale Hebungen, zwei Stollen, folgt die Senkung der Durchführung, der Abgesang. Die Reprise bedeutet Krönung und Ende der in der Durchführung erfolgten Entwicklung, bedeutet aber auch Abrundung im Sinne des Bogens. So überlagern sich im klassischen Sonatentypus zwei gleich starke Formenzüge:

	Exposition	Wiederholung	Durchführung	Reprise
Bogentypus:	m	—	n	m
Bartypus:	m	m	n	—

Was vom Standpunkte des Bogens überflüssig ist, das ist organisch bedingt durch den Bartypus, und umgekehrt: Die vom Standpunkt des Bartypus aus überflüssige Reprise ist organisch gegeben durch den Bogentypus. Die Sonatenform ist ein prachtvolles Beispiel für eine vollkommene Formendynamik.

Die Sonaten von Haydn und Mozart stehen nun vielfach noch in der Übergangsperiode zwischen Zwei- und Dreiteiligkeit. Oftmals ist die Wiederholung von Durchführung plus Reprise noch vorgeschrieben, alter Tradition gemäß. Da muß man sorgfältig von Fall zu Fall entscheiden. Es gibt Werke, wo die alte Zweiteiligkeit durch Beginn der (meist sehr kurzen) Durchführung mit dem Hauptthema sowie durch dieselben Schlußwendungen von Exposition und Satzende deutlich unterstrichen erscheint, und hier sollte man beide Wiederholungen ausführen. Wo dagegen eine typische Durchführung vorhanden ist und gar noch eine Koda folgt, da darf man die zweite Wiederholung eher weglassen. Steht allerdings das Wiederholungszeichen vor der Koda, so deutet dies m. E. doch wohl darauf hin, daß die Wiederholung des zweiten Teiles gewünscht wird. Dies scheint mir sogar trotz der riesigen Dimensionen im Finale der Jupiter-Sinfonie sehr wesentlich: Beide Teile haben denselben Anfang,

denselben Schluß und sind ungefähr gleich lang. Nur wie ein leichter Schimmer legt sich die Dreiteiligkeit als Gegenwelle zur Zweiteiligkeit über das Ganze, indem eine sehr kurze Durchführung vorhanden ist. Am Schlusse aber folgt der riesige Quader der Koda, und wenn man Mozarts Vorschrift befolgt und beidseitig wiederholt, so verleiht das der Koda ein ungeheures Gewicht, indem sie als solche isoliert steht und letzte Steigerung bedeutet. Sie ist nunmehr nicht mehr Koda des zweiten Teiles, sondern Koda des ganzen Satzes. Läßt man die Wiederholungen weg, so bekommt man einen zweiteiligen Satz, dessen zweiter Teil unorganisch aufgebläht erscheint durch die Koda⁵. Schoeck hat die letztere in St. Gallen seinerzeit dadurch herauszustellen versucht, daß er sie wesentlich breiter nahm. Da hat er Wesenhaftes herausgeföhlt, aber mit falschen Mitteln zu realisieren versucht. Nicht ein romantisierendes Ritardando kann dieser Koda zu ihrer lapidaren Wirkung verhelfen, sondern einzig Mozarts geniale Lösung selber: Isolieren der Koda vom ganzen Satz durch Wiederholung beider Teile. Formal genau dieselbe Sachlage, aber im idyllisch-lieblichen Sinne, zeigt das Finale von Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. Es war dem hochbegabten Schweizer Dirigenten Peter Lukas Graf vorbehalten, hier einmal einen Meisterwillen zu ehren und uns den Satz in Zürich so vorzuführen, wie Mozart ihn sich gedacht hat. Die Wirkung war derart großartig, daß sogar die Musiker, die bekanntlich nicht für Verlängerung ihrer Arbeitszeit schwärmen, ihm ihre Begeisterung spontan ausdrückten.

Auch Beethoven machte in seinen Jugendwerken den Übergang von der Zwei- zur Dreiteiligkeit durch. Typisch, daß in der ersten Fassung des Streichquartettes op. 18 Nr. 1 noch die beidseitige Wiederholung vorgeschrieben ist, in der Endfassung nur noch die erste⁶. Im übrigen muß man sich natürlich klar sein darüber, daß auch dieses Schema der klassischen Sonatenform kein starres Gebilde ist, sondern im subjektiven Falle eines Werkes einmal nach der einen oder anderen Seite ausweichen kann. So gibt es bei Beethoven einige wenige Sonatensätze, in welchen er die Wiederholung nicht wünscht, sei es, daß die schlichte Bogenform $m\ n\ m$ sehr stark betont erscheint, sei es, daß eine Verschränkung der Teile gegeben ist wie im Falle des ersten Satzes der neunten Sinfonie, wo sich Bar und Bogen folgendermaßen überlagern:

	Exposition	Durchführung	Reprise	Koda
Bogen:	m	n	m	—
Bar:	m	m	n	

In Worten: Der Bartypus ist hier durch Stollenbildung von Exposition und Durchführung gegeben. Tatsächlich sind Exposition und Durchführung ziemlich gleich lang und beginnen auch gleich, während Reprise und Koda den Riesenquader des Abgesanges bilden. Niemand kann sich der elementaren Wirkung des Eintrittes der Reprise entziehen: Diese Wirkung ist aber nicht nur thematisch und durch Stärke-

⁵ Ganz schlimm ist es, nur die erste Wiederholung auszuführen, weil dadurch die Zweiteiligkeit vollkommen zerschlagen wird. Wenn man schon das Wiederholen des zweiten Teiles scheut, dann soll man besser auch den ersten nicht wiederholen, um auf diese Weise wenigstens die ursprüngliche zweiteilige Gliederung zu erhalten.

⁶ Daß er die Koda nicht in die Wiederholung einbezog, zeigt, daß er in der ersten Fassung des Quartettes diese zweite Wiederholung wirklich wünschte und das Ändern der Wiederholungen ein Teil des Umarbeitungsprozesses war.

grade (D-dur im fortissimo, Hauptthema) bedingt, sondern ebenso sehr durch das Zusammenfallen des Eintrittes von Reprise des Bogens und Abgesang des Bars, d. h. geistig-formal also zweifach betont.

Umgekehrt gibt es auch einzelne Fälle, wo Beethoven in späteren Werken die zweite Wiederholung beibehält, so in der frühlinghaft schönen Fis-dur-Sonate, deren Durchführungsteil bezeichnenderweise mit dem Hauptthema beginnt. Auch in der F-dur-Sonate op. 10 Nr. 2 verlangt Beethoven im ersten Satze beide Wiederholungen, auf diese Weise das Dramatisch-Strengere der Sonatenform ins Spielerische auflüchtend: Durch den mehrmaligen Wechsel von Haupt- und Nebenthemen legt sich das Prinzip des Rondos andeutend über das Ganze. Die Art der formalen Gestaltung ist für das Ausdruckhafte eines Werkes gar nicht so nebensächlich, wie man vielfach annimmt, und die Teilwiederholungen bauen an der formalen Architektur und Dynamik entscheidend mit. Ich darf, statt weiterer Ausführungen, in diesem Zusammenhang auf meine beiden hier einschlägigen Werke verweisen: *Die Dynamik der musikalischen Formbildung* (Wien 1960 und 1964) und *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zürich 1953).

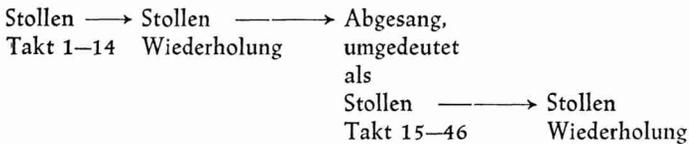
VI

Diese wesentlichen Funktionen der Teilwiederholung ergeben sich natürlich nicht nur bei der Sonatenform und den dreiteiligen Tanz- und Marschtypen, sondern spielen stets mit, wo immer eine Teilwiederholung vorgeschrieben ist. So werden oft in lied- und rondoförmigen Sätzen zu Beginn Teiiglieder wiederholt und bei ihrer späteren Wiederaufnahme ohne Wiederholung gebracht. Schubert, 5. Sinfonie, 2. Satz: Zu Beginn werden im Hauptsatz beide Hälften wiederholt, bei der Reprise nur noch die erste. So erzielt Schubert eine Straffung. Tatsächlich liegt hier ein psychologisch-ästhetisches Problem vor: Wenn wir ein und dieselbe Partie als Reprise wiederhören, so sind wir nicht mehr dieselben wie zum Beginn. Es genügt völlig, den Hauptsatz verkürzt oder gar nur andeutend zu bringen, um in uns das Empfinden einer formalen Abrundung zu erzeugen. Wird der Hauptsatz vollständig rekapituliert, so empfinden wir ihn als ausgesprochen länger als zu Beginn. In der Sonatenreprise ist das gewollt, denn diese Reprise bedeutet letzte Steigerung und Krönung. Im schlicht dreiteiligen Menuett dagegen soll die Reprise lediglich den formalen Bogen schließen. Und so kann ein Komponist auch in Rondos oder nach der Breite potenzierten bogen- bzw. liedförmigen Sätzen den Hauptsatz beim späteren Erklängen durchaus knapper fassen, was eben in so und so vielen Fällen durch Weglassen der Teilwiederholungen erreicht wird⁷. Diese Wiederholungen müssen daher in der Exposition bzw. im ersten Hauptsatz ausgeführt werden. Wiederum muß man nur staunen über die Unempfindlichkeit, mit der hier in der Praxis verfahren wird. Wo Wiederholungen ausgeschrieben sind, werden sie respektiert; wo sie durch Zeichen angedeutet sind, läßt man sie weg. Im Falle des zweiten Satzes

⁷ Daß Bruckner demgegenüber in seinen Scherzi stets den ganzen Quader des Hauptsatzes nach dem Trio vollumfänglich wiederholt, ist kein Einwand gegen obige Ausführungen, sondern zeigt nur, daß es ihm hier um mehr als nur eine formale Abrundung ging: Der zweite Hauptsatz soll gegenüber dem ersten durchaus eine Steigerung bedeuten. Schalks Bearbeitungen der Scherzi der 4. und 5. Sinfonie (Verkürzen des Hauptsatz-da-cappos) ist an sich nicht „falsch“, entspricht aber nicht Bruckners künstlerischem Willen. Gerade dieses Beispiel zeigt, daß wir letzten Endes einfach auf den Willen des Komponisten abstellen müssen, um das in einem höheren Sinne Richtige zu treffen.

von Schuberts 5. Sinfonie habe ich die zweite Wiederholung ein einziges Mal zu hören bekommen, nämlich unter Denzler. Charles Münch⁸ ließ sie weg, strich aber bei der Reprise des Hauptsatzes auch die erste (ausgeschriebene) Wiederholung, so daß dieses vom Komponisten zweifellos beabsichtigte Verkürzen der Reprise gegenüber der Exposition erhalten blieb. Was aber empfindlich gestört wurde, war das Verhältnis der Teile unter sich, indem nun der Hauptsatz gegenüber dem Nebensatz ungebührlich verkleinert erschien.

Oft wirken kleinere Wiederholungen zu Beginn von zweiten oder von Finalesätzen im Sinne eines geistigen Agens. So empfinde ich beim Beginn des Finales von Schuberts 6. Sinfonie eine typische, durch Wiederholungen gebildete Satzketten:



Der Eintritt von Takt 15 bedeutet Beginn des Abgesanges, aber durch Wiederholung auch dieses zweiten, größeren Teiles wird der Abgesang seinerseits zu einem neuen Stollenpaar umgedeutet, Folge: Die großartige C-dur-Fanfane nach Takt 46 wirkt geradezu elementar, nicht mehr nur rein klingend, sondern auch geistig als Höhepunkt einer formal-dynamischen Entwicklung herausgestellt⁹. Wiederum: Warum sind unsere Dirigenten samt und sonders so stumpf solchem geistigen Geschehen gegenüber? Ist denn die Musik nichts weiter als physischer Klang, sinnliche Empfindung ohne geistige Prägung durch das Element der Form?

Wir könnten das Zitieren von Beispielen bis ins Unendliche fortsetzen. Wie reizvoll läßt z. B. Haydn in vielen seiner Sinfonie- und Sonatenfinales durch Teilwiederholungen zu Beginn den Rondotypus vorherrschen, um dann im Verlaufe der Entwicklung die Teilwiederholungen fallenzulassen, wodurch fast automatisch das Variationenprinzip sich über dasjenige des Rondos legt. Welche Schönheit des geistig-formalen Geschehens!

Die Teilwiederholung kann sogar bis in den Organismus des zyklischen Ganzen hineinspielen. In Beethovens fünfter Sinfonie erklingen im langsamen Satze dreimal helle Fanfaren in C-dur, das drittemal ausgeführt, gleichsam entscheidender. Ich empfinde dies immer als eine Art Knospe des Finales, wo das helle strahlende C-dur auch dreimal erklingt: In der Exposition, in deren Wiederholung und endgültig und entscheidend nach der Reminiszenz des Scherzos. Das wäre also ein neuer Grund, diese von allen Dirigenten unterdrückte Wiederholung auszuführen. — In der *Pastorale* schafft die Wiederholung des Tanzes der Landleute geradezu den Typus des Reprisenbars für die drei letzten Sätze als Ganzes:

⁸ Beide vor Jahren in Winterthur.

⁹ Zum ersten Male hörte ich diese beiden Wiederholungen am 7. Februar 1962 unter Deszarzens in Winterthur. Der Dirigent vermochte jedoch dem Orchester für die Respektierung dieser von ihm früher stets weglassenen Wiederholungen keine Gründe anzugeben, ein Beweis dafür, wie sehr unsere Orchesterleiter hier im Finstern tappen und sich von momentanen Launen leiten lassen.

Tanz	Wiederholung des Tanzes	Gewitter	Finale
Stollen	Stollen	Abgesang	Reprise ¹⁰
F	F	f	F

Das verkürzte dritte Aufgreifen des Tanzes bedeutet bereits Übergang zum Gewitter. Und wie spannungszeugend wirkt das zweimalige Erklängen des Tanzes! Wenn er zum dritten Male anhebt, hält man unwillkürlich den Atem an — man fühlt: Es bereitet sich etwas Neues vor, etwas Entscheidendes!

Aber auch für einen Einzelsatz kann eine Wiederholung geradezu den Lebensnerv bedeuten. Finale von Schuberts „tragischer“ Sinfonie: Durch Expositions-wiederholung erfolgt Stollenbildung: den auf diese Weise gewonnenen zwei Teilen in Moll folgt nach kurzem Übergang der krönende Abgesang in Dur. Unterdrückt man die Expositions-wiederholung, so stehen sich Dur und Moll im Sinne eines Alternivos gegenüber, nicht aber im Sinne eines Schreitens von Welt zu Welt, wo in einem gewaltigen formalen Schwung der krönende Durteil gewonnen wird. Man muß nur ein wenig fähig sein, auch größere Proportionen empfindend zu erfassen, muß, wie im Falle des Scherzos von Beethovens siebenter Sinfonie, gleichsam von einer großen Höhe aus diese ungeheuren formalen Ebenen überblicken können. Daß man es kann, und daß auch das einfache Publikum etwas vom Zauber solcher rein geistig geprägter Schönheit verspürt, das beweist zur Genüge der große Erfolg ungekürzter Werkaufführungen.

VII

Trotz dieser eindeutigen Sachlage, trotz dem Zauber und dem Erfolg ungekürzter und oft sehr langer Festaufführungen wird von den Gegnern einer auch die Wiederholungszeichen einschließenden Werktreue immer wieder eingewendet, wir lebten heute in einer anderen Zeit und müßten die Werke zeitgemäß herrichten, d. h. kürzen: „man“ ertrage heute eine ungekürzte *Eroica* nicht mehr.

So viele Behauptungen, so viele Irrtümer! Erstens ist es ja gerade unser edelstes und von Kritik und Ausführenden gleichermaßen hochgehaltenes Postulat, ein Werk der Vergangenheit möglichst stilecht wiederzugeben. Man hat historische Instrumente neu belebt, und niemandem würde es einfallen, das Cembalo als fossiles und überlebtes Instrument lächerlich zu machen, das „man“ heute nicht mehr ertrage, seit man den modulationsfähigeren Ton des Hammerklavieres kenne.

Der Vorwurf der zu langen Dauer wird typischerweise ausschließlich von den Ausführenden erhoben und nie von den Zuhörern. Ganz grundsätzlich ist hier (in Ergänzung zu dem im IV. Abschnitte über das Wesen der Wiederholung Ausgeführten) zu sagen, daß dem naiven und unvoreingenommenen Hörer eine Wiederholung stets eine Quelle ästhetischen Genusses ist. „So war es, so hörte ich es schon einmal!“ — diese Empfindung bedeutet Freude, Entspannung im Aufnehmen von Neuem, wie überhaupt jedes Wiedererkennen in uns Freude auslöst, während Neues auf Neues gehäuft ermüdet und das Empfinden von „Längen“ erzeugt. Ich habe eine ganze

¹⁰ Reprise natürlich nicht im strengen Sinne, sondern lediglich in bezug auf die Wiederaufnahme des F-dur, des Idyllischen und Hellen gegenüber dem dramatischen Gewitter.

Reihe von Zeugnissen kunstbegeisterter Hörer, die sämtlich aussagen, daß für sie ein Sinfoniesatz mit allen Wiederholungen weniger ermüdend, quasi „kürzer“ wirkt und größeren Genuß bedeutet als die verstümmelte Wiedergabe. Zu dieser Freude des Wiedererkennens, des Ruhens kommt natürlich auch noch ein Weiteres: Eine vollkommene und nicht zerstörte Form kann den Hörer weit zwingender auf ihren Wellen mittragen, ihn (ihm selber natürlich unbewußt) mit dem formalen Atem mit-schwingen lassen als eine zerbrochene, durch Kürzungen verstümmelte Form. Wenn mir selber in Bayreuth der unverkürzte zweite Aufzug von *Tristan und Isolde* viel kürzer vorkam als eine unserer gewohnten zusammengestrichenen Aufführungen, so trägt daran keineswegs nur die Qualität der Aufführung die Schuld, sondern es ist der formale Atem der vollkommenen Großform, der den Hörer mit sich trägt und keine Empfindung von Längen aufkommen läßt.

In einem Konzert vom 22. November 1961 in Winterthur führte der schon oben erwähnte Schweizer Dirigent Peter Lukas Graf Beethovens siebente Sinfonie mit sämtlichen Wiederholungen auf. Der Eindruck war derart gewaltig, mitreißend und beglückend, daß man wirklich kaum verstehen kann, weshalb uns die heutige Aufführungspraxis solche Erlebnisse mit einer geradezu sturen Unbelehrbarkeit vorenthält. Dabei ist der effektive Zeitgewinn durch das Weglassen der Wiederholung überhaupt kaum der Rede wert. Ob eine *Eroica* von 50 Minuten Aufführungsdauer um $2\frac{3}{4}$ Minuten länger dauert (genauso lang ist die Exposition des ersten Satzes!), spielt wirklich keine Rolle mehr, und wenn das Programm zu lang ist, so ist es auch ohne diese zwei bis drei Minuten zu lang. Bruckners Sinfonien führt heute kaum noch jemand gekürzt oder in den alten Fremdbearbeitungen auf, obschon die Originalfassungen ganz wesentlich länger dauern. Gerade im Falle Bruckner hat ein positiver Wille zum Werk eine Wursteltradition durchbrochen. Den allergrößten Teil der sinfonischen und kammermusikalischen Werke von Haydn bis Schubert und Schumann dagegen hören wir heute in wohl 98% der Fälle nur noch in verstümmelter Form, was natürlich zur Folge hat, daß man den Eindruck der originalen Form schließlich überhaupt nicht mehr kennt und damit jeden Kompaß verliert. Nur so kann man es sich erklären, aus eben dieser Kompaßlosigkeit heraus, daß sogar kleine Sinfonien Haydns (wo der Einwand der Zeitdauer gar keine Rolle mehr spielen kann) erbarmungslos zerpfückt werden. Unlängst brachte Victor Desarzens in Winterthur Schuberts liebliche fünfte Sinfonie in völlig verstümmelter Form; der letzte Satz war nur noch eine Ruine seiner selbst, indem nicht nur die Expositions-wiederholung fehlte, sondern auch noch die kleine Wiederholung innerhalb der Exposition. Daß dieser fortschreitende Auflösungsprozeß selbst eine bisher noch geheiligte Tradition bzw. den Rest einer solchen wegzuschwemmen sich anschießt, davon zeugte ein Konzert vom 22. Januar 1962 in Waldshut: Der Dirigent Hans Girster strich nicht nur die bis dahin stets respektierte Expositions-wiederholung im ersten Satz von Beethovens erster Sinfonie, sondern auch die zweite Wiederholung in Menuett und Trio. Dieser Weg führte in letzter Konsequenz zu einer totalen Zerstörung der klassischen Formenwelt, und es kann nachgerade von einem Betrug am Publikum gesprochen werden, der genau so zu verurteilen ist wie eine Fälschung im Kunsthandel, auch wenn er im Gegensatz zur letzteren gerichtlich leider nicht erfaßbar ist. Immerhin hätte es die Presse in der Hand, durch ein schonungsloses

Brandmarken solcher Entgleisungen unsere Interpreten zu einer verantwortungsvolleren Behandlung großer Werke zu zwingen.

Den anderen, ebensooft gehörten Einwand, die allermeisten Wiederholungszeichen seien einfach routinemäßig, in alter Tradition und ohne spezielle Absichten hingesetzt worden, können wir nach dem Ausgeführten wohl ruhig als gegenstandslos betrachten. Natürlich spielen diese Angaben in zweit- und drittrangigen Werken, Erzeugnissen vorwiegender Routine, nicht dieselbe Rolle wie in großen Meistererschöpfungen, und auf das formal vielfach Indifferente bei typischen Übergangserscheinungen, die quasi zwischen zwei Formungsprinzipien stehen, wurde ja bereits hingewiesen. Man darf jedoch diese Ausnahme nicht zur Regel machen. Wie planmäßig gerade Beethoven in der formalen Architektur gestaltet hat und auch in bezug auf die Teilwiederholungen alles genau aufeinander abstimmt, das beweisen eindrücklich einige nachträglich ad hoc angebrachte Änderungen. Der Fall der *Eroica* wurde bereits eingangs erwähnt. In der fünften Sinfonie sollten im Scherzo Hauptsatz und Trio zuerst vollständig wiederholt werden und erst zum dritten Male der verkürzte Hauptsatz mit Übergang zum Finale eintreten, mit anderen Worten: hier schuf Beethoven zuerst dieselbe Anordnung wie in der *Pastorale*¹¹. Unter dem lebendigen Eindruck der Aufführung aber änderte er, und niemandem würde es heute einfallen, in Mißachtung seines Willens auf die ursprüngliche Anordnung zurückzugreifen. Logischerweise sollten wir in der *Eroica* ebenso verfahren. — Wie wesentlich Beethoven die zweite Wiederholung im Scherzohauptsatz der Neunten war, bezeugen die zahlreichen Skizzen zur prima volta dieses Teiles; Beethoven hat recht eigentlich um diesen (von allen Dirigenten mißachteten) Übergang gerungen. Beim da capo sollten ursprünglich, alter Tradition gemäß, keine Wiederholungen erfolgen, doch verlangte Beethoven in einem Briefe vom 27. Januar 1827 an das Verlagshaus Schott's Söhne in Mainz definitiv die Expositionswiederholung auch beim da capo. Dieser Brief des betagten Meisters allein schon widerlegt die unhaltbare Behauptung, Beethoven habe sich mit dem ersten Satze der Neunten generell und grundsätzlich gegen die Expositionswiederholung ausgesprochen.

Gerne ins Feld geführt gegen unsere Argumentation wird ein Ausspruch von Johannes Brahms, der (so berichtete mir mündlich Volkmar Andreae) einst in einer eigenen Sinfonie eine Wiederholung wegließ und, darüber zur Rede gestellt, sich dahin äußerte, man kennen ja heute seine Musik und es erübrige sich infolgedessen ein zweimaliges Abspielen der Exposition. Nun darf man aber die Brahms'sche Exposition derjenigen der Klassiker nicht einfach gleichsetzen. Die Exposition hat sich nach und nach immer bestimmter von einem bloßen Aufstellen fertiger Themen zu einer ersten Stufe einer Entwicklung gewandelt, ja, Bruckner läßt in seinen Expositionen die Themen allmählich sich bilden gleich einer sich aus der Knospe entfaltenden Blume. Die drei Glieder des alten Sonatentypus werden bei ihm immer mehr zu bloßen Stufen einer den ganzen Satz durchpulsenden Entwicklung. So wird der anapästische Schwung, der in der Sonate der Klassiker zur Durchführung drängt, die Wiederholung der Exposition organisch und stilistisch bedingend, hier mehr und mehr wesenlos: Die Expositionswiederholung verschwindet gleichermaßen, wie in der klassischen Sonate die zweite Wiederholung verschwand, die ihrerseits in den

¹¹ Vgl. Gustav Nottebohm: *Beethoveniana*, Leipzig/Winterthur 1872, S. 17 ff.

zweiteiligen Formen der Epoche Bach—Händel organisch bedingt war. Es ist ja alles in dauernder Wandlung; neue Formen lösen alte ab, und was zu seiner Zeit organische Bedeutung hatte, verliert in späteren Epochen seinen Sinn. Niemals aber dürfen wir Stil- und Formmerkmale der einen Zeit unbesehen auf die Werke einer anderen übertragen. Wenn Brahms die Expositionswiederholung nach und nach überwindet (er hat sie in seinen ersten drei Sinfonien und der großen Serenade in D-dur wie in zahlreichen anderen Werken immerhin noch vorgeschrieben), und wenn sie bei Bruckner ganz dahinfällt, so heißt das noch lange nicht, daß wir sie in den Werken der Klassiker ebenfalls weglassen dürfen. Beethoven stellt uns ein einziges Mal eine Wiederholung frei, nämlich im Finale des Streichquartetts op. 135, wo er angibt: „*Si ripete la seconda parte al suo piacere*“ — der zweite Teil kann nach Belieben wiederholt oder auch nicht wiederholt werden. Dies ist doch ein eindeutiger Beweis dafür, daß Beethoven seine Wiederholungszeichen als bindende Vorschriften betrachtet und es ausdrücklich anmerkt, wenn dies ausnahmsweise einmal nicht der Fall ist!

Daß große Interpreten wie Weingartner¹² und Furtwängler hier einen anderen Standpunkt vertraten, ist kein Einwand gegen unsere Ausführungen. Auch im Hinblick auf die formale Stiltreue wird sich schließlich die Erkenntnis durchsetzen, daß unsere Zeit hier ein großes Unrecht gutzumachen hat — durch ein kompromißloses Wiederherstellen der Originalgestalt unserer klassischen Meisterschöpfungen.

¹² Kurz nach Beendigung dieser Studie erzählte mir Carmen Weingartner-Studer, daß ihr verstorbener Gatte in seinen letzten Lebensjahren in steigendem Maße Teilwiederholungen ausgeführt habe, die er früher strich, also entgegen seinen *Ratschlägen* mehr und mehr zum Respektieren des Meisterwillens zurückfand. Das sollten sich alle jene merken, die in jenen *Ratschlägen* einen Freibrief für ihre Verstöße gegen das klassische Formungsprinzip erblicken.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zu Costeleys *chromatischer Chanson*

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

In der Literatur über die Musik des 16. Jahrhunderts ist die Tendenz unverkennbar, die Chromatik, sofern sie nicht expressiven Zwecken dient, als „Experiment“ abzutun, ohne daß deutlich würde, ob das Urteil die geschichtliche Wirkungslosigkeit der Werke oder ihre ästhetische Brüchigkeit treffen soll. Daß die unausgesprochene Voraussetzung, das eine falle mit dem anderen zusammen, haltlos wäre, braucht nicht begründet zu werden. Dagegen wird man die Behauptung, daß ein „Experiment“ bedeutend sein könne, obwohl es nicht nur geschichtlich wirkungslos war, sondern sogar ästhetisch fragwürdig erscheint, nicht widerstandslos akzeptieren. Bei einer genauen Analyse mancher chromatischen „Experimente“ des 16. Jahrhunderts aber drängt sich die Erfahrung auf, daß weder historische noch ästhetische Kriterien ausreichen, um ihnen gerecht zu werden. Wenn ihr Sachgehalt nicht verfehlt werden soll, muß die Kritik, die über die „Experimente“ als Kunstwerke oder als Dokumente einer Entwicklung urteilt, durch einen Kommentar ersetzt werden, der aus Fragmenten rekonstruiert, was sich als Möglichkeit abzeichnete, ohne Wirklichkeit zu werden. Denn daß ein Versuch abgebrochen wurde, bedeutet nicht, daß das Ziel, dem er zustrebte, keinen Platz im Umkreis der musikalischen Formgedanken hätte.

Die Chanson spirituelle „*Seigneur Dieu ta pitié*“ von Guillaume Costeley wurde 1570 in erster und 1579 in zweiter Auflage gedruckt, ist aber, wenn man Costeleys Vorrede beim Wort nimmt, schon zwölf Jahre früher, also um 1558 entstanden: „*Quant à la Chanson qui se commence, Seigneur Dieu ta pitié, je l'ay faicte il y a bien douze ans comme par maniere d'essay sur l'Idée d'une plus douce & agreable musique que la diatonique . . .*“¹. Den Gedanken einer „*plus douce & agreable musique que la diatonique*“ versucht Costeley, der dem Vorbild der Motette „*Passibus ambiguus*“ von Matthaeus Greiter zu folgen scheint², weniger durch chromatische Melodik und Harmonik³ als durch Hexachordprogressionen zu verwirklichen. „*Seigneur Dieu ta pitié*“ umfaßt sechzehn Hexachorde mit den Fa-Stufen b, es, as, des, ges, ces, fes, heses, eses, asas, deses, geses, ceses, fesese, hesese und eseses. Die Tonstufen heses und hesese, die er unmittelbar nicht bezeichnen konnte, notierte Costeley indirekt durch ein einfaches b, das als Unterquinte zu fes oder fesese die Bedeutung eines heses oder hesese annahm.

Kenneth J. Levy, der Costeleys chromatischer Chanson eine Abhandlung widmete⁴, bemühte sich unter dem Einfluß des Vorurteils, daß chromatische „Experimente“ nur durch expressive Wirkungen zu rechtfertigen seien, um eine ästhetische und historische „Rettung“ des Werkes. Er ließ in seiner Übertragung der Chanson die Hexachordprogressionen in den Takten 19 und 80 abbrechen und konstruierte abrupte „Rückmodulationen“ vom Hexachord mit fes-Fa zum Hexachord mit b-Fa, um einerseits Costeleys Konzeption vor dem Vorwurf zu bewahren, sie verliere sich haltlos ins Unabsehbare⁵, und andererseits durch die verminderten und übermäßigen Intervalle, die beim Wechsel zwischen den Hexachorden mit

¹ Zitiert nach Kenneth J. Levy, *Costeley's Chromatic Chanson*, *Annales Musicologiques* III, 1955, S. 214.

² s. unten S. 255.

³ Der chromatische Halbton erscheint an der einzigen Stelle, an der Costeley ihn verwendet, im Sopran Takt 66, nicht als Ausdruck des Textes, sondern als satztechnische Verlegenheit: Einer Mi-Klausel, in der nach der Konvention des 16. Jahrhunderts die Terz g' zu gis' alteriert wird, folgt in der Mittelstimme ein c', das die Zurrücknahme der Alteration im Sopran erzwingt, wenn nicht die übermäßige Quinte c'-gis' entstehen soll.

⁴ a. a. O., S. 213—263.

⁵ a. a. O., S. 237.

fes-Fa und b-Fa entstehen, einen Schein von expressiver Chromatik hervorzubringen⁶. Doch stützt sich Levys Interpretation auf Argumente, deren Voraussetzung ein Mißverständnis von Costeleys Notation ist.

Costeley benutzt das b-Fa als Hexachordzeichen; ein b vor g verwandelt nicht nur g in ges, sondern impliziert auch des, es as und b und behält, ohne wiederholt zu werden, seine Gültigkeit, bis es durch ein anderes Hexachordzeichen aufgehoben wird. Das # ist in Costeleys Notation ein Akzidens, Zeichen eines Chroma, das am bestehenden Hexachord nichts ändert; durch die Alteration von b und es zu h und e in den Takten 6 und 8 wird, wie der Kontext zeigt, das Hexachord mit es-Fa nicht angetastet.

1.

5

des - sus moy s'es - ten - de des - - sus moy

Sel - gneur Dieu ta pi - tié

ta pi - tié s'es - ten - de des - sus moy

Dagegen verwendet Costeley das h-Mi als Hexachordzeichen und beklagt in der Vorrede zu „Seigneur Dieu ta pitié“ die Gleichsetzung von h und # als Mißbrauch: „Ce que je n'ay curieusement marque par toutes les notes de ce livre où il en faut, d'autant que jusqu'icy la pluspart des musiciens & chantres ont passé les diésis pour becarres, & les becarres pour diésis“⁷. An der Bedeutung des h, ein Auflösungszeichen zu sein, aber hält Costeley fest. Brauchbar als Zeichen einer Mi-Stufe ist also das h nur bei einem Hexachordwechsel um einen Ganzton aufwärts: Wenn dem Hexachord mit b-Fa das Hexachord mit h-Mi folgt, erfüllt das h seine Doppelfunktion als Hexachord- und Auflösungszeichen. Soll aber das Hexachord mit b-Fa durch ein Hexachord mit e-Mi ersetzt werden, so fehlt dem h vor e die Legitimation, weil der Ton es, der in e aufzulösen wäre, in dem Hexachord mit b-Fa nicht vorkommt.

Die Schwierigkeit, einen Hexachordwechsel um eine Quinte aufwärts sinnfölig zu notieren, löste Costeley durch Übertragung des b als Fa-Zeichen auf die Stufen f, c und g: Ein b vor f bedeutet, wenn ein Hexachord mit b-Fa vorausgeht, nicht fes, sondern f-Fa, und ein b vor g impliziert als Quinte über c-Fa ein Hexachord mit fis-Mi. Man kann kaum leugnen, daß ein b-Fa, das keine Alteration bewirkt, nicht weniger gewaltsam ist, als es ein h-Mi, das kein Chroma auflöst, gewesen wäre. Für eine der Möglichkeiten aber mußte sich Costeley entscheiden, wenn er nicht ein neues Zeichen erfinden wollte.

Das Prinzip der „relativen Fa-Notation“, daß ein b vor f keine feste Tonstufe bezeichnet, sondern sowohl f als auch fes oder fesces bedeuten kann, wurde von Levy verkannt; und das Mißverständnis verschuldete eine falsche Übertragung der Takte 108—111. Costeley schreibt im Tenor f-Fa, im Sopran, Alt und Baß b-Fa vor.

⁶ a. a. O., S. 238.

⁷ zitiert nach Levy, a. a. O., S. 215.

2.

108

en-sembl'en un moment Chan-ge donc s'il te plait

en-sembl'en un moment Chan-ge donc

en-sembl'en un moment Chan-ge donc s'il te plait

en-sembl'en un moment Chan-ge donc s'il te

Der Hexachordwechsel von b-Fa zu c-Fa im Sopran hätte auch durch \flat -Mi ausgedrückt werden können; in den drei Unterstimmen aber war Costeley, da er \flat -Mi nach f-Fa und \flat (fis)-Mi nach b-Fa als sinnwidrig empfand, gezwungen, c-Fa und g-Fa als Hexachordzeichen zu benutzen. Levy aber interpretierte c-Fa und g-Fa als ces und ges; das Resultat war eine Übertragung, deren verminderte, übermäßige und doppelt verminderte Intervalle im 16. Jahrhundert als Absurdität verworfen worden wären und durch keinen Enthusiasmus über ihre expressive Wirkung vor dem Vorwurf zu retten sind, daß sie aus dem Zusammenhang abrupt herausfallen.

3.

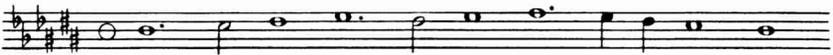
Sucht man nach einem Vorbild, von dem Costeleys Chanson spirituelle abhängig sein könnte, so stößt man auf Matthaeus Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“, die Gregor Faber 1553, also fünf Jahre vor der Entstehung von „*Seigneur Dieu ta pitié*“, in den *Musices Practicae Erotematum Libri II* abgedruckt hatte⁸. Die Vermutung, daß Costeley einen in Basel erschienenen, lateinisch geschriebenen Traktat gelesen hat, dürfte nicht abwegig sein; und die Übereinstimmungen zwischen Greiters Motette und Costeleys Chanson sind zu weitreichend, um zufällig zu sein. Erstens beruht Greiters Motette auf Hexachordprogressionen im Quintenzirkel abwärts. Zweitens benutzte Greiter, nicht anders als Costeley, das \flat als Hexachordzeichen, das nicht wiederholt zu werden brauchte: Die Alteration von g zu ges genügte, um das Hexachord des-b und — als Ergänzung, die selbstverständlich war, manchmal aber auch durch des-Fa notiert wurde — das Hexachord As-f vorzuschreiben; nicht

⁸ Gregor Faber, *Musices Practicae Erotematum Libri II*, Basel 1553, S. 140–151; vgl. Edward E. Lowinsky, *Matthaeus Greiter's Fortuna: An Experiment in Chromaticism and in Musical Iconography*, *Musical Quarterly* 42, 1956, S. 500–519, und 43, 1957, S. 68–85. Lowinsky ersetzt in seiner Übertragung der Motette die Hexachordzeichen des Originals durch moderne Tonartvorzeichen, ohne die Abweichungen seiner Interpretation von Greiters Text anzudeuten. Greiter notiert (die Zahlen bezeichnen Takte) im Cantus: 1 b', 26 as', 47 des' und des'', 54 ges', 75 ces', 83 fes', 90 fes'; im Contratenor: 1 b, 24 es', 30 as', 39 es', 44 des', 47 des', 52 ges, 65 ces', 91 heses; im Tenor: 1 b, 25 es', 31 es, 38 as, 47 des', 62 des, 71 ges, 78 ces', 84 ces, 91 fes; im Bassus: 1 B, 18 es, 26 as, 30 As, 43 ges, 52 Ges, 65 ces, 69 ces, 75 ces, 77 fes, 91 Fes und Heses, 95 Heses.

überflüssig war die Alteration des tiefen G zu Ges, wenn es vermieden werden sollte, daß die Sekunde unter As-Ut als Halbton mißverstanden wurde. Drittens überschreitet schon Greiter den Zyklus der sieben Fa-Stufen b-es-as-des-ges-ces-fes durch heses-Fa; er notiert wie Costeley das achte Fa als einfaches b, das aber, da es als Unterquinte auf fes bezogen ist, eine Interpretation als heses erzwingt.

Andererseits war Greiter, da er nur im Quintenzirkel abwärts „modulierte“, von der Schwierigkeit, Hexachordprogressionen im Quintenzirkel aufwärts sinnfällig zu notieren, nicht betroffen. Doch konnte Costeley auch eine Vorform der „relativen Fa-Notation“, durch die er das Notationsproblem löste, in Gregor Fabers Traktat finden, so daß die Vermutung, Greiters Motette sei in Fabers Abdruck das Modell für „*Seigneur Dieu ta pitié*“ gewesen, doppelt gestützt erscheint. Ockeghems *Fuga trium vocum*, ein Kanon mit dem Tempus perfectum als Zeitabstand und der Quarte bzw. Doppelquarte als Tonabstand der drei Stimmen, ist in Fabers Traktat mit Hexachordzeichen statt Schlüsseln überliefert⁹.

4.



Setzt man den Ton a als Anfang der Unterstimme fest — die Notation läßt die Tonhöhe offen —, so beginnt die Mittelstimme mit d' und die Oberstimme mit g'. Die drei Paare von übereinander notierten „Vorzeichen“ beziehen sich, von links nach rechts gelesen, auf die Unter-, die Mittel- und die Oberstimme. Sie bezeichnen in der Unterstimme die Fa-Stufen f und c', in der Mittelstimme die Mi-Stufe h und die Fa-Stufe f' und in der Oberstimme die Mi-Stufen e' und h'; die Skala, zusammengesetzt aus den Hexachorden naturale und durum, ist also, obwohl Faber den Kanon als Exempel der *Musica ficta* apostrophiert, streng diatonisch.

Costeley aber konnte von der *Fuga trium vocum* die Möglichkeit ablesen, ein b als Hexachordzeichen ohne Alterationsbedeutung zu verwenden. Und so erscheint seine „relative Fa-Notation“ als Verschränkung der Notationen, in denen Gregor Faber Greiters Motette und Ockeghems Kanon abdruckte.

Daß das notierte b auch ein heses oder ein heseses sein kann, besagt umgekehrt, daß in der Notation das achte Hexachord eine Wiederkehr des ersten ist; und daß das 16. Jahrhundert für den Ton, den wir „heses“ nennen, weder einen Namen noch ein Zeichen hatte, darf nicht als gleichgültige Äußerlichkeit hingenommen werden. Das musikalische Bewußtsein ist nicht unabhängig von der Notation. Daß die Fa-Stufe des achten Hexachords als b geschrieben wurde, bedeutet, daß die Hexachorde einen Zyklus bildeten wie die Wochentage, nicht eine gleichmäßige Reihe wie die Zahlen. Der Ton „heses“ ist ein „zweites b“, eine Reproduktion des ersten auf anderer Tonhöhe.

Daß man zwischen Tonbedeutung und Tonhöhe, zwischen der Vorstellung eines wiederkehrenden b und einer abweichenden Intonation als heses unterscheiden könne, ist ein Gedanke, den Willaert schon 1519, also vier Jahrzehnte vor Costeley, in der Notation der Motette „*Quid non ebrietas*“ andeutete¹⁰. Sopran und Alt — die Baßstimme ist verschollen¹¹ — sind in „*Quid non ebrietas*“ auf die Hexachorde naturale und molle beschränkt, während der Tenor im Quintenzirkel abwärts „moduliert“. Doch bricht die Kette der Fa-Stufen b-es-as-des-ges-ces in Takt 21 mit ces-Fa ab; die Alterationen von f zu fes und von b zu heses sind nicht notiert.

⁹ Gregor Faber, a. a. O., S. 152—153.

¹⁰ J. S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo Quid non ebrietas*, Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XV, 1938, S. 166—233; Edward E. Lowinsky, *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined*, a. a. O. XVIII, 1956, S. 1—36. In dem von Lowinsky S. 14—18 abgedruckten Spataro-Brief ist S. 16, Zeile 3 und 5 der Tonbuchstabe e durch c zu ersetzen.

¹¹ Sie wurde von Lowinsky, a. a. O., S. 33—36 rekonstruiert.

5.

19

Das Fehlen der Zeichen läßt zwei Erklärungen zu; es ist entweder in der Vorstellung vom Tonsystem oder in der musikalischen Konzeption begründet. Das Tonsystem der Theorie war im 15. und frühen 16. Jahrhundert 17stufig¹²; als extreme Alterationen galten ges und ais. Das 17stufige System entsteht, wenn man zu allen diatonischen Stufen diatonische Halböne, einen unteren und einen oberen, bildet — in der Sprache des 15. und 16. Jahrhunderts formuliert: wenn man alle diatonischen Stufen einerseits als Mi und andererseits als Fa interpretiert; h als Fa impliziert den Ton ais-Mi, f als Mi den Ton ges-Fa. „*Quid non ebrietas*“ ist im „*Cantus mollis*“, in der Skala mit b-Vorzeichen notiert. Die Grenze des 17stufigen Systems ist also ces; und daß in Takt 21 vor f das Alterationszeichen fehlt, kann bedeuten, daß Willaert es vermied, in der Notation das 17stufige System zu überschreiten¹³.

¹² Die Extreme des 17stufigen Systems, ges auf der Unterquintseite und ais auf der Oberquintseite, galten als Grenzen, die nicht überschritten werden konnten. Prosdocius beschreibt im *Libellus monocordi* das 17stufige System als Resultat einer doppelten Teilung der fünf diatonischen Ganzöne durch chromatische Zwischenstufen: „*Et isto modo per totum monocordium habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas litteras immediatas in manu musicali tonum resonantes*“ (Coussemaeker, *Scriptores III*, 257b). Hothby bildet in der *Calliopea leghale* zu jeder der Stufen c, d, f, g, a zwei chromatische Nebentöne: cis und des zu c, dis und es zu d (H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920, S. 309 f.).

¹³ Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Scheu, in der Notation das 17stufige System zu überschreiten der Grund war, warum Stefano Rossetti in seinem chromatischen Madrigal „*Mentre ch'el cor*“ (1560) zwar ces, aber nicht fes notierte; vgl. H. Engel, Artikel *Diatonik-Chromatik-Enharmonik* in *MGG III*, 409 ff., und Edward E. Lowinsky, *Matthaeus Greiter's Fortuna*, *Musical Quarterly* 42, 1956, S. 500 ff.

Aufschlußreicher aber ist eine andere Erklärung. Das *fes-e*¹⁴ ist in Takt 21, wie der Kontext zeigt, als Mi-Stufe des Hexachords *deses-heses* = *c-a* zu verstehen (Beispiel 5b). Die Alteration des *f* zu *fes* aber hätte, da das *b* in „*Quid non ebrietas*“ Hexachordzeichen ist, dem Sänger eine Interpretation des *fes* als *Fa*, also eine Verzerrung des phrygischen Tetrachords zum jonischen aufgezwungen (Beispiel 5c)¹⁵. Was Willaert meinte, konnte er mit den Mitteln, über die er verfügte, nicht unmißverständlich notieren, und so klaffen Tonbedeutung und Tonhöhe in der Notation auseinander: Der Sänger soll sich Takt 21 f. die als *f-g-a-b* notierten Töne, bezogen auf das in Takt 20 vorgeschriebene Hexachord mit *ges-Fa*, als *f-ges-as-b* vorstellen, andererseits aber die *f*-Stufe als Unterquinte zu *ces*, also als *fes*, intonieren. Die Alterationszeichen vor *e* und *a* sind sinnlos und müssen der Irrtum eines Abschreibers sein, der nicht verstand, daß der als *f* notierte Ton von Willaert zwar als *fes*, aber nicht als *Fa* — das dann *heses-*, *eses-* und *asas-Fa* zur Folge gehabt hätte —, sondern als *Mi* gemeint war.

Der Gedanke, daß die Hexachorde einen Zyklus bilden, daß also das achte Hexachord trotz abweichender Tonhöhe eine Wiederkehr des ersten bedeutet, wurde von Levy mißverstanden und in die grobe Empirie der festen Tonhöhen übersetzt. Nach Levy fordert das Hexachordzeichen *b-Fa* auf der *b*-Stufe in den Takten 19 und 80, obwohl ein Hexachord mit *fes-Fa* vorausgeht, keine Alteration zu *heses*, sondern eine Rückwendung zum einfachen *b-Fa*. „*But there are places where the classical process of mutation with relative pitch either tends to be, or must be, disregarded in favor of fixed pitch*“¹⁶. Levy stützt seine Hypothese auf fünf Argumente.

1. Man dürfe vermuten, daß ein Komponist, der wie Costeley über eine „moderne Modulationstechnik“ verfüge, nicht in dem Archaismus des Hexachordsystems befangen sei, sondern von der modernen Vorstellung der absoluten Tonhöhe ausgehe¹⁷. Doch ist einerseits Costeleys „moderne Modulationstechnik“ das Resultat irriger Übertragungen¹⁸; und andererseits wäre zu fragen, warum Costeley, wenn er nur zwölf oder vierzehn Tonstufen benutzen wollte¹⁹, eine 19stufige Temperatur forderte²⁰.

2. Costeley gebrauche, meint Levy²¹, das *b* vor *f* in zwei Bedeutungen: einerseits, um *f* in *fes* zu verwandeln, und andererseits, um *f* als *Fa*-Stufe zu charakterisieren; also dürfe man auch das Hexachordzeichen *b-Fa* auf der *b*-Stufe in den Takten 19 und 80, obwohl ein *fes-Fa* vorausgeht, als einfaches *b* statt als *heses* interpretieren. Einerseits aber beruht Levys Argument auf einem Mißverständnis der „relativen *Fa*-Notation“: Das *b* vor *f* wird erst doppeldeutig, wenn man voraussetzt, daß Vorzeichen auf feste Tonhöhen bezogen sein müssen; in Costeleys Notation aber hat das *b* vor *f* den immer gleichen Sinn, eine *Fa*-Stufe im Quintabstand zur vorausgegangenen *Fa*-Stufe zu bezeichnen, also *f-Fa* nach *b-Fa*, dagegen *fes-Fa* nach *ces-Fa*. Andererseits krankt Levys Argument an einem inneren Widerspruch: Um die Hypothese zu stützen, daß das Hexachordzeichen *b* auf der *b*-Stufe ausschließlich das einfache *b* und nicht *heses* oder *heses* meinen könne, beruft sich Levy auf den Sachverhalt, daß das Hexachordzeichen auf der *f*-Stufe verschiedene Tonhöhen, sowohl *f* als auch *fes*, bedeutet.

¹⁴ Daß Willaert die 12stufige gleichschwebende Temperatur voraussetzte, hat Edward E. Lowinsky in der zitierten Abhandlung über „*Quid non ebrietas*“ gezeigt.

¹⁵ H. Riemann interpretierte *fes* = *e* als *Fa*, also die Takte 21–22 als *h-e-fis-e-a-gis-a-d*; die Querstände korrigierte er durch Zusatzalterationen im Sopran (*Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1920, Band II 1, S. 381 f.).

¹⁶ a. a. O., S. 246.

¹⁷ a. a. O., S. 247.

¹⁸ s. oben S. 254.

¹⁹ Die Töne *e* und *h* werden nur als Alterationen von *es* und *b*, nicht als Hexachordstufen exponiert, so daß man sie mitzählen, aber auch als „exterritoriale“ Stufen auslassen kann.

²⁰ s. unten S. 260.

²¹ a. a. O., S. 230 und 232.

3. Einen indirekten Beweis versucht Levy aus einer geringfügigen Notationsdifferenz zwischen den Ausgaben von 1570 und 1579 zu ziehen. 1579 steht das # im Alt Takt 81 vor der punktierten Semibrevis, 1570 dagegen über dem Punkt — gemeint ist, daß f erst bei der dritten Minima der punktierten Semibrevis zu fis alteriert werden soll (Beispiel 6a).

6.

a) 80

b) 78

Nach Levy²² ist in einer „orthodoxen“ Übertragung mit Hexachorden im Quintabstand die Fassung von 1570 korrekt und die von 1579 wegen der übermäßigen Quinte zwischen Baß und Alt problematisch; in der Übertragung mit Hexachorden im Abstand einer verminderten Quinte dagegen sei umgekehrt die erste Fassung wegen der übermäßigen Sexte zwischen Alt und Sopran fragwürdig und die zweite korrekt (Beispiel 6b). Und da man Costeleys zweite Fassung als Verbesserung ansehen müsse, was sie aber nur in der zweiten Übertragung sei, könne man der Konsequenz, die abrupte „Mutation“ von fes-Fa zu b-Fa zu akzeptieren, kaum ausweichen. Doch ist Levys Argumentation brüchig. Denn die Korrektur in der zweiten Ausgabe läßt sich auch bei „orthodoxer“ Interpretation der Hexachordfolge erklären. Die übermäßige Quinte (Beispiel 6b) wurde im späteren 16. Jahrhundert zwar selten gebraucht, war aber nicht verpönt²³; 1570 vermied Costeley sie noch, 1579 aber zog er sie einem chromatischen Halbtonschritt im Alt vor, der melodisch sinnlos und einzig durch satztechnische Verlegenheit motiviert ist²⁴. Dagegen war die übermäßige Sexte (fes'-d') dem 16. Jahrhundert fremd. In der „orthodoxen“ Übertragung ist die zweite Fassung, gemessen an der Theorie des 16. Jahrhunderts, „modern“; in Levys Übertragung aber ist die erste Fassung, auch nach unseren Begriffen, absurd.

²² a. a. O., S. 234 f.

²³ K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 144.

²⁴ s. oben S. 253, Anm. 3.

4. Um die „Mutation“ von fes-Fa zu b-Fa zu rechtfertigen, beruft sich Levy auf ähnlich abrupte Hexachordrückungen in den Takten 15 und 110²⁵. Takt 110 aber ist von Levy, wie schon gezeigt wurde²⁶, falsch übertragen worden; und in Takt 15 ist das # im Sopran nicht Zeichen einer Mi-Stufe g, sondern ein bloßes Akzidens, durch das die Geltung des Hexachords mit ces-Fa nicht aufgehoben wird²⁷.

5. Levy ist überzeugt²⁸, daß einzig seine gewaltsame Deutung der Takte 80–82 als Rückung von „Ges-Dur“ nach „g-moll“ (Beispiel 6b) dem Gehalt des Textes, dem Satz „Aide moy donc Seigneur, ton conseil admirable me retire du sort que me rend miserable“, gerecht werde. Als Allegorie des „retirer“ aber kann auch der Ton heseses, den die Chanson bei „orthodoxer“ Übertragung in Takt 80 erreicht, verstanden werden. Denn in der 19stufigen Temperatur, die Costeley vorschreibt, ist heseses, wie noch gezeigt werden soll, identisch mit a, dem ersten Ton des Werkes. Der esoterische Sinn der Stelle ist also der Umschlag von äußerster Entfremdung in eine Wiederherstellung des Anfangs, eine „restitutio in integrum“. „Ursprung ist das Ziel“ (Karl Kraus).

Das äußere Merkmal der 19stufigen Temperatur, die Costeley in der Vorrede zu „Seigneur Dieu ta pitié“ fordert, ist die Dreiteilung des Ganztons. „Et lors de tiers en tiers par egal intervalle se conduiront marches & fainctes²⁹ de bout en bout“³⁰. Der Drittelton ist, wie Levy erkannt hat³¹, das Resultat einer Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung (5:6). Bildet man über Gis vier unversehrte kleine Terzen, Gis-H-d-f-as, so entsteht als Differenz zwischen gis und as die große Diesis (625:648), die Summe der kleinen Diesis (125:128) und des syntonischen Kommas (80:81). Und in einer Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung ist die große Diesis ein Drittel des Ganztons³². Aus der Festsetzung der Differenz zwischen gis und as als Drittelton aber resultiert in einem Tonsystem, das mehr als zwölf Stufen umfaßt, eine 19stufige gleichschwebende Temperatur. Denn wenn die große Diesis gis-as ein Drittelton ist, müssen auch die chromatischen Halbtöne g-gis und as-a, die zusammen mit der großen Diesis den Ganzton g-a bilden, als Dritteltöne bestimmt werden; die Oktave, die aus sechs Ganztönen und einer großen Diesis besteht, ist also in $18+1 = 19$ Dritteltöne geteilt: d e fis gis as b c d.

3 3 3 1 3 3 3

Zum modernen Zeichensystem, das auf allen diatonischen Stufen Hoch- und Tiefalterationen zuläßt, so daß bei einfacher Alteration 21 und bei doppelter 35 Tonstufen entstehen, gerät die 19stufige Temperatur in einen Widerspruch, der verwirrend wirken kann³³. Zerlegt man die Ganztöne e-fis und b-c' in Dritteltöne, so kann man e-eis-f-fis und b-h-his-c', aber auch e-fes-f-fis und b-h-ces'-c' schreiben; aus dem 21stufigen Zeichensystem fallen entweder fes und ces oder eis und his heraus. Doch beruht der Widerspruch zwischen 19- und der 21-Stufigkeit nicht auf einem Mangel der Temperatur, sondern ist dem modernen Zeichensystem zur Last zu legen. Denn das Verfahren, durch Hoch- und Tiefalterationen

²⁵ a. a. O., S. 235 ff.

²⁶ s. oben S. 254. Auch die übrigen „ambiguos points“, die Levy (a. a. O., S. 229 f.) in Costeleys Notation entdeckte, werden zum Teil erst durch Mißverständnisse des Interpreten doppeldeutig. Alt T. 11: Daß die Alteration des as' zu a' in Takt 11 noch gelten soll, wie Levy vermutet, ist unwahrscheinlich, denn einerseits würde durch a' in T. 11 ein Tritonusgang entstehen, und andererseits ist die Zurücknahme der Alteration, die Levy zu vermeiden sucht, ein Analogon zu Costeleys Verfahren in T. 66. Tenor T. 52: Das # vor f' ist kein Hexachordzeichen, sondern eine Warnung vor dem Irrtum, den Sextensprung as-f' zu as-fes' zu alterieren; sie war nicht überflüssig, da die große Sexte im 16. Jahrhundert als unmelodisches Intervall galt. Alt T. 34 und Baß T. 40: Das Fa-Zeichen ♮, das Levy vermißt, durfte fehlen, da die Fa-Stufe ges durch einen Quart- oder Quintsprung erreicht wird, so daß ein Mißverständnis des ges als g ausgeschlossen war.

²⁷ s. oben S. 254.

²⁸ a. a. O., S. 238.

²⁹ „Marches & fainctes“ sind weiße und schwarze Tasten.

³⁰ zitiert nach Levy, a. a. O., S. 214.

³¹ a. a. O., S. 222 ff.

³² s. unten S. 262, Anm. 40.

³³ vgl. H. Albrechts Rezension der Abhandlung von Levy, Mf XI, 1958, S. 498.

den Halbton ebenso in vier Teile (e-eis-fes-f) zu zerlegen wie den Ganzton (f-fis-ges-g), ist durch nichts gerechtfertigt; das „System“ der 21 Tonstufen ist ein durch die Notation hervorgebrachtes Trugbild.

Die Voraussetzung der 19stufigen gleichschwebenden Temperatur ist die mitteltönige³⁴ Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung, das Gegenbild der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen, die 1523 von Aron beschrieben wurde³⁵. Aron bestimmt den Ton e als reine große Terz über c. Um das syntonische Komma (80:81), den Überschuß einer durch aufsteigende Quinten und absteigende Quartan erreichten großen Terz (64:81) über die reine große Terz ($64:80 = 4:5$), zu unterdrücken, verkleinert Aron jede der vier Quinten c-g-d-a-e um ein Viertel des Kommas. F, b und es bestimmt er durch verkleinerte Quintschritte von c abwärts, fis und cis als reine Terzen über d und a; der zwölfte Ton, gis oder as, aber fehlt. Kinkeldey, Dupont und Murray Barbour vermuten³⁶, daß Aron an gis gedacht habe, da gis der Ton war, den die musikalische Praxis forderte. Arons Methode des Temperierens aber impliziert den Ton as: Aron erreicht f, b und es, obwohl er die Töne auch als reine Terzen unter a, d und g hätte konstruieren können, durch verkleinerte Quintschritte; um aber die Quinten f-c, b-f und es-b um je ein Viertel des Kommas verringern zu können, muß man die Quintenkette durch as-es ergänzen und sie auf die reine Terz as-c beziehen. Daß Aron zögerte, den zwölften Ton als as zu bestimmen, beruht nicht auf Willkür oder Zufall; es scheint vielmehr, als habe Aron einer Entscheidung zwischen der Skala der Praxis, die gis enthielt, und dem System der Theorie, das as forderte, ausweichen wollen. Die chromatischen Töne der Praxis waren b, es, fis, cis und gis; manche Theoretiker aber ersetzen gis durch as, weil sie die Alterationen nach dem Prinzip erklärten, daß durch ein b eine „natürliche“ Mi-Stufe in eine „akzidentelle“ Fa-Stufe und durch ein # umgekehrt eine „natürliche“ Fa-Stufe in eine „akzidentelle“ Mi-Stufe verwandelt werde³⁷. Die Mi-Stufen h, e und a des Drei-Hexachord-Systems wurden also zu b, es und as, die Fa-Stufen c, f und b zu cis, fis und h alteriert³⁸.

³⁴ W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935, S. 34, läßt die Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung nicht als „mitteltönig“ gelten, da in ihr die große Terz um $1/3$ des syntonischen Kommas verkleinert ist, so daß die Ganztöne zwar gleich groß sind, aber nicht die Mitte zwischen 8:9 und 9:10 bilden. Das entscheidende Kriterium aber, das einer Klassifikation der Temperaturen zugrunde zu legen wäre, ist nicht, welche Größe man dem Ganzton zumißt, sondern welche Intervalldifferenzen man unterdrückt und an welchen man festhält. Und so dürfte es sinnvoll sein, außer der Temperatur mit großen Terzen in reiner Stimmung auch die Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung „mitteltönig“ zu nennen, denn in beiden Temperaturen wird der störende Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton ausgeglichen, ohne daß — wie in der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur — auch die musikalisch relevante Differenz zwischen diatonischem und chromatischem Halbton aufgehoben würde. Von der 19stufigen und der 31stufigen gleichschwebenden Temperatur, die an der Differenz der Halböne festhalten, unterscheiden sich die mitteltönigen Temperaturen einzig durch die Teilung der Oktave in ungleiche Abstände.

³⁵ Pietro Aron, *Il Toscanello in musica*, Venedig 1523, lib. II, cap. 41.

³⁶ O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 76; W. Dupont, a. a. O., S. 30; J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing 1953, S. 26.

³⁷ Anonymus 11, Coussemaker, *Scriptores III*, 427 b (*tabella contunctarum*); Anonymus 1 de Lafage: „Nota quod quatuor sunt litterae, in quibus semper incipitur ficta musica, videlicet A, B, D, E, et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa, ubi est fa dicimus mi“ (zitiert nach R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, StzMw II, 1914, S. 8). Mit dem Buchstaben „E“ kann nicht der Ton e, sondern nur es, das „e chromaticum“ gemeint sein, denn die Fa-Stufe as des Hexachords über es ist eine alterierte Mi-Stufe, aber die Mi-Stufe gis des Hexachords über e keine alterierte Fa-Stufe.

³⁸ Die Meinung, daß eine Hochalteration, um als Mi-Stufe gelten zu können, die „Permutation“ einer Fa-Stufe des Drei-Hexachord-Systems sein müsse, ist die Voraussetzung einer Stelle in Gafurius' *Practica Musicae*, lib. III, cap. 13, auf die H. Riemann die These stützte, daß „Subsemitonen vielfach nicht mit Mi, sondern mit dem Namen der unveränderten Stufe solmisiert“ worden seien (a. a. O., S. 347). Obwohl Riemanns These von R. v. Ficker (a. a. O., S. 8) und J. S. Levitan (*Adrian Willaert's Famous Duo Quidnam ebrietas*, a. a. O., S. 188, Anm. 108) übernommen wurde, ist sie falsch. Gafurius schreibt: „Persape etiam plerique pronuntiant Sol sub La semitonii intervallo quum potissime proceditur his notulis La Sol La incipiendo in a lamire rursusque in ipsam terminando“. Nach Riemann bedeutet der Satz, daß zum Subsemitonium unter La die Silbe Sol, nicht Mi ausgesprochen wurde; Gafurius aber sagt nichts anderes, als daß die Stufe Sol unter La oft im Halbton- statt im Ganztonabstand vorgetragen wurde. Die Interpretation, er habe Subsemitonen nicht als Mi-Stufen gelten lassen, ist gewaltsam, denn die Alteration der Stufe c zu cis wird als Verwandlung einer Fa-Stufe in eine Mi-Stufe beschrieben: „Quodsi in C faut gravem Fa permutaveris in Mi per transitum maioris semitonii in acutum Exachordum huiusmodi in A re initium assumit.“ Nach Riemann ist mit dem „semitonium maius“ der diatonische Halbton, mit dem „transitus maioris semitonii in acutum“ also eine „Hinaufrückung

Die mitteltönige Temperatur, in der statt der großen die kleine Terz, also auch die große Sexte, unversehrt gelassen wurde, beruht auf dem Sachverhalt, daß aus drei Quintschritten (F-c-g-d') das Oktaväquivalent einer großen Sexte (F-d = 16:27) hervorgeht, deren Überschuß über die reine große Sexte (3:5) das syntonische Komma (80:81) ist. Jede der Quinten muß, wenn man an der großen Sexte 3:5 festhält, um $\frac{1}{3}$ des Kommas verringert werden. Also ist die Quarte, die Differenz zwischen Oktave und Quinte, $\frac{1}{3}$ des Kommas zu groß, der Ganzton, die Differenz zwischen Quinte und Quarte, $\frac{2}{3}$ des Kommas zu klein³⁹, die große Terz, die Differenz zwischen Quinte und kleiner Terz, $\frac{1}{3}$ des Kommas zu klein, der diatonische Halbton, die Differenz zwischen Quarte und großer Terz, $\frac{2}{3}$ des Kommas zu groß und der chromatische Halbton, die Differenz zwischen Ganzton und diatonischem Halbton, $\frac{4}{3}$ bzw. $\frac{1}{3}$ des Kommas zu klein.⁴⁰

Die erste Beschreibung der mitteltönigen Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung stammt von Zarlino⁴¹. Sie ist 1571 erschienen, also später als Costeleys 19stufige Temperatur, deren Voraussetzung sie ist. Doch dürfte die mitteltönige Temperatur mit unversehrten kleinen Terzen schon vor 1558, der Entstehungszeit von „*Seigneur Dieu ta pitié*“, bekannt gewesen sein. Zwar beruht die einzige Temperatur, die Zarlino 1558, in den *Istitutioni harmoniche*, demonstriert⁴², auf gleichmäßiger Verkleinerung der sieben diatonischen Terzen (D-F-A-c-e-g-h-d') um je $\frac{1}{7}$ des syntonischen Kommas⁴³. Daß aber Zarlino die mitteltönige Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung 1558 nicht erwähnt, besagt nicht, daß es sie nicht gegeben hätte. Denn einerseits wurde auch die mitteltönige Temperatur mit großen Terzen in reiner Stimmung, die Zarlino aus Arons Beschreibung gekannt haben muß, von ihm 1558 verschwiegen und erst 1571 dargestellt und als „*molto al udito grato*“ gerühmt⁴⁴. Und andererseits ist Zarlinos 1558 entwickeltes Prinzip, sowohl die großen als auch die kleinen Terzen zu verringern, ein kompliziertes Verfahren, dessen Entstehung voraussetzt, daß die einfachen und einseitigen Methoden, entweder die große oder die kleine Terz unversehrt zu lassen, schon bekannt waren. Die Zerlegung des syntonischen Kommas in sieben Teile ist schwierig, weil man sich bei der Verkleinerung der Terzen um $\frac{1}{7}$ des Kommas, also der Quinten um $\frac{2}{7}$ des Kommas, auf kein reines Intervall außer der Doppeloktave, der Summe der sieben Terzen (D-F-A-c-e-g-h-d'), stützen kann. Daß Zarlino 1571 außer der Temperatur mit siebenteiligem Komma auch die Temperaturen mit unversehrten großen oder kleinen Terzen berücksichtigte, erscheint demnach als Zugeständnis des spekulativen Theoretikers an die Forderungen der Praxis.

Der Einwand gegen die mitteltönigen Temperaturen, daß in ihnen Intervalle wie cis-f und fis-b als große Terzen, als des-f und ges-b, nicht brauchbar seien⁴⁵, trifft ins Leere.

des Leitonschrittes“ von H-c nach cis-d gemeint; Gafurius aber hielt am pythagoreischen System fest, also an der Interpretation des chromatischen Halbtons als „*semitonium maius*“, und der „*transitus maioris semitonii in acutum*“ ist die Hochalteration der Stufe c um einen chromatischen Halbton. Und daß Gafurius zwar cis, aber nicht gis als Mi-Stufe beschrieb, bedeutet, daß er Hochalterationen nur dann als reguläre Mi-Stufen, die einen Hexachordwechsel implizieren, gelten ließ, wenn er sie als „Permutationen“ von Fa-Stufen des Drei-Hexachord-Systems erklären konnte.

³⁹ Der große Ganzton (8:9) ist um $\frac{2}{3}$ des Kommas verkleinert, der kleine Ganzton (9:10) um $\frac{1}{3}$ vergrößert, der Unterschied der Ganztöne also ausgeglichen.

⁴⁰ Er ist um $\frac{1}{3}$ des Kommas kleiner als der große chromatische Halbton (128:135), die Differenz zwischen dem großen Ganzton und dem diatonischen Halbton, also um $\frac{1}{3}$ des Kommas kleiner als der kleine chromatische Halbton (24:25), die Differenz zwischen dem kleinen Ganzton und dem diatonischen Halbton. Da in der Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung einerseits die Diesis fis-ges, trotz der Verkleinerung des Ganztons f-g um $\frac{2}{3}$ des Kommas, als große Diesis bestimmt wird, andererseits aber die chromatischen Halbtöne f-fis und ges-g um $\frac{1}{3}$ des Kommas verringert werden, verschwindet der Unterschied zwischen chromatischem Halbton und Diesis.

⁴¹ *Dimostrazioni harmoniche*, 1571, rag. IV, prop. 1; vgl. Levy, a. a. O., S. 223 ff.

⁴² *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. II., cap. 43.

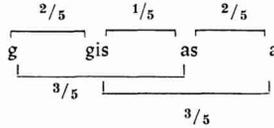
⁴³ Die Benennung nach der Verringerung der Quinte um $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ oder $\frac{2}{7}$ des syntonischen Kommas (Dupont, a. a. O., S. 33 ff.) verfehlt das Konstruktionsprinzip der Temperaturen. Entscheidend war, ob man an der reinen Stimmung entweder der großen oder der kleinen Terz festhielt oder aber sämtliche Terzen modifizierte

⁴⁴ *Dimostrazioni harmoniche*, rag. IV, prop. 1.

⁴⁵ Dupont, a. a. O., S. 34.

Denn die mitteltönigen Temperaturen sind nichts anderes als Versuche, die störende Wirkung des syntonischen Kommas innerhalb der Grenzen des 12stufigen Systems c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis/as-a-b-h zu unterdrücken. Überschreitet man das 12stufige System, so sind die mitteltönigen Temperaturen hinfällig und gehen über in gleichschwebende Temperaturen: Aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen resultiert Vicentinos 31-Stufigkeit⁴⁶ und aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten kleinen Terzen Costeleys 19-Stufigkeit, die 1577 von Salinas mathematisch begründet wurde⁴⁷. Die gleichschwebenden Temperaturen mit 19 oder 31 Stufen bilden keinen Gegensatz zu den mitteltönigen Temperaturen, sondern deren Ergänzung und Fortsetzung in einem Bereich, der im 16. Jahrhundert als „Enharmonik“ verstanden wurde⁴⁸.

Das Maßintervall in Vicentinos 31stufiger Temperatur ist die kleine Diesis (125 : 128)⁴⁹. Sie entsteht als Differenz zwischen gis und as, wenn man vier Terzen, As-c-e-gis, in reiner Stimmung übereinandersetzt, und ist in Arons mitteltöniger Temperatur ein Fünftel des um $\frac{2}{4}$ des Kommas verkleinerten Ganztons⁵⁰. Die Bestimmung der kleinen Diesis als Fünftelton ist einerseits eine Konsequenz des Festhaltens an der großen Terz in reiner Stimmung und hat andererseits zur Folge, daß die chromatischen Halböne g-gis und as-a zu $\frac{2}{5}$ -Tönen schrumpfen und die diatonischen Halböne g-as und gis-a zu $\frac{3}{5}$ -Tönen anwachsen:



Die ergänzenden Stufen zwischen g-gis und as-a notiert Vicentino durch Punkte über g und as, die eine Erhöhung um einen Fünftelton bezeichnen. Die Oktave, die aus sechs Ganztönen und einer kleinen Diesis besteht, wird also von Vicentino in $30 + 1 = 31$ Fünfteltöne zerlegt:

$$\begin{array}{cccccccc}
 d & - & e & - & fis & - & gis & - & as & - & b & - & c & - & d \\
 5 & & 5 & & 5 & & 1 & & 5 & & 5 & & 5 & &
 \end{array}$$

Die Konsequenz, die Vicentino aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen gezogen hatte, wurde von Costeley drei Jahre nach Erscheinen der *Antica musica ridotta alla moderna pratica* auf die mitteltönige Temperatur mit unversehrten kleinen

⁴⁶ *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555; vgl. Dupont, a. a. O., S. 54, und Murray Barbour, a. a. O., S. 117 ff.

⁴⁷ *De musica*, 1577, lib. III, cap. 17.

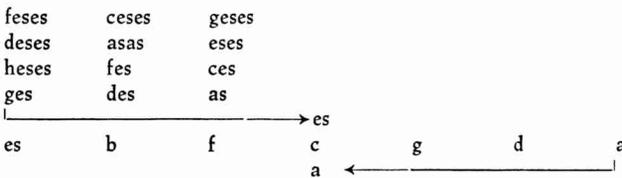
⁴⁸ Salinas bezeichnet die Töne cis, es, fis, gis und b, die das diatonische System zur 12stufigen Skala ergänzen, als „chromatisch“ und die Töne des, dis, eis, ges, as, ais und his als „enharmonisch“.

⁴⁹ Die Diesis, die Differenz zwischen gis und as, ist in Vicentinos Temperatur eine kleine Diesis, ein Fünftelton; und daß Vicentino außer der „Diesis minore enarmonico“ auch eine „Diesis maggiore enarmonico“ exponiert, die er als $\frac{2}{5}$ -Ton bestimmt, ist eine Fiktion. Denn man kann zwar die „enharmonische“ Differenz zwischen gis und as entweder als große oder als kleine Diesis festsetzen, aber nicht beide Distanzen, die kleine und die große Diesis, als Teile des gleichen Ganztons nebeneinanderstellen. Die Ergänzung der Diesis (gis-as) zum diatonischen Halbton (gis-a oder g-as) bildet immer der chromatische Halbton (g-gis oder as-a). Vicentino aber kombiniert die sich ausschließenden Bestimmungen der „enharmonischen“ Differenz, um aus ihnen die antike Enharmonik zu rekonstruieren; die Zerlegung des diatonischen Halbtons in eine kleine und eine große Diesis soll als enharmonisches Pyknon gelten. Gestützt wurde die Fehlinterpretation chromatischer Halböne durch Vicentinos Notation: Da das Doppel- \flat dem 16. Jahrhundert fremd war, mußte Vicentino die Diesis über g, die durch doppelte Alteration des a zu asas entsteht, durch ein anderes Zeichen, ein g mit einem Punkt, darstellen. Und so konnte der $\frac{2}{5}$ -Ton zwischen g und as als ein vom chromatischen Halbton zu unterscheidendes Intervall, als „Diesis maggiore enarmonico“, erscheinen. Das Fehlen des Doppel- \flat versperrte Vicentino die Einsicht, daß g-as=asas-as ein chromatischer Halbton ist.

⁵⁰ Die Quinte ist um $\frac{1}{4}$ des Kommas verringert. Die Quarte ist also um $\frac{1}{4}$ zu groß, der Ganzton, die Differenz zwischen Quinte und Quarte, um $\frac{1}{2}$ zu klein, der diatonische Halbton, die Differenz zwischen der unversehrten großen Terz und der Quarte, um $\frac{1}{4}$ zu groß und der chromatische Halbton, die Differenz zwischen dem Ganzton und dem diatonischen Halbton, um $\frac{3}{4}$ zu klein.

Terzen übertragen⁵¹; und daß Costeley Vicentinos Buch gelesen oder von ihm gehört hatte, als er „*Seigneur Dieu ta pitié*“ schrieb, darf als wahrscheinlich gelten. Zwar erweisen sich im Rückblick die gleichschwebenden Temperaturen mit 19 oder 31 Stufen als bloße Folgerungen aus der Mitteltönigkeit; als er neu war aber setzte der Gedanke, den Bruch im System, die störende Differenz zwischen *gis* und *as*, zum Ausgangsintervall eines erweiterten Systems zu machen, ein solches Maß an spekulativer Unbefangenheit voraus, daß die Vermutung, Costeley habe Vicentinos Methode gekannt, näher liegt als die Annahme, das Prinzip der 19-Stufigkeit sei ohne das Vorbild der 31-Stufigkeit von ihm entdeckt worden.

Die Verwirklichung der 19stufigen gleichschwebenden Temperatur ist nicht so schwierig, wie man zunächst vermutet, wenn man in der Gewöhnung an die 12stufige gleichschwebende Temperatur und an die 21- oder 35stufige Notation befangen ist. Setzt man, nach dem Vorbild von Arons Temperierungsmethode, den Ton *c'* als Ausgangspunkt fest, so genügt es, die Intervalle *es-c'* und *c'-a'* als große Sexten in reiner Stimmung zu bilden und die Quinten, die zwischen *es* und *c'* oder *c'* und *a'* vermitteln (*es-b-f-c* und *c-g-d-a*), um je ein Drittel des syntonischen Kommas zu verkleinern, um eine mitteltönig temperierte diatonische Skala (*c-d-es-f-g-a-b*) zu erhalten. Aus der mitteltönig temperierten Diatonik aber resultiert die 19stufige gleichschwebende Temperatur, wenn man über den Unterquinten zu *c'* kleine Terzen in reiner Stimmung übereinandersetzt:



Man kann die kleinen Terzen auch unter den Oberquinten zu *c'* (*g-d-a*) konstruieren, so daß die Stufen *e-cis-ais*, *h-gis-eis* und *fis-dis-his* entstehen. Costeleys Tonsystem aber, das von dem Ton *a*, der Mi-Stufe des ersten Hexachords, bis zu dem Ton *fes*, der Fa-Stufe des letzten Hexachords vor der Überschreitung der 19-Stufigkeit⁵², reicht, impliziert Terzenketten auf der Unterquintseite.

Die 19stufige Temperatur wurde der Chanson nicht von außen aufgezungen, sondern ist in der musikalischen Konzeption des Werkes begründet. Das 19stufige System, das die 19-Stufigkeit der Temperatur motiviert und rechtfertigt, ist zusammengesetzt aus zwei Zyklen von sieben Fa-Stufen⁵³, *b-es-as-des-ges-ces-fes* und *heses-eses-asas-deses-geses-ceses-feses*, und den fünf Tönen, die zusammen mit der ersten Fa-Stufe das Hexachord *molle* bilden. Die Töne *e* und *h* in den Takten 6, 8 und 9 (Beispiel 1) sind bloße Alterationen, „exterritoriale“ Stufen; und daß der Ton *heses* von Costeley als „Überschreitung“ gemeint ist, verrät der Text „*Aide moy donc Seigneur . . .*“⁵⁴. Die Temperatur ist also kein Mittel, um einen Mangel zu verdecken, sondern Ausdruck eines Systems der Töne, das uns befremdend erscheinen mag, in sich aber geschlossen und begründet ist.

Man wird einwenden, daß Costeley seine chromatische Chanson als *g-dorisch* klassifiziere⁵⁵, aber mit einer Kadenz auf der Stufe *asas*, die als *a* notiert ist, schließe, so daß sich die Vermutung aufdränge, er habe bei der Konzeption des Werkes an eine 12stufige gleichschwebende Temperatur gedacht; denn in der 12stufigen Temperatur ist *asas* mit *g*

⁵¹ s. oben S. 261.

⁵² s. oben S. 260.

⁵³ s. oben S. 258.

⁵⁴ s. oben S. 260.

⁵⁵ Levy, a. a. O., S. 233.

identisch, in der 19stufigen dagegen um einen Drittelton höher als g. Doch wird der Ton as₄ als Re-Stufe exponiert, und daß er im Hexachordsystem den gleichen Stufencharakter hat wie g als Re-Stufe des Hexachords molle, genügte Costeley zu modaler Gleichsetzung von Anfang und Schluß. Nicht die Tonhöhe, sondern die Tonbedeutung der Finalis entscheidet über die modale Geschlossenheit der Chanson.

In dem System, das Costeley in „*Seigneur Dieu ta pitié*“ entwickelt, sind die Töne dreifach bestimmt: erstens als Hexachordstufen — die Finalis as₄-Re repräsentiert den gleichen Modus wie die Finalis g-Re; zweitens als Stufen im Zyklus der sieben Hexachorde — das achte Hexachord (heses-Fa) erscheint als Wiederkehr des ersten (b-Fa) auf anderer Tonhöhe; drittens als Stufen im 19stufigen System — der zwanzigste Ton, heseses, bedeutet eine Wiederherstellung des Anfangstons a. Ausgedrückt wird die erste Bestimmung durch die Solmisation, die zweite durch die „relative Fa-Notation“ und die dritte durch die 19stufige Temperatur. Doch hängen sie eng zusammen, denn die Notation beruht auf dem Hexachord- und Solmisationssystem, und die 19stufige Skala besteht aus zwei Hexachordzyklen.

Der Erstdruck zu W. A. Mozarts Variationen für Klavier über ein Menuett von J. P. Duport KV 573

VON KLAUS HORTSCHANSKY, KIEL

Das Autograph zu Mozarts Variationen über ein Menuett von J. P. Duport ist bisher nicht bekannt geworden. So kommt dem Erstdruck eine besondere Bedeutung zu. Bisher standen als Erstdrucke eine bei Artaria in Wien und eine bei Götz in München — Mannheim — Düsseldorf¹ erschienene Ausgabe zur Diskussion, beide aus dem Jahre 1792, wobei der Artaria-Druck angesichts der persönlichen Beziehungen Mozarts zu Artaria allgemein den Vorzug erhielt. Nun befindet sich in der Landesbibliothek Kiel (Sammlung Noer) eine von J. J. Hummel in Berlin veranstaltete Ausgabe, die schon auf Grund der Verlags- und Platten-Nummer 690 in das Jahr 1791 zu setzen ist^{1a}. Das Titelblatt lautet: *MINUETTO de Mr. I. P. DUPORD Varié Pour le CLAVECIN ou PIANO FORTE Par Mr. W. A. MOZARD Chés J. J. HUMMEL. à Berlin avec Privilège du Roi: à Amsterdam au Grand Magazin de Musique et aux Adresses Ordinaires. N° 690. Prix 15 Sols (7 S., 4^o)*. In den *Berlinischen Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen* ist erstmalig am 16. Juli 1791 (Nr. 85) von dieser Ausgabe die Rede: „*In der Königl. privilegirten Notenfabrik und Handlung bei dem Commerzienrath Hummel, . . . haben nachstehende Musikalien die Presse verlassen, als: . . . Unter der Presse sind: . . . Duport Minuetto varié par Mozart . . .*“ Wenig später, am 27. August 1791 (Nr. 103), heißt es in der gleichen Zeitung: „*In der Königl. privilegirten Notenfabrik und Handlung, bei dem Commerzienrath Hummel, haben nachstehende neue Musikalien die Presse verlassen, als: . . . Duport Minuet, varié par Mozart, fürs Clavier, à 10 Gr. . .*“². Die Tatsache, daß Hummel KV 573 als erster im

¹ Die bei Götz erschienene Ausgabe wird am 12. Mai 1792 im *Anhang zur Mündner-Zeitung* (Nr. 75, S. 391) wie folgt angezeigt: „*Im Götzischen Musikverlag . . . sind zu haben: . . . Duport Minuetto, varié p. Mozart p. Clav. 24 Kr. . .*“. Daß es sich dabei tatsächlich um den Götz-Druck handelt, ist bei der Ähnlichkeit des Wortlauts der Anzeige mit dem Titelblatt (s. Anm. 7) und der Übereinstimmung des Preises anzunehmen.

^{1a} O. E. Deutsch, *Musikverlegernummern*, 2/Berlin 1961, S. 15/16; die bei Deutsch unter Amsterdam angegebenen Nummern gelten in dieser späten Zeit auch für Berlin.

² Wenn der Preis hier mit 10 Gr. angegeben wird, auf dem Titelblatt sich jedoch die in Holland übliche Preisbezeichnung Sols findet, so deutet das darauf hin, daß Hummel diese Ausgabe in Amsterdam hat stechen lassen, wie überhaupt viele der in Berlin bei Hummel erschienenen Drucke die auch in Holland üblichen französischen Preisbezeichnungen tragen (vgl. die Titelwiedergaben in A. van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, Mainz 1957). 20 Sols (heute: Stuivers) = 1 Florin (Gulden).

Druck herausgegeben hat, braucht nicht weiter zu verwundern, wenn man bedenkt, daß diese Variationen in Potsdam anläßlich Mozarts Besuch im April 1789 entstanden waren und Hummel leicht eine Abschrift von Mozart selbst oder von Duport erhalten oder gar das Autograph als Druckvorlage gehabt haben kann.

In zweierlei Hinsicht verdient das Erscheinungsdatum 1791 nähere Beachtung. Einmal ist mit ihm auch das letzte Werk aus der Reihe der Klavier-Variationen³ als noch zu Mozarts Lebzeiten erschienen nachgewiesen. Zum anderen wird Einsteins⁴ Annahme hinfällig oder zumindest in Frage gestellt, Mozart müsse in den letzten Monaten seines Lebens in Wien zu KV 573 drei Variationen für die Drucklegung hinzukomponiert haben, da in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis nur 6 Variationen angegeben sind, der (vermeintliche Artaria-) Erstdruck aber so wie alle anderen Quellen 9 Variationen enthält, wie übrigens auch der hier besprochene Hummel-Druck. Unterstützung fand diese These in der von O. E. Deutsch publizierten⁵ Koptiatur-Notiz von Lausch in der *Wiener Zeitung* vom 27. August 1791, wo „Des Hrn. Kapellmeister Mozart 6 Variatione über den Menuet, per il Clavicembalo“ zu 30 kr. angeboten werden. (Es ist kaum anzunehmen, daß es sich dabei um ein anderes Werk als KV 573 handelt.) Da Hummel jedoch bereits 4 Wochen vor dieser Lausch-Anzeige das vollständige Werk mit 9 Variationen gestochen hat und es demzufolge schon längere Zeit vorher in Händen gehabt haben muß, etwa seit dem Frühjahr 1791, verliert die Lausch-Anzeige von ihrer Beweiskraft. Immerhin wäre ein Irrtum Lauschs denkbar, zumal wenn man sieht, daß z. B. auch der Erstdruck der Variationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ KV 613 von Artaria in der *Wiener Zeitung* vom 4. Juni 1791 irrtümlich mit 12 statt 8 Variationen angezeigt worden ist⁶. Man müßte freilich annehmen, daß die 6-Zahl bei Lausch auf Mozart zurückgeht, der ja in seinem Werkverzeichnis gleichfalls nur 6 Variationen angibt. Vorläufig ist jedenfalls die Frage, wie es zu der Divergenz zwischen dieser Eintragung und der Koptiatur-Notiz einerseits und allen vorhandenen Quellen andererseits gekommen ist, nicht eindeutig zu klären. Festzuhalten ist nur, daß die erste datierbare Quelle 9 Variationen enthält und daß bisher noch nicht eine einzige Kopie mit nur 6 Variationen — entsprechend der Anzeige von Lausch — bekannt geworden ist^{6a}.

Schon die völlig gleichlautende Titelgebung (sogar die Zeilensetzung stimmt überein!) mit dem bei Götz erschienenen Druck⁷ deutet darauf hin, daß dieser ein Nachdruck des ersteren ist. Ein Vergleich der Hummel-Ausgabe mit dem Lesarten-Verzeichnis im Kritischen Bericht zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe⁸ bestätigt diese Filiation. In welchem Verhältnis die übrigen Drucke und Abschriften zu dem Erstdruck stehen, kann hier nicht näher erörtert werden. Weiterhin ist jedenfalls die von Kurt von Fischer als primäre Quelle betrachtete Kopie im Besitze der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als beste und direkteste Überlieferung anzusehen.

Neu zu diskutieren ist mit dem Bekanntwerden dieser Erstausgabe auch die Frage, wie die Begleitung im 4. Takt des Themas lautet. Kurt von Fischer entschied sich in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe für die Fassung des eigenhändigen Werkverzeichnisses, in der die Alberti-Bässe auch in Takt 4 weiter laufen (a):

³ Die Variationen über ein Thema von Sarti KV 460 sind dabei dem Vorgehen von K. von Fischer in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe (Serie IX, Werkgruppe 26) folgend ausgeschlossen.

⁴ A. Einstein im Supplement der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses, Ann Arbor 1947, S. 1034.

⁵ O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, S. 352.

⁶ Ebd., S. 347.

^{6a} Vgl. auch K. von Fischer, *Mozarts Klaviervariationen* in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 171.

⁷ Der Titel lautet: *Minuetto de Mr. I P. DUPORD varié Pour Le CLAVECIN ou PIANOFORTE Par Mr. W. A. MOZARD A MUNIC, MANNHEIM & DÜSSELDORF. chez le St. GOETZ . . . Prix 24 xr.*

⁸ S. 125 ff.

a)

Alle anderen Quellen aber einschließlich des Hummel-Druckes notieren hier eine Viertelnote und zwei Viertelpausen (b):

b)

Das gleiche gilt für die entsprechenden Stellen in Takt 20 des Themas und Takt 54 der 9. Variation, an deren Schluß ja das Thema noch einmal in fast unveränderter Form wiederholt wird. Nach der Fassung a kann das letzte Viertel der rechten Hand nicht in seinem vollen Wert ausgehalten werden — ein bei Mozart durchaus ungewöhnlicher Fall⁹. Es ist ferner zu beachten, daß in allen Variationen an der entsprechenden Stelle immer eine Viertelnote und zwei Viertelpausen, also Fassung b, anzutreffen sind. So deutet alles auf ein Versehen oder einen mechanischen Schreibfehler Mozarts in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis hin. Ein Irrtum wird verständlicher, wenn man annimmt, daß er sein Werkverzeichnis nicht in seinem Reisegepäck mitgeführt und die Eintragung erst nach seiner Rückkehr nach Wien vorgenommen haben dürfte. Bestätigt wird diese Annahme dadurch, daß die Gigue für Klavier KV 574, laut Autograph am 18. Mai 1789 in Leipzig komponiert, irrtümlich von Mozart unter dem 17. Mai in das eigenhändige Werkverzeichnis eingetragen wurde, und das natürlich erst nach seiner Rückkehr nach Wien im Juni 1789. Schließlich wäre noch darauf hinzuweisen, daß auch andere Incipits des eigenhändigen Werkverzeichnisses kleinere Abweichungen von der aus Autographen bekannten Fassung aufweisen; aus der Spätzeit sei auf folgende Fälle hingewiesen: KV 575, 583, 610, 617, 618 und 623. Daß Mozart offenbar nicht alles notengetreu im Kopf gehabt hat, was er einmal komponiert hatte, beweist eine Stelle aus seinem Briefe vom 15. Februar 1783 an den Vater, in dem er den Eingang der ihm vom Vater zugesandten Haffner-Sinfonie KV 385 bestätigt: „Die Neue Haffner Sinfonie hat mich ganz surprinirt — dann idi wusste kein Wort mehr davon“¹⁰.

Eine problematische Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

In seinem Buch *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*¹ (S. 69 f.) machte Paul Mies auf eine merkwürdige Erscheinung in der Nr. 15 der 33 *Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* op. 120 von Beethoven aufmerksam. Die Takte 21 bis 24 im zweiten Teil dieser Variation, die im Autograph und in allen bisherigen Ausgaben im Baßschlüssel

⁹ In den von mir durchgesehenen Klavierwerken (Klaviersonaten und Variationen) fand sich nur ein einziger analoger Fall: im Thema der Variationen über *La belle Françoise* KV 353 (300 f.).

¹⁰ L. Schiedermaier, *Die Briefe W. A. Mozarts*, Bd. II, München 1914, S. 214.

¹ Paul Mies: *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe. Schriften zur Beethoven-Forschung Bd. II, Bonn — München — Duisburg 1957.

notiert sind, scheinen eigentlich im Violinschlüssel gemeint zu sein. Die von Joseph Schmidt-Görg zum Vergleich herangezogenen Skizzen scheinen die Vermutung zu bestätigen, daß die betreffenden vier Takte tatsächlich im Violin- statt im Baßschlüssel zu lesen sind. Bei der von mir durchgeführten Textrevision der Diabelli-Variationen für den von J. Schmidt-Görg herausgegebenen ersten Band der neuen Beethoven-Gesamtausgabe² wurde zum ersten Male versucht, die praktische Konsequenz aus dieser Beobachtung zu ziehen. Da die ungefähr gleichzeitig erschienene, von Erwin Ratz besorgte „Urtext-Ausgabe“ der Beethovenischen Klavier-Variationen in der Universal-Edition am bisher üblichen Text der Variation 15 festhält, sei hier schon vor dem Erscheinen des Kritischen Berichts zur Gesamtausgabe der Sachverhalt dargelegt, der sich aus den Skizzen sogar eindeutiger ergibt, als der Hinweis bei Paul Mies vermuten läßt.

Zu der fraglichen Variation ist eine Skizze Beethovens erhalten auf S. 17 des sogenannten Engelmannschen Skizzenbuchs³. In ihr freilich stellt sich das Problem des Schlüsselwechsels in T. 21 in etwas anderer Weise als in der gedruckten Fassung: die Variation 15 hatte nämlich ursprünglich noch eine ganz andere Struktur als in der endgültigen Version. Auf die Takte 1—6 folgten ursprünglich unmittelbar die Takte 17 ff. und — etwas abgesetzt dagegen — die Takte 21—24. Das Problem des Sprunges in die Baßregion (wie in T. 7 der Endfassung) ist also in diesem Kompositionsstadium überhaupt noch nicht gegeben; die Unterstimme bewegt sich vielmehr ausschließlich um das *c'*. Wenn nun Beethoven ab T. 21 der Endfassung die linke Hand ohne Hilfslinien, und das heißt: im Violinschlüssel, weiternotiert, so ist das einmal das bei ihm so häufig zu beobachtende Prinzip der Ökonomie der Schreibbewegung, zum anderen weicht er, ab hier zur akkordischen Notierung der rechten Hand übergegangen, mit der Notierung der linken Hand nach unten aus. Es ist aber völlig eindeutig, daß er auch weiterhin im Bereich der eingestrichenen Oktave bleibt. Schon aus dem Zusammenhang ist ohne Zweifel ersichtlich, daß er sich noch immer im gleichen Tonraum befindet, und in derartigen Fällen notiert er in den Skizzen so gut wie nie einen Schlüsselwechsel. Vollends zur Gewißheit wird, was gemeint ist, wenn Beethoven in T. 24 im zweiten Akkord das *c'* der linken Hand mit dem Akkord der rechten an einem Notenhals zusammenzieht.

Diese Folge der Takte 1—6, 17—20 und 21—24 (nach der Zählung der Endfassung) war also offenbar zusammenhängend gedacht, so daß man annehmen kann, die ganze Variation hätte ursprünglich einheitlich aus dieser Motivik gestaltet werden sollen. Jedenfalls sind die Legato-Partien (T. 8—16 und 24 bis Schluß) der Endfassung erst später hinzugekommen; erst in ihnen aber bewegt sich die linke Hand überhaupt in der Baßregion. — Beethoven hat sie eingefügt, indem er die Komposition nach T. 6 teilte; der Anfang erhielt den Vermerk „bleibt“, die beiden Achtel auf der zweiten Taktzeit in T. 6, die zu T. 17 überleiteten, wurden gestrichen, das Folgende (T. 17 ff. der Endfassung) mit dem Vermerk „2ter Theil“ versehen. Stattdessen wird der Anfang der Legato-Partie (T. 8, 2. Hälfte bis T. 10 der Endfassung) eingefügt. Wegen Platzmangels notiert Beethoven hier ein *vi-* und fährt mit einem *-de* in den Zeilen 3/4 mit T. 11 ff. fort. Der „2te Theil“ erhielt in T. 24 ebenfalls ein *vi-*⁴ und mit *-de* in Zeile 5/6 gleichfalls einen Legato-Anhang.

Durch dieses Auseinandernehmen eines zusammenhängenden Textes und das Einfügen anderen Materials ergeben sich nun natürlich weitere kompositionstechnische Komplikationen: im ersten Teil ist die Legato-Partie bereits nach T. 6 eingefügt, der erste Abschnitt schließt infolgedessen auf der Tonika mit *c'* in der linken Hand und bedarf außerdem einer

² Beethoven. *Werke*. Abteilung VII, Bd. 5. Variationen für Klavier. Herausgegeben von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg. München-Duisburg 1961.

³ Faksimile-Ausgabe Leipzig 1913.

⁴ P. Mies setzt in seinem Notenbeispiel 51 (S. 70) mißverständlich das *vi-* von T. 24 und das *-de* von T. 11 so untereinander, als gehörten sie zusammen.

metrischen Ergänzung; die Legato-Fortsetzung beginnt dagegen mit Ges im Baß. Beethoven überbrückt den unlogischen Sprung c' -Ges im Baß und ergänzt zugleich die metrisch unvollständige Periode mit einer zweitaktigen Überleitung, die ihm auch den dominantischen Abschluß ermöglicht (T. 6, 2. Hälfte bis T. 8, 1. Hälfte). Die ihrer Natur nach auftaktige Legato-Partie macht schließlich auch noch eine Änderung des Anfangs nötig, obwohl Beethoven diese Variation zuerst ausdrücklich „ohne Auftakt“ hatte anfangen lassen wollen.

Schwieriger ist die Situation im zweiten Teil der Variation. Hier hatte Beethoven bereits eine fertige achttaktige Periode niedergeschrieben (T. 17—24 der Endfassung), bevor die Legato-Partien in dem Kompositionsplan hinzutraten. Die Niederschrift der Komposition in der ursprünglichen, motivisch einheitlichen Konzeption endet mit T. 24; als dann später die abschließende Legato-Partie angefügt wurde, begann Beethoven volltaktig mit dem T. 25 der Endfassung ungeachtet der Tatsache, daß die Legato-Abschnitte zweifellos auftaktig sind. — Beim Übertragen der Variation von der Skizze in die Reinschrift stieß nun Beethoven durch den Einschub nach T. 6, das *vi-*, die metrisch unvollständige Periode und den fehlenden Dominantschluß auf das Problem des Baßsprunges c' -Ges und überbrückte ihn durch eine zweitaktige Überleitung, die das unvollständige Metrum ohnehin forderte. Im zweiten Teil dagegen fehlten solche Warnschilder: die achttaktige Periode des Stakkato-Teils ist vollständig, sein letzter Akkord (T. 24, 2. Akkord) wird zum Auftakt des Legato-Abschnitts umgedeutet; und da dessen linke Hand im Baßschlüssel steht, wurde auch der ganze Abschnitt T. 21—24 im Baßschlüssel verlesen. Das muß ein rein mechanischer Vorgang beim Übertragen gewesen sein, denn sonst wäre Beethoven der unmotivierten Sprung f' -G (T. 20/21) der linken Hand aufgefallen, ferner auch, daß die Sextakkorde zu Quartsextakkorden werden, die zweimal auf der schweren Taktzeit erscheinen, daß die Tonika-Dreiklänge zum Sextakkord werden und dem Dominant-Septakkord zweimal die Terz fehlt; allerdings verursacht die Verlesung keine eigentlich akkordfremden Töne.

Es ist also einfach ein Erfordernis moderner Textkritik, diesen mechanischen Abschreibfehler Beethovens rückgängig zu machen; man muß folglich den vergessenen Schlüsselwechsel vor T. 21 nachtragen. Damit steht man jedoch vor dem neuen Dilemma, wo man denn nun in den Baßschlüssel zurückzuwechseln hat, denn beim Übertragen aus der Skizze in die Reinschrift ist Beethoven ja offenbar irgendwo das Bewußtsein dafür abhanden gekommen, daß er sich in T. 21 bis 24 mit der linken Hand noch im Tonraum der eingestrichenen Oktave befand; sonst hätte er doch sicherlich eine ähnliche Baßführung wie in T. 7 eingefügt. Paul Mies hat daher (a. a. O.) den Baßschlüssel nach T. 24 angesetzt, weil ja in der Skizze tatsächlich die Takte 21—24 ganz im Violinschlüssel zu lesen sind, doch geht diese mechanische Schlüsselsetzung nach dem Skizzenbefund an der Tatsache vorbei, daß der zweite Akkord des T. 24 ja inzwischen einen Bedeutungswandel durchgemacht hat: statt in einer volltaktig angelegten Komposition zu stehen, bildet er jetzt den Auftakt zu dem folgenden Legato. Ganz abgesehen davon wäre ein Baßsprung e' -Fis auch nicht glücklicher als einer f' -G. — Das Problem liegt also in der Doppelfunktion dieses zweiten Akkordes in T. 24: einerseits gehört er zu der Parallelität der Takte 21/22 und 23/24, deren ursprünglich volltaktige Anlage ja noch deutlich durchklingt, dann ist sein Baßton eindeutig c' . Zum anderen gehört er als Auftakt zu dem abschließenden Legato-Teil, dann müßte zumindest die letzte Baßnote als G (statt e') vor Fis zu lesen sein. In dieser Weise wurde der Schlüsselwechsel auch in der neuen Beethoven-Gesamtausgabe eingesetzt, weil bei einem Wechsel an dieser Stelle keine völlig unwahrscheinlichen Sprünge auftreten (ein Sprung c' -G ist noch am ehesten vertretbar), keine Änderungen am Notentext erforderlich sind und zudem der betreffende Akkord in seiner Doppelfunktion als Dreiklang über c und Auftakt am besten charakterisiert ist.

Zumindest einen gewichtigen Zeugen kann man anführen, der bereits die Takte 21—24 im Violinschlüssel las: Johannes Brahms, in dessen Exemplar der Diabelli-Variationen in der

Gesellschaft der Musikfreunde Wien sich eine derartige Eintragung findet, die möglicherweise sogar bereits auf die Kenntnis dieser Skizzen zurückgeht, die ihm Theodor Wilhelm Engelmann vermittelt haben könnte. Aber auch er hat das Problem der Rückkehr zum Baßschlüssel nicht gelöst: an dieser Stelle notiert er lediglich ein Fragezeichen.

Zur Bibliothek des Aloys Fuchs

Ergänzungen und Berichtigungen

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, KASSEL

In der Gedenkschrift Hans Albrecht in Memoriam veröffentlichte ich eine kleine Studie über *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* nebst einem *Verzeichnis der Schriften über Musik aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs im Stift Göttweig*¹. Mittlerweile wurden nun in den noch in Aufstellung befindlichen Magazinen der Göttweiger Bibliothek einige weitere Bücher aus der Sammlung Fuchs gefunden. Außerdem können noch eine Reihe ergänzender Angaben gemacht² und einige Fehler berichtigt werden, da eine vom Verfasser an Ort und Stelle gelesene Revision durch ein Versehen nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Diese Ergänzungen und Berichtigungen seien nachstehend mitgeteilt:

- S. 207, Anm. 1: ergänze; MOZART, Leopold, *Gründliche Violinschule*, 4. Auflage, Augsburg, J. J. Lotter und Sohn, 1800
- S. 210, Z. 6 v. u.: statt „Alois“ lies „Aloys“
- S. 211, I. Sp., Z. 18: statt „A. André“ lies „J. André“
r. Sp., Z. 10/11: ergänze: 2 Exemplare, das 2. unvollständig
Z. 24: statt „Foerster“ lies „Foerstner“
- S. 212, I. Sp., Z. 20: ergänze: Autograph, Titel von A. Fuchs
Z. 21/22 muß es lauten: *Notice des Manuscrits Autographes de la Musique composée par Luigi Cherubini*. — Paris, (E. Duverger), 1845 ...
Z. 27: ergänze den Verleger: L. Marchesani
Z. 34: ergänze den Verleger: F. Nicolai
r. Sp., Z. 7: ergänze den Verleger: Meißer & Schirges
Z. 14: statt „1800“ lies „1851“
Z. 16: statt „complete“ lies „complet“
Z. 24: statt „1789“ lies „1798“
Z. 18 v. u.: ergänze hinter „Litteraire“: „Philosophique“
Z. 16 v. u.: die Abschrift stammt von der Hand R. G. Kiesewetters
Z. 14 v. u.: lies „Camesinische Buchhandlung“
Z. 5 v. u.: statt „Marius“ lies „Mevius Erben“
zu DRIEBERG, Friedrich von ergänze: [*Feststellung der Intervallgrößen (Nach der Theorie der Griechen)*]. — Ms., 1842 (Autograph; nur noch der Schluß vorhanden).
- S. 213, I. Sp., Z. 2: statt „Wiegand“ lies „Wigand“
r. Sp., Z. 10: ergänze den Verlag: mit Kreutzer-Scholzschens Schriften

¹ Kassel—Basel 1962; auch als Separatdruck erschienen (vgl. Katalog des Bärenreiter-Antiquariats *Libri Novi de Musica XV*).

² Herrn Professor Dr. Otto Erich Deutsch, Wien, bin ich für mehrere Hinweise zu Dank verpflichtet, desgleichen für die lebenswürdige Mitteilung nachstehender Ergänzungen zu meinem Aufsatz *Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs* (Mf XV, 1962, S. 364 ff.): Vorname des Hofschauspielers Löwe: Ludwig; Vorname des Arztes Dr. Lorenz: Franz (vgl. Fußnote 3); der Baron Paumann ist der Schriftsteller Johann Päämann (Pseudonym: Hans Max); Vorname des Gubernialrates Roner von Ehrenwerth: Karl (Fuchs besaß einen Katalog seiner Autographensammlung); bei Eder, Haast, Löwe, Petter, Titze, Usteri und Zäch ist das von kein Adelsprädikat, sondern lediglich eine im 19. Jahrhundert in Wien vielfach übliche Höflichkeitformel.

- S. 214, I. Sp., Z. 13—15: muß es heißen: GERBER, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 2. Band. — Leipzig, A. Kühnel, 1812
 Z. 21 v. u.: statt „GOLNICK“ lies „GOLMICK“
 Z. 20 v. u.: statt „Jonghans“ lies „Jonghaus“
 Z. 15 v. u.: statt „Speier“ lies „Spazier“
 Z. 9 v. u.: statt „1800“ lies „1810“
- S. 215, I. Sp., Z. 10 v. u.: statt „List“ lies „Liszt“
- S. 217, r. Sp., Z. 11/12: muß es heißen: *Die Kunst des reinen Satzes*. 2. Teil. 2. Abtheilung. — ebenda, 1777
 zu KOCH, Heinrich Christoph ergänze: *Journal der Tonkunst*. 2. Stück. — Erfurt, G. A. Keyser — Braunschweig, Musikalisches Magazin auf der Höhe, 1795
 Z. 29: ergänze: Titel von Molitors Hand
- S. 218, I. Sp., Z. 23: ergänze den Vornamen: Franz³
- S. 219, I. Sp., Z. 18: hinter „Musik“ ergänze: „in Paris“
 Z. 17 v. u.: ergänze: [beigeheftet ein Zeitungsausschnitt mit einer anonymen Biographie von Astorga (Wien, 1851), z. T. mit der vorgenannten identisch]
 Z. 20/22 v. u.: streiche den Zusatz in eckigen Klammern.
 zu MOSEVIUS, Johann Theodor ergänze: *Johann Sebastian Bad's Matthäus-Passion*. — Berlin, J. Guttentag (Trautwein), 1852
- S. 220, r. Sp., Z. 5: statt „1757“ lies „1765“
 Z. 19: Ritter von S. = SCHOBER, Franz von
 Z. 9 v. u.: statt „Bertolotti“ lies „Bertotti“
- S. 221, r. Sp., Z. 9: ergänze: 2. Band
 Z. 11 v. u.: lies: SPAUR, Friedrich
- S. 222, I. Sp., Z. 8 v. u.: statt „Schwalschk“ lies „Schwetschke“
 r. Sp., Z. 17—20 lies: WEBER, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. 3. Aufl., 1. u. 4. Bd. — Mainz — Paris — Antwerpen, B. Schott's Söhne, 1830—1832
- S. 223/224, zu den ANONYMA ergänze: *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes*. — Wien, J. B. Wallishäuser, 1828
Congregazione ed accademia de'maestri e professori di musica in Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia. — o. O., o. J. [unterzeichnet: „... il 20. novembre 1844 ... L. Rossi ...“]

*

Da die Diskussion über die Sammlung Fuchs zwischen Richard Schaal und mir für den Leser wohl kaum noch durchschaubar ist, sei hier noch eine die wesentlichen Punkte zusammenfassende Stellungnahme gestattet:

1. Der 1955 erschienene MGG-Artikel *Fuchs, Alois* enthält weder neue Ergebnisse noch Hinweise auf Schaals angeblich damals bereits fünf Jahre andauernde Forschungen über Fuchs. Nun braucht ein enzyklopädischer Artikel nicht immer eine Forschungsarbeit des Verfassers darzustellen, er darf aber auch nicht für eine solche erklärt werden, wenn nicht tatsächlich eigene Ergebnisse zumindest mit einem Hinweis auf im Gange befindliche Forschungen und die Aussicht auf ihre Veröffentlichung mitgeteilt werden.

³ Die anonyme Schrift *In Sachen Mozarts*, Wien 1851, wird von R. Schaal (MGG-Artikel *Fuchs, Alois*) irrtümlich Fuchs zugeschrieben, ebenso von R. Eitner (*Quellenlexikon*, Bd. VII, S. 96; aber ebendort S. 97 auch unter dem richtigen Autornamen Franz Lorenz). Fuchs selbst hat auf dem Titelblatt seines eigenen Exemplars (Stift Göttweig) den Autornamen „Dr. med. Lorenz“ notiert.

2. In seinem umfang- und inhaltsreichen MGG-Artikel *Musikbibliotheken* (Bd. IX, 1961) erwähnt Schaal die Fuchs-Sammlung an zwei Stellen: Sp. 1057 unter Göttsweig heißt es: „... Wertvolle Teile der Bibliothek v. A. Fuchs (Drucke des 17./18. Jahrhunderts, Autographie, usw.; s. Art. Göttsweig. . .)“; Sp. 1044 nennt Schaal die Fuchs-Sammlung unter den Beständen der ehemaligen königlichen Bibliothek in Berlin, merkwürdigerweise jedoch nicht zusammen mit den großen Sammlungen Naue, Poelchau, Winterfeld, Fischhof, Voss-Buch und Landsberg⁴, sondern am Ende seiner Aufzählung: „Auch Teile von Privatbibliotheken spendeten wichtiges Material, so diejenigen der Bibliothek von A. Fuchs (s. b. Art.)“. Weder hier noch im Artikel *Fuchs* findet sich ein Hinweis auf die Sammlung Grasnick, mit der jene Teile des Fuchs-Nachlasses in die königliche Bibliothek gelangten.

3. In Verbindung mit privaten Studien zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts und später im Zuge der Vorarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik* (RISM) beschäftigte ich mich seit 1957 mit den für die Überlieferungsgeschichte der älteren Musik sehr wichtigen Kollektionen mehrerer bedeutender Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts wie Fischhof, Fuchs, Landsberg, Poelchau und Voss, wobei sich mein Interesse zunächst auf Fuchs konzentrierte, dessen Bedeutung zwar längst erkannt, über dessen Wirken aber bisher noch sehr wenig dokumentarisches Material vorgelegt worden war. Ich unternahm meine Studien in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, in der Westdeutschen Bibliothek, Marburg, in der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt, in der Bibliothèque du Conservatoire, Paris, in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, sowie im Stift Göttsweig⁵. Dabei konnte ich für einige Bibliotheken Inventare von bisher nicht geordneten Teilen der Fuchs-Sammlung anfertigen. Ich bin in den genannten Bibliotheken weder Herrn Schaal jemals begegnet noch habe ich seinen Namen auf den Benutzerlisten der Manuskripte gefunden. Auch die Bibliothekare, die mich bei meinen Arbeiten dankenswerterweise berieten und unterstützten⁶, scheinen ebensowenig wie die Fachkollegen, die mir freundlicher Weise weitere Quellenhinweise gaben, von Schaals Studien über Fuchs gewußt zu haben.

4. Erst seit Herbst 1961 — also nach dem Erscheinen des Bach-Jahrbuchs 1960 (Sommer 1961) — wurde ich von einigen Bibliotheken über Schaals Suche nach Material über Aloys Fuchs verständigt und zum Teil um diesbezügliche Auskünfte gebeten. In Göttsweig war Schaal zum ersten Male kurzfristig Anfang Dezember 1961 und ließ sich dort Katalogkarten aus⁷.

5. Schaal hat dann 1962/63 drei kurze Beiträge über die Sammlung Fuchs veröffentlicht⁸. Er wählte hierfür die Form der Replik und beschränkte sich im wesentlichen darauf, seine Formulierungen aus der MGG über den Verbleib der Sammlung zu verteidigen und die

⁴ Schaal nennt hier irrtümlich auch die Sammlung von Richard Wagener, Marburg/Lahn, die 1874 angekauft worden sein soll. In Wirklichkeit hat Wagener (der mit Fuchs in Verbindung stand) seit 1874 der königlichen Bibliothek eine ganze Reihe Autographe und seltene Musikdrucke geschenkt (aus den Akzessionslisten zu ermitteln). Sein Nachlaß gelangte dagegen zunächst an seinen Neffen Professor Strahl in Gießen, von dort kam ein beträchtlicher Teil in die Bibliothèque du Conservatoire Royal, Brüssel, ein weiterer Teil befindet sich heute in der Michigan University Library, Ann Arbor; viele Stücke sind noch verschollen.

⁵ Aus der Göttsweiger Fuchs-Sammlung waren bisher nur einzelne Stücke in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur bekannt geworden. In den handschriftlichen Zettelkatalogen der Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ, in die mir bereits 1958 freundlicher Weise Einsicht gewährt wurde, sind die Göttsweiger Bestände lediglich in einer um 1900 angefertigten summarischen Übersicht festgehalten, nur wenig davon ist wissenschaftlich ausgewertet worden und überhaupt an die Öffentlichkeit gedrungen. Erst durch die Haydn- und Mozartforschung der letzten Jahrzehnte ist das Interesse der Musikwissenschaft mehr und mehr auf die Göttsweiger Sammlung gelenkt worden. Ein spezieller Katalog der aus dem Fuchs-Nachlaß stammenden Bestände hat bisher nicht existiert.

⁶ Insbesondere bin ich den Herren Bibliotheksdirektoren Dr. Martin Cremer, Marburg, Vladimir Féodorov, Paris, P. Maurus Groiss OSB, Stift Göttsweig, Dr. Karl-Heinz Köhler, Berlin, Dr. Hedwig Krauss, Wien, Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak, Wien, und Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt, zu Dank verpflichtet.

⁷ Einen zweiten kurzen Besuch stattete er der Sammlung im Sommer 1962 ab.

⁸ *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Mozart-Jahrbuch 1960-61, Salzburg 1961, S. 233 ff.; *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs*, Die Musikforschung XV, 1962, S. 49 ff.; *Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs*, Die Musikforschung XVI, 1963, S. 67 ff. — Daß der Aufsatz im Mozart-Jahrbuch erst an zweiter Stelle verfaßt wurde, geht aus dem Einleitungssatz hervor.

bestehende Veröffentlichung seiner Monographie (die genaue Nachweise enthalten sollte) anzukündigen. Leider stützt er seine Argumente nicht durch konkrete und beweiskräftige Quellenangaben. Zwar weist er auf einige unbekanntere Dokumente hin, gibt jedoch deren Inhalt nicht näher an, so daß ihre Bedeutung nicht zu erkennen ist. Zusammenhängende neue Ergebnisse über Fuchs und seine Sammlung teilt er nicht mit, abgesehen von einer Liste thematischer Werkverzeichnisse in der Berliner Staatsbibliothek, von denen die meisten jedoch bereits in Eitners *Quellenlexikon*, einige auch in den entsprechenden MGG-Artikeln erwähnt sind. Die Form, in der Schaal diese Verzeichnisse zitiert, lassen es zweifelhaft erscheinen, ob er die Originale selbst gesehen hat. Die von ihm wiedergegebenen Kurztitel und bibliographischen Angaben sind nämlich mitsamt den Fehlern und unklaren Stellen dem Inventar der Abteilung *Mus. ms. theor. Kat.* der Berliner Staatsbibliothek (ohne Zitierung dieser Quelle) entnommen. Dazu sei als Berichtigung und Ergänzung folgendes bemerkt⁹:

a) Die Verzeichnisse von Frescobaldi und Georg Muffat sind auf den Originaltiteln mit 1838 datiert. — b) Das Händelverzeichnis Kat. ms. 595 umfaßt nicht nur Kompositionen, sondern auch ein Verzeichnis der Porträts. — c) Die Angaben der Blatt- oder Seitenzahlen sind bei Schaal in Übereinstimmung mit dem Berliner Kataloginventar nicht immer korrekt. Der J.-Haydn-Katalog Kat. ms. 606 hat nicht 78 Seiten, sondern 82 Blätter (3 ungezählte, 78 mit neuerer Bleistiftpaginierung, 1 ungezähltes). Der M.-Haydn-Katalog hat 80 Seiten, davon 63 mit neuerer Bleistiftpaginierung, die ab S. 64 versehentlich nicht fortgeführt ist, obwohl es sich um beschriebene Seiten handelt. Bei dem Spohr-Katalog muß es statt „6 Hefte“ besser heißen „32 Blätter“, da die Hefte zusammengebunden sind. — d) Die Überschrift *Manuskripte von Aloys Fuchs* trifft nicht ganz zu, da der J.-Haydn-Katalog Kat. ms. 612 nicht von Fuchs geschrieben worden ist (ebenso wie die von Schaal nicht erwähnten Haydn-Kataloge Kat. ms. 610 und 616). Andere Kataloge wie die von Händel, Fux und Mozart (Kat. ms. 700) enthalten auch Eintragungen von anderer Hand. — e) Ein großer Teil dieser Kataloge, vor allem die Verzeichnisse von Musik für Tasteninstrumente, stammen nicht aus Grasnicks Nachlaß, sondern aus der Sammlung von Joseph Fischhof, wie aus den Etikettaufdrucken, soweit diese nicht mit den alten Umschlägen entfernt wurden, zu ersehen ist. Das Tartini-Verzeichnis scheint früher dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehört zu haben (vgl. die Inventarnummer Bl. 1^r rechts oben) und ist wohl von einem der Vorbesitzer nicht zurückgegeben worden.

6. Wenn Schaal es sich zur Aufgabe gemacht hat, „mehrere tausend Handschriften aus der Sammlung Fuchs“ (lt. Brief v. 8. Dezember 1961) zu registrieren und „einen Nachweis über den diesbezüglichen Bestand der Sammlung Fuchs mit Fundortangaben“ in einer „Monographie“ (besser gesagt: in einer Konkordanz) vorzulegen, so würde diese Veröffentlichung für die Quellenforschung von großem Nutzen sein und zugleich eine wertvolle Ergänzung zu den bisher erschienenen und in Vorbereitung befindlichen Arbeiten über Fuchs darstellen¹⁰. Dadurch könnte Schaal zugleich einen Beweis für seine These erbringen.

7. Was schließlich das strittige Problem des Verbleibs der Fuchs-Sammlung anbelangt, so seien hier, damit die Diskussion sich nicht in periphere Details verliert, die wichtigsten Fakten nochmals zusammengefaßt¹¹: a) Ein beträchtlicher Teil der Sammlung wurde schon zu Lebzeiten ihres Besitzers im wahrsten Sinne des Wortes „verstreut“, wie die in Mf XV,

⁹ Im Besitz der Zentrale für das *Internationale Quellenlexikon der Musik* bzw. des Verfassers befinden sich Fotokopien oder Mikrofilme der Verzeichnisse Kat. ms. 405 (Albrechtsberger), 416 (Beyer = Peyer), 526 (Caldara), 556 (Frescobaldi, Georg und Theophil Muffat), 559 (Froberger, Kerll), 566 (Fux), 595 (Händel), 606 (J. Haydn), 622 (M. Haydn), 656 (Kuhnau), 674 (Marcello), 700 (Mozart) und 795 (Spohr).

¹⁰ Hier sei noch auf eine neue Veröffentlichung hingewiesen: Marie Svobodová, *Památník Wolfganga Amadea Mozarta v Universitní knihovně, Ročenka Universitní knihovny v Praze 1960—1961*, Praha 1962, S. 149—187. Diese interessante Arbeit (mit ausführlichem Katalog) wäre einer deutschen Übersetzung wert.

¹¹ Es erübrigt sich, hier im einzelnen auf Schaals Bemerkungen in Mf XVI, 1963, S. 69 f. einzugehen, da diese fast alle auf Mißverständnissen meiner Ausführungen beruhen, die durch Vergleich mit den Originalstellen geprüft werden können. Zudem vertritt Schaal in vielen Punkten dieselbe Ansicht wie ich, wenn auch seine Formulierungen dies nicht immer klar erkennen lassen.

1962, S. 375 ff. mitgeteilte Liste zeigt. — b) Nach Fuchs' Tod wurde der Nachlaß in mehrere große oder kleine Fonds aufgeteilt, worüber eine genaue zeitgenössische Aufstellung bis jetzt fehlt¹². Von den großen Beständen gelangte zunächst ein einziger in eine repräsentative Bibliothek, nämlich in das Stift Göttweig, die übrigen kamen zumeist in den Besitz einzelner Sammler oder Antiquare, so daß ihr weiteres Schicksal ungewiß blieb. — c) Die königliche Bibliothek in Berlin erhielt Objekte aus der Fuchs-Sammlung zuerst 1841 durch den Ankauf der Sammlung Poelchau, später durch Dehns Vermittlung direkt von Fuchs. 1859 gelangte ein größerer Teil der Fuchs-Sammlung innerhalb des Hauptbestandes der Fischhof-Sammlung in die Berliner Bibliothek. Wie sehr man sich damals selbst in Wien über den Verbleib der Fuchs-Sammlung im unklaren war, zeigt Wurzbachs irriige Mitteilung¹³, auf die sich Schaal beruft: „... Leider wanderte der ganze mit Sachkenntnis geordnete, trefflich katalogisierte Schatz aus dem Lande und kam, wie es verlautet, nach Berlin, wo er nach F.-s Tode vom Staate angekauft worden.“ Wie konnte Wurzbach 1858 bereits wissen, daß der größte Fonds der Fuchs-Sammlung (die anderen erwähnt er gar nicht) im Jahre 1879 innerhalb des Grasnack-Nachlasses durch Schenkung (nicht durch Verkauf) an die königliche Bibliothek kommen würde? — d) Größere oder kleinere Teile der Fuchs-Sammlung befinden sich heute außer in Berlin (einschließlich der nach Marburg und Tübingen gelangten Stücke) und Göttweig u. a. in Basel, Bologna, Boston (Mass.), Brüssel, Florenz, Frankfurt, Leipzig, London, Mainz, Malmö, Montreal, New York, Offenbach, Paris, Prag, Regensburg, Salzburg, Washington und Wien¹⁴; auch in Antiquariatskatalogen tauchen hin und wieder Objekte auf. Im Zuge der Inventarisierungsarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM)* wird es vielleicht möglich sein, die Bestände der Fuchs-Sammlung so vollständig wie möglich zu erfassen.

Es ist müßig, sich darüber zu streiten, wie hoch der prozentuale Anteil der einzelnen Fonds ist, den man allenfalls nach Gewicht korrekt bestimmen könnte¹⁵. Man wird jedoch

¹² Auch die Angaben des Zeitgenossen C. F. Pohl (Artikel *Fuchs, Aloys* in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*), der Fuchs persönlich kannte, sind nur teilweise richtig (vgl. *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 83 ff.).

¹³ *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 4, Wien 1858.

¹⁴ Ein Mozart-Autograph mit einer Notiz von Aloys Fuchs befindet sich in Institut für russische Literatur (Puschkin-Haus) in Leningrad, vgl. E. Schenk „*Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts*“, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 14, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Graz—Wien—Köln 1962, S. 97 ff.

¹⁵ Das zeigen auch Schaals Zahlenangaben in *Mf* XVI, 1963, S. 69, die wie seine früheren Prozentzahlen kein klares Bild ergeben. Nachdem er in *Mf* XV, 1962, S. 51 behauptet hatte, daß sich der Gesamtbestand der Autographe nach seinen Berechnungen „auf mehr als 2000 Stück“ belaufe, gibt er nunmehr „etwa 2300“ Autographe an und kommentiert (S. 70): „Die Autographensammlung umfaßt nicht nur *Practica*, sondern auch *Theoretica* u. a.“ (Vgl. dazu meine Ausführungen in *Mf* XV, 1962, S. 377). Wie diese Summe zustande gekommen ist, gibt Schaal nicht an. Man kann jedoch nur durch eine Spezifizierung der Autographen-Sammlung eine einigermaßen klare Übersicht gewinnen: In seinem Autographen-Katalog von 1853 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 317) verzeichnet Fuchs (soweit seine Angaben eindeutig sind) ca. 1065 vollständige Notenautographe, ca. 175 Notenfragmente, 156 Briefe, 16 Stammbuchblätter, 15 Gesuche oder ähnliche amtliche Schreiben, 16 Quittungen, 17 Unterschriften, 5 Abhandlungen, 3 Gedichtmanuskripte, 2 Novellen (Lyser), 2 Selbstbiographien und 1 Billet; mithin also ca. 1240 Notenautographe und 233 andere Eigenschriften. Hinzu kommen noch folgende nicht spezifizierte Bestände: Böttée de Toulmon: „*Briefe und historische Abhandlungen*“ — Doblhof: „*Briefe*“ — Kiesewetter: „*Mehrere seiner gedruckten Werke im Originalmanuskript*“ — Lichtenthal: „*Briefe*“ — Logier: „*Verzeichnis seiner Werke*“ — Mosel: „*Partituren*“ — Mozart: „*Briefe und Skizzen zu seinen Opern*“ — Sachlin: „*Briefe und musikalische Abhandlungen*“. In seinem *Standortrepertorium* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 310) berücksichtigt Fuchs hingegen nur die Notenautographe und schreibt: „Mit Ende des Jahres 1850 belief [sich] die ganze Sammlung auf 1400. Autoren von denen die eigene Notenhandschrift vorhanden ist.“ Nach dieser Notiz, die mit Fuchs handschriftlicher Eintragung in seinem Handexemplar von Gabners *Universallexikon* übereinstimmt, gab ich im *Bach-Jahrbuch* 1960 (S. 85) die Gesamtsumme von 1400 Notenautographen an. Schaal machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß dies nicht ganz korrekt ist, da Fuchs von mehreren Komponisten mehr als ein Autograph besaß. Allerdings wurden die meisten dieser Duplikate später wieder abgegeben, wie der Katalog von 1853 zeigt. Diesen Katalog, den Fuchs als todkranker Mann bereits im Auflösungsstadium der Sammlung auf fertigte, kann nicht mehr für die Zeit von 1850 als maßgebend angesehen werden, da hier bei einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten keine Notenausgaben verzeichnet sind. Auch von der umfangreichen Briefsammlung ist nur ein kleiner Teil berücksichtigt. Ähnlich verhält es sich mit den autographen Theoretiker-Manuskripten (vgl. mein *Verzeichnis der Schriften über Musik aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs im Stift Göttweig*, Hans Albrecht in *Memoriam*, Kassel—Basel 1963, S. 210 ff.). Man sieht, wie schwer es ist, anhand von Fuchs eigenen Katalogen konkrete Zahlen zu ermitteln, und wie wenig summarische Angaben oder Prozentzahlen ohne Spezifikation etwas besagen, zumal man eine Skizze oder eine bloße Unterschrift nicht einem vollständigen Partitur-

keine stichhaltigen Argumente gegen die Tatsache vorbringen können, daß die Fuchs-Sammlung teils vor, teils nach dem Tode ihres Besitzers in viele Teile aufgelöst und auf mehrere öffentliche und private Bibliotheken verstreut wurde und daß Objekte der Fuchs-Sammlung noch heute in zahlreichen Bibliotheken der Welt zu finden sind, von denen Berlin (Bestände der Fuchs-Sammlung seit 1945 wiederum aufgeteilt und verschollen) und Göttweig die umfangreichsten besitzen. Schaals letzte Replik (Mf XVI, 1963) zeigt, daß er in wesentlichen Punkten mit meiner Auffassung übereinstimmt und vor allem die vorher als Argument gegen die „Verstreuung“ vorgebrachten Thesen¹⁶ der Unterscheidung von „Sammlung“ und „Nachlaß“ sowie von „Stamm“ und „Gesamtbestand“ wieder fallengelassen hat. Wenn er an dem Wort „Verstreuung“ Anstoß nimmt, so wird er doch gewiß der Formulierung von Hans Schmid in seinem knappen, aber inhaltsreichen Artikel über Aloys Fuchs in der *Neuen Deutschen Biographie*¹⁷ beipflichten: „*Nach F.s Tode wurde Sammlung aufgelöst, Hauptteile besitzen heute die Staatsbibliothek in Berlin und die Stiftsbibliothek Göttweig.*“

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.

Zu Heinrich Besseler „Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik“

VON RUDOLF BOCKHOLDT, MÜNCHEN

Zu diesem in der Festschrift für Erich Schenk (Studien zur Musikwissenschaft, Band 25, 1962, S. 31 ff.) erschienenen Aufsatz möchte ich nicht „grundsätzlich“ Stellung nehmen. Ein darin enthaltener Abschnitt (S. 35 unten bis 37 oben) zwingt mich jedoch, auf folgendes hinzuweisen.

1. Heinrich Besseler äußert sich hier zu meinem Buch *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 5, Tutzing 1960). Er zitiert daraus die Stelle: „*Die Minima ist ihrem Wesen, ihrer Herkunft nach Teilwert (nämlich der Semibrevis), und daher erhält sie im Satz stets die Funktion der Überbrückung, Ausfüllung, Ergänzung, aber sie ist nicht befugt, selbständig die den Satz konstituierenden Klänge zu tragen.*“ Diese Feststellung bezeichnet Besseler als eine „These“, die sein Staunen erregt habe, da sie für Philippe de Vitry zutreffe, „jedoch nicht für die Weiterentwicklung nach Machauts Tode“. Es folgt ein allgemeiner Hinweis auf die von mir „ignorierten“ Werke von Cordier, Carmen, Cesaris und Tapissier sowie auf die Handschrift Chantilly 1047, und dann die schon aus früheren Arbeiten Besslers bekannte (und mit meiner „These“ sich nicht vertragende) Äußerung, daß das „*Tempus imperfectum cum prolatione majore identisch mit dem gelegentlich damit vermischten Tempus perfectum diminutum*“ sei.

band gleichstellen und dementsprechend „bibliographische Einheiten“ verschiedener Größenordnungen zusammenzählen kann. — Berichtigend zu Schaals Aufstellung sei bemerkt, daß das *Standortsrepertorium* nicht 21 Bände Konzertprogramme auführt, sondern nur 19; die beiden folgenden in dieser Rubrik aufgezählten Bände enthielten „*Abbildungen von Grab-Monumenten verstorbener Tonkünstler*“ und eine „*Sammlung von Partezetteln über verstorbene Tonkünstler*“.

¹⁶ Vgl. Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 235. Ebenda S. 234 behauptet Schaal irrtümlich, daß die 24 Mappen mit Autographen aus der Sammlung Fuchs, die im Verzeichnis des Grasnück-Nachlasses (abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1960, S. 87, Fußnote 26) genannt sind, den im *Standortsrepertorium* aufgeführten Faszikeln entsprechen. In Wirklichkeit sind in dem Grasnück-Verzeichnis „8 nummerierte Kapseln (jede 20–50 Hefte mit Autographen . . . enthaltend)“, „24 Mappen desgl.“ sowie „*einzelne Hefte mit Autographen Kompositionen oder Briefen*“ angegeben. Im *Standortsrepertorium* taucht die Zahl 24 gar nicht auf, vielmehr ist die Autographen-Sammlung dort in 36 Faszikeln nebst 4 Alben gegliedert, zu denen noch die getrennt aufgestellten vollständigen Werke von 88 Komponisten traten. Es besteht also kein Zusammenhang zwischen den Angaben im Grasnück-Nachlaßverzeichnis und im *Standortsrepertorium*. Auch zeigt ja die heutige Quellenlage, daß die Autographie aus der Fuchs-Sammlung auf zahlreiche Bibliotheken der Welt verstreut sind.

¹⁷ Herr Dr. Hans Schmid, München, teilt mit, daß der Druckfehler im Bach-Jahrbuch 1960, S. 84 bezüglich Fuchs' Eintritt in die Hofkapelle (nicht 1838, sondern 1836) versehentlich in die NDB übernommen wurde.

Beim Nachlesen des diesbezüglichen Abschnittes in meinem Buch (S. 165 ff. und dazu S. 72 ff.) läßt sich leicht feststellen, daß ich den zitierten Satz (S. 166) nicht als „These“, sondern als Ergebnis eines, wie ich glaube, eingehenden Vergleichs zweier bestimmter Kompositionen Dufays, nämlich des Sanctus und des Agnus der *Missa Sancti Jacobi*, geschrieben habe. An vielen anderen Stellen habe ich weitere Stücke zu dieser Frage herangezogen. Darauf kommt es jedoch nicht an, sondern auf folgendes: diejenige Stelle meines Buches, auf die Besseler sich bezieht, enthält eine bestimmte Äußerung zu einem bestimmten Gegenstand. Meine Frage war: sind *Tempus imperfectum cum prolatione majore* und *Tempus perfectum diminutum* im Sanctus und Agnus von Dufays *Missa Sancti Jacobi* verschieden strukturiert oder nicht? Ich glaube gezeigt zu haben, daß sie es sind, und verstehe nicht, wie man eine abweichende Auffassung mit einem Hinweis auf ganz andere Werke (von Carmen, Cesaris usw.) begründen will.

2. Besseler schreibt, ich habe „durch Zitteren oder Nichtzitteren“ den Eindruck erweckt, „zunächst einer ‚Schule‘ dienen“ zu wollen. Als Erklärung folgt: „Erstausdrücklich ist das Verschweigen des Dufay-Bandes III von 1951, noch erstaunlicher aber der Versuch, meine Chronologie der Werke Dufays zu ändern.“

Der von Besseler herausgegebene III. Band der Dufay-Gesamtausgabe enthält vier Cantus-firmus-Messen, d. h. Werke, die ich als „späte“ Messen in meiner Studie ausdrücklich von der Untersuchung ausgeschlossen habe (vgl. S. 11 a. a. O.). Ich habe sie lediglich angeführt und, da sie z. T. auch anderswo ediert sind, auf die präzise Zusammenstellung aller Editionen, auch derjenigen Besseler, in dem Buch über die Musik der Renaissance von G. Reese hingewiesen (S. 11, Anm. 2). Ich habe mich der Hilfe der zahlreichen Abhandlungen Besseler, soweit sie mein Thema betrafen und darüber hinaus, nach besten Kräften zu versichern gesucht und dies sowohl zu Anfang wie an zahlreichen weiteren Stellen auch angegeben. Mir ist nicht verständlich, wie man einen indirekten Hinweis auf eine Publikation, die gar nicht zur Sache gehört, als „Verschweigen“ dieser Publikation bezeichnen kann.

Was aber meinen nach Besseler „noch erstaunlicheren Versuch“ betrifft, die von ihm aufgestellte „Chronologie der Werke Dufays zu ändern“, so weiß ich nicht, welche der von mir herangezogenen Werke Besseler meint; er nennt sie nicht. Im übrigen kam es mir auf ganz andere (in Besseler's Augen vielleicht weniger wichtige, aber jedenfalls andere) als chronologische Fragen an — wie man schon beim Durchblättern meines Buches schnell feststellen kann. (Ich nehme selbstverständlich nicht an, daß Besseler das In-Zweifel-Ziehen wissenschaftlicher Thesen a priori für erstaunlich hält.)

3. Zur Frage des Zitierens oder Nichtzitierens sei aber folgendes gesagt. Meine Studie mit der Edition sämtlicher frühen Messenkompositionen Dufays ist im Oktober 1960 erschienen. Besseler's Ausgabe der gleichen Stücke (= Bd. IV der Dufay-Gesamtausgabe) ist im Sommer 1962 erschienen (und nicht „1961“, wie infolge eines bedauerlichen Druckfehlers in Besseler's sonst sehr sorgfältig gedrucktem Aufsatz S. 36 Anm. 13 zu lesen ist); infolge der „Verkehrsverhältnisse“, schreibt Besseler jetzt, sei diese jedoch ohne Kenntnis der meinigen gedruckt worden. Sämtliche von mir schon mehr als eineinhalb Jahre früher erstmalig edierten Sätze sind nun, worauf ich hiermit hinweise, in Besseler's Ausgabe ausdrücklich mit dem unrichtigen Zusatz „*Music hitherto not published*“ versehen. Besseler läßt im unklaren, ja völlig unerwähnt, was ihn daran hinderte, die Druckerei zu veranlassen, die genannten unrichtigen Zusätze zu eliminieren, oder auch nur einen kurzen nachträglichen Hinweis auf die ältere Edition in den Satz mit aufzunehmen. Wann ist meine Edition in seine Hände gekommen? Spätestens — dies steht fest — im Sommer 1961, ein ganzes Jahr vor dem Erscheinen der seinigen.

4. Besseler schreibt, in seinem genannten Dufay-Band IV finde sich „als Nr. 2 auch das von Bockholdt nicht entzifferte Agnus dei mit genauer Taktzahl“. Der unbefangene Leser nimmt diesen Hinweis mit Interesse zur Kenntnis. Was aber schreibt Besseler über diesen

Satz im Vorwort zu seiner Ausgabe? Hier liest man: „*A transcription of the Agnus proved to be impossible, since it is practically illegible, though at least the Contratenor was deciphered with some measure of certainty*“ (a. a. O., Seite II). Man stutzt und schlägt jetzt das von Besseler also wohl trotzdem „entzifferte“ Agnus auf (S. 11), und man sieht: die Übertragung eines Contratenors, eingerahmt von zwei leeren Liniensystemen. Es handelt sich nämlich um einen (nur in der Hs. BL, fol. 21–22 überlieferten) Satz, der infolge der starken Zerstörung des Papiers in der Tat unleserlich ist, weshalb auch ich ihn in meiner Ausgabe nicht übertragen habe, genau wie Besseler.

5. Im gleichen Atemzug gibt Besseler einen weiteren Hinweis: „*Ebenso ist unter Nr. 9 im Kritischen Bericht (sc. von Bessellers Ausgabe) die Erweiterung des Kyrie entziffert, für die Bockholdt an anderer Stelle sich mit einem Faksimile begnügen muß*“ (nebst Angabe dieser anderen Stelle: Acta musicologica XXXIII, 1961, S. 40 ff.). — Gemeint ist Dufays Kyrie Trient 93, Nr. 1704 (= Aosta, Nr. 19 und 53), das in einer vierten Fassung (Trient 93, 1698) in allen Stimmen Erweiterungen aufweist. Diese Erweiterungen passen jedoch nicht recht zusammen, was ich Acta XXXIII, S. 42, feststellte und was in seiner Ausgabe auch Besseler feststellt: das Stück, schreibt er dort, sei „*enlarged, but incomplete and corrupt*“; „*there occur also many errors otherwise. Only in the Christe can the extension be reconstructed with some certainty*“ (a. a. O., S. XXIII). „Begnügen“ müssen wir uns also auch hier wohl beide; Besseler macht einen Übertragungsversuch (ebd.), der Lücken und offensichtlich fehlerhafte Dissonanzen (z. B. T. 9a, T. 21c/22c) aufweist, während ich einen Teil übertrug (a. a. O., S. 43) in der Absicht, die Verderbtheit der Trienter Fassung 1698 zu veranschaulichen, die ja auch Besseler nicht entgangen ist. Nun aber heißt sein eigener Versuch plötzlich „*Entzifferung*“ (wie seine leeren Systeme beim obengenannten Agnus), der meine dagegen „*Faksimile*“. Wieso übrigens „*Faksimile*“? Es handelt sich um eine ordnungsgemäße Übertragung, bei der „*die Stimmen des Originals in Partitur gesetzt*“ sind, was Besseler einige Zeilen vorher an meiner Edition ja gerade „*begrüßt*“.

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 1963/64

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Der frühe Schöenberg (2) — Kolloquium über Probleme der mittelalterlichen Musikanschauung (2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Musik im Frühchristentum und Mittelalter (2) — S: Ü zur Vorlesung (3) — Wagner und Verdi. Zum Gedenkjahr (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Einführung in die Ethnomusikologie (1) — Pros: Paläographie der Musik: Neumenkunde und Musiktheorie des Mittelalters (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Sonatenform in der klassischen und romantischen Epoche II (1) — Harmonische Analyse (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musik der Völker der UdSSR (1) — Kammermusik des 20. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Béla Bartók (2) — Musikwissenschaftliches Pros (2) — Kolloquium „Sozialistische Kunst“ in Zusammenarbeit mit den Instituten für Kunstgeschichte und Germanistik (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (3) — Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik (Teil 2) (2) — Stilkunde (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (1) — Probleme der Musikpsychologie (2).

Assistent R. Kluge: Einführung in die musikalische Akustik (1).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Lehmann: Modest Mussorgski (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Einführung in die Musikethnologie (2) — Musikethnologie (3. Teil): Deutsche Volksmusik (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Thema wird zu Beginn des Semesters bekanntgegeben (2) — Haupt-S: Thema wird zu Beginn des Semesters bekanntgegeben (2) — Doktoranden-S: (2 vierzehntägig).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Volksmusik des östlichen Mittelmeerraumes (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Haupt-Ü (für Musikwissenschaftler ab 5. Semester): Zur Typologie süd-amerikanischer Indianermusik (2).

Dozent Dr. M. Ruhnke: Georg Philipp Telemann (2) — Praktikum: Mensuralnotation I (2) — Musizierkreise des Musikwissenschaftlichen Instituts: Chor (2).

Assistent Dr. A. Forchert: Musizierkreise des Musikwissenschaftlichen Instituts: Instrumentalkreis (2).

Prof. J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre (2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Die Darmstädter Schule 1947—1962 (2) — Anton Bruckner (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikation und Kybernetik (2).

Prof. B. Blacher: Elektronische Komposition (1).

Dr. F. Bose: Musik und Musikgeschichte Ostasiens (2).

Dr. Th. M. Langner: Stilkunde.

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Sinfonie und Suite (2) — Haupt-S (2) — Pros: Einführung in die Musikpsychologie (durch Assistent Dr. S. Kross) (2) — CM voc. et instr. (Musikalische Leitung: Dr. E. Platen) (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Tonkunst im 19. Jahrhundert: Wagner und Brahms (2) — Richard Wagners Schriften (1) — Ü zur Vorlesung Wagner und Brahms (2) — Das Streichquartett V (Brahms) (2).

Dozent Dr. M. Vogel: Die Musikinstrumente. Ihr Bau und ihre Geschichte (2) — Instrumentationslehre (1) — Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre (1) — Kontrapunkt II (1).

Lektor Dr. E. Platen: Analysen kontrapunktischer Satzformen (1) — Ü zur Aufführungspraxis Bach'scher Chorwerke (in Verbindung mit den Aufführungen des CM) (1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. K. Lenzen: Geschichte des Instrumentalkonzerts (Klavier-, Violin-, Flöten-, Violoncello-Konzert) mit Orchester (1) — S: Bedeutende Kammermusikwerke (mit Partituren und Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Franz Schubert (2).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Geschichte des Liedes von Schubert bis zur Jetztzeit (2) — Erläuterungen musikalischer Meisterwerke (1) — S: Musikwissenschaftliche Ü (2) — Privatissimum für Doktoranden (1).

Prof. Dr. R. Steglich: Robert Schumanns und Johannes Brahms' Sinfonien (1).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Erklären musikalischer Kunstwerke (2) — S: Johann Sebastian Bachs „Orgel-Büchlein“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Ü zur Notenschrift (Neumenschriften) (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: beurlaubt

Prof. Dr. F. Gennrich: Ü zur Gruppennotation (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Musikinstrumente (2) — Ü zur Geschichte der musikalischen Temperatur (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Franz Schubert (2) — Ü zur musikalischen Aufführungspraxis (2) — Doktoranden-Kolloquium (1).

Kustos P. Cahn: CM instr. (2) — Harmonielehre II (2) — Ü zur spätromantischen und neueren Harmonik (1) Generalbaß-Ü (1) — Kontrapunkt II, III (je 2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik des Trecento (2) — Musikgeschichte im Überblick (1) — Ober-S: Dufay (2) — Doktoranden-Kolloquium (2 vierzehntägig) — Philologisch-musikgeschichtliche Ü (mit Prof. Dr. J. Lohmann, Dr. K. W. Gumpel und Chr. Stroux, vierzehntägig 2) — S: Ü im Interpretieren musikalischer Werke (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (vierzehntägig 2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik im 15. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Pros: Formenlehre des gregorianischen Choralis mit Liturgie-Lehre (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Ü zur Methodik musikgeschichtlichen Arbeitens (2) — Ü zur klassisch-romantischen Harmonik (1) — CM voc. (unter Benutzung der Praetorius-Orgel; 2).

Freiburg / Schweiz. Prof. Dr. F. Brenn: Die Romantik in der Musik (2) — Die deutsche Musik um 1900 (1) — Ü über Werke des Hochbarocks (1) — Ü zur Musik-Bibliographie (1) — S: Choralprobleme (1).

Gießen. Prof. Dr. W. Kolneder: Allgemeine Musikgeschichte I (Musik primitiver Völker und der Kulturvölker des Altertums) (1) — Karlheinz Stockhausen, Werk und Poetik (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Geschichte der polyphonen Meßkomposition (3) — Ü: Lektüre des Traktats „De musica“ von Johannes de Groceo (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Musik der Renaissance (3) — Ü zur Stilistik des Liedes von Franz Schubert bis Johannes Brahms (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Gustav Mahler (2) — Ü zur neueren Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Dürr: S: Ausgewählte Probleme der Bach-Philologie (Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium, Kantaten) (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Der gregorianische Choral in der Praxis des evangelischen Gottesdienstes (1) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) und III (2) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz (4) — Paläographie der Musik I (2) — S: Musikbibliographie und musikalische Quellenkunde (2).

Prof. Dr. W. Wünsch: Einführung in die Musikkultur der Slawen II. Rußland (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Die Musik der Wiener Klassik (3) — Musik des 19. Jahrhunderts (3) — Johannes Brahms (2) — Meister der neuen Musik (1) — Ober-S für Doktoranden und Aspiranten (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Instrumentalmusik der Aufklärung (Bach, Händel, Telemann) (3) — Die Klaviermusik Ludwig van Beethovens (2) — Lektüre musiktheoretischer Schriften des 17./18. Jahrhunderts (1).

Assistent B. Baselt: Instrumentenkunde (1) — Notationskunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelzen: Parodie und Kontrafaktur in der Musik (2) — Englische Musikgeschichte im Überblick (1) — Pros (mit Dr. A. Holschneider): Die Suite (2) — S: Bearbeitungstechnik in der Musik Johann Sebastian Bachs (2) — Doktoranden-S (n. V.)

Prof. Dr. F. Feldmann: Geschichte der Schulmusik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. H. Hickmann: Musik der Sumerer (2) — Musikinstrumentenkunde III (Chordophone) (2) — Ü für Fortgeschrittene zur musikalischen Volks- und Völkerkunde (2).

Dozent Dr. H. Becker: Ludwig van Beethoven (2)

Dozent Dr. C. Floros: Der Impressionismus in der Musik (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. H. Reinecke: Einführung in die Elektroakustik (1) — Jacques Handschin: Der Toncharakter (2) — Akustisches und tonpsychologisches Praktikum (3).

Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre II (2) — Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Hannover. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Die Musik im Zeitalter des Barock (1) — Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Grundbegriffe der Musikgeschichte (2) — J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Musikalische Paläographie (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. S. Hermelink: Von Palestrina zu Schütz (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

NN: Pros: Quellen und Literaturkunde (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte V (18. Jahrhundert) (4) — Mensuralnotation (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. W. Senn: Einführung in die musikwissenschaftliche Quellenforschung (1).

Lektor Oberstudienrat Prof. Dr. W. Schosland: Harmonielehre I (2) — Generalbaß I (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: J. S. Bach: Werk-Analysen (2) — „Klangdenken heute“ (1) — Musikstunde (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2).

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Musik und Musikanschauung der deutschen Romantik (2) — Vorführung von Werken romantischer Musik (2) — Ober-S: Volkslied und Kirchenlied (2) — Ü zur musikalischen Metrik und Rhythmik (durch Dr. W. Braun und Dr. L. Finscher) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die evangelische Kirchenmusik von den Anfängen bis Heinrich Schütz (2) — Pros: Gattungen und Formen in der Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (3).

Dr. W. Pfannkuch: Das Instrumentalkonzert (mit Schallplattenbeispielen) (2) — Ü zur Sonatenform in der Spätromantik (1) — Ü zur Musiklehre: Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene) (je 1) — Kontrapunkt II (1) — CM voc. (1) — CM instr. (2) — Kammermusikkreis (vierzehntägig 2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Polyphonie und Monodie um 1600 (3) — Musikästhetik im 18. Jahrhundert (1) — Mittel-S: Melodietypen der Gregorianik (2) — Ober-S: Neumenkunde (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Drux) (1).

Prof. Dr. H. Hüsch: Musik im Zeitalter Lullys und Purcells (2) — Unter-S: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Mensuralnotation II (1450—1600) (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Solokonzerte des 18. und 19. Jahrhunderts (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (3) — Musizierkreis für alte Musik (2) — Kammermusikzirkel (2).

Lektor W. Hammerschlag: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (1).

Lektor F. Radermacher: Kontrapunkt III (1) — Generalbaß (1).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Kontrapunkt II (1) — Improvisation (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bis zur Wiener Klassik (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Musikgeschichte: Musik der DDR (2).

Prof. D. H. Chr. Wolff: Einführung in die musikalische Völkerkunde I: Naturvölker (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Geschichte der Oper (2).

Prof. Dr. R. Eller: Methoden der musikalischen Analyse (2).

Dr. H. Grüb: Musikgeschichte im Überblick von 1790 bis zur Gegenwart (2) — Ü: Textkritik zu Werken J. S. Bachs (1) — CM (2).

E. Klemm: Notationskunde (2) — Pros: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitsweise der Musikwissenschaft (2).

Dr. P. Rubardt: Geschichte und Systematik der Musikinstrumente (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonpsychologie (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik der Vorklassik (2) — Mittel-S: Ü an ausgewählten Vokal- und Instrumentalwerken W. A. Mozarts (2) — Ober-S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Programmmusik (2) — CM (Madrigalchor) (2) — CM (Großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Dozent Dr. G. Massenkell: Die Musik der osteuropäischen Länder im 19. Jahrhundert (2) — Ü: Die Historien von Heinrich Schütz (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gottron: Ü: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelhheinischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Ü zur Gehörpsychologie (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Beethovens Symphonien (vierzehntägig 2) — J. S. Bach (1) — Musik der Niederländer (2) — S: Vorführung und Besprechung ausgewählter Werke J. S. Bachs (2) — Ü zum Werk Heinrich Schütz' (1) — Die Motette (1) — Ü zur Verzierungspraxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Konzert und Symphonie im Wandel der Epochen (2) — S: Notationskunde III: Die Instrumentaltonschriften (1).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Einführung in die Wiener klassische Musik an Hand des Streichquartetts (3) — Ü: Die Funktion der Harmonie im Wiener klassischen Satz (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Die Sonderüberlieferungen des Chorals im Mittelalter (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Palestrinasatz (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Generalbaß für Anfänger (2) — Ü: Besprechung einzelner Werke aus dem Münchner Opern- und Konzertspielplan (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) — Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts und ihre vokalen Vorbilder (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü: Heinrich Isaac (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Zwölftonmusik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü zur Kammermusik des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Fantasien von Purcell (Gambenensemble) (2).

Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Geschichte der Symphonie (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Die barocke Instrumentalmusik vor Bach (2) — Haupt-S: Ü zur Instrumentalmusik Mozarts (mit Dr. G. Croll) (2) — Kolloquium für Doktoranden (2) — Ü zur Notationskunde (mit Dr. M. Witte) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Mehrstimmigkeit im hohen Mittelalter (2) — Pros (nur ab 3. Semester): Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Dozent Dr. G. Croll: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert (2) — Bestimmungs-Ü (1).

Lektor Dr. R. Reuter: Die Orgel in Nordwesteuropa (1) — Ü zur Vorlesung (2) — Einführung in die Harmonielehre (1) — Praktische Generalbaß-Ü (1) — CM voc. (Universitätschor) (2) — CM instr. (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II (2) — Instrumentenkundliche Akustik (1) — Musikalische Formenkunde (1) — S: J. S. Bachs Konzerte (2) — S: Richard Wagners künstlerische Persönlichkeit (2) — Kolloquium über Probleme der neueren Bach-Forschung II (vierzehntägig 2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der Variation (2) — Haupt-S: Bachs Goldberg-Variationen und Beethovens Diabelli-Variationen (mit Dr. E. Apfel) (2) — Pros: Die Oratorien Georg Friedrich Händels (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Kolloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Dozent Dr. W. Salmen: Die Symphonie seit Beethoven (1) — Pros: Musik und Musikanschauung der Reformationszeit (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Notationskunde I (Mensuralnotation) (2) — Kontrapunktlehre (aus geschichtlicher Sicht) (1).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger (Tonleitern, Intervalle, Dreiklänge, Gehörbildung) (1) — Musiklehre für Fortgeschrittene (Funktionelle Harmonielehre) (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Matzke: Geschichtliche und technische Grundlagen des Musikinstrumentenbaus (mit klingenden Beispielen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Musik und Geschichte (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Heinrich Schütz in seiner Zeit (2) — S: Ü zum Spätwerk Bachs (2) — Pros: Grundformen der Instrumentalmusik (2).

Wissenschaftl. Rat Dr. B. Meier: Repetitorium der Musikgeschichte (2) — Vorkurs zum Pros: Mensuralnotation (1) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2).

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

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

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Ludwig van Beethoven I (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Hofrat Prof. Dr. L. Nowak: Guido von Arezzo. Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters (2).

Prof. Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen III (2) — Die Musik der Naturvölker (2) — Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Rußland und die Musik des Abendlandes (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (3) — Instrumentenkunde (1).

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

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Die Musikinstrumente, systematisch und geschichtlich betrachtet (2) — Die Opern Verdis (1) — Stilkritische Besprechung ausgewählter Tonwerke (Kolloquium) (1) — Ober-S: Ü zur Geschichte der Tonarten im abendländischen Raum (2).

Dozent Dr. H. Beck: Die musikalische Form bei Mozart (1) — Pros: Die Klaviersonaten Franz Schuberts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Just: Harmonielehre I (2) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Musik der Niederländer im 15. und frühen 16. Jahrhundert (2) — Igor Strawinsky (1) — S: Die Chanson von Dufay bis Josquin (2) — Kolloquium für Doktoranden (1) — CM voc.: Weltliche und geistliche Werke des 15. und 16. Jahrhunderts (1) — Ringvorlesung: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert (1).

Privatdozent Prof. Dr. F. Gysi: Die Klaviermusik der Romantiker (1).

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Musik und Gesellschaft (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Ethnomusikologische Grundbegriffe (1) — Pros: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Musikdirektor P. Müller: Harmonielehre. Harmonische Analyse von Werken besonders romantischer Richtung (1) — Einführung in die klassische Vokalpolyphonie (Kontrapunkt) mit Ü (1).

BESPRECHUNGEN

Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, redigiert von Georg Walter. Zürich: Verlag der Allgemeinen Musikgesellschaft 1960. Auslieferung Hug & Cie., Zürich. VII, 145 S.

Über die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich hat Paul Sieber auf dem 2. Weltkongress der Musikbibliotheken in Lüneburg 1950 eingehend berichtet (vgl. den Kongreßbericht, 1951, S. 7 ff.). Im Anschluß daran hat der Kongreß in einer Entschliebung die Drucklegung des Katalogs dieser Sammlung für „dringend notwendig“ erachtet (ebda S. 67). Nun liegt er, muster­gültig redigiert von Georg Walter, vor. Das Material, über 2000 Werke, geht auf die Notenbestände der Züricher Musikkollegien des 17. und 18. Jahrhunderts zurück, aus denen 1812 die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich hervorging. Es handelt sich also um ein typisches Gebrauchsrepertoire, um „*ein in Generationen organisch gewachsenes Gemeinschaftswerk einer städtischen Oberschicht, die sich durch drei Jahrhunderte autoritär und unwandelbar zu behaupten wußte, internationale Blickrichtung mit zünftlerischer Enge verbindend, eine Sammlung von viel Zufälligen, mit manchen Tagesgrößen und wesentlichen Lücken, aber auch mit wertvollem bleibendem Musikgut in vielen seltenen und gut erhaltenen Erst- und Frühdrucken aus dem italienischen und deutschen Barock*“ (Sieber, a. a. O., S. 15). Hinter der geistlichen Barockmusik auf lateinische Texte treten Vertonungen deutscher auffallend zurück. Das weitschichtige Material an Suiten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in erster Linie von K. Nef in seiner *Geschichte der Sinfonie und Suite* (1921) ausgewertet worden. Dort begegnen wir auch S. 107 einer Protokollnotiz der „*Musikgesellschaft zur deutschen Schul*“ aus der Zeit um 1735, wonach „*jedes neu eintretende Mitglied eine Sinfonie einreichen oder den ungefähren Wert einer solchen einreichen mußte*“, nämlich 1—1½ Kronentaler. Zu diesem Statut mögen die zahlreichen Sinfonien in den Beständen jener Musikgesellschaft, die auch zu den Vorgängern der All-

gemeinen Musikgesellschaft gehörte, einen anschaulichen Beleg geben.

Die Ordnung der Titel des Walterschen Katalogs ist die nach dem durchgehenden Alphabet der Komponisten nach einem raumsparenden Verfahren, wobei, was man bedauern mag, Musikzeitschriften, Jahresberichte, Lexika, und überhaupt alle Literatur über Musik unberücksichtigt blieben, ferner „*die neuere Musik der nach 1850 geborenen Komponisten*“. Dies wurde allerdings nicht allzu streng eingehalten. Man findet nämlich Namen wie Carmichael, Floersheim, R. Franck, A. Fuchs, P. Gast, H. Huber, d'Yndy, Humperdinck, Mahler, Mandel, A. Mendelssohn, Paderewski, Tinel, Woyrsch, H. Wolf, Zerlett und H. Zöllner. Für die Frage, in welchen einzelnen Fällen die Nachweise bei Eitner mit diesem Katalog zu ergänzen sind, sei auf Siebers genannten Bericht verwiesen. Zum raumsparenden Verfahren der Titelaufnahmen gehört auch die Beschränkung der Incipits auf die Fälle, wo sie zur Identifizierung unentbehrlich schienen, wobei allerdings mit durchweg einzelnen Anfangstakten ohne Instrumentationsangaben bei der vielfach stereotypen Sinfoniethematik des 18. Jahrhunderts nicht immer viel geholfen sein mag.

Der mit viel Fleiß und großer Sorgfalt durchgearbeitete Katalog hält überall Schritt mit den neuesten Forschungsergebnissen. So wird S. 56 unter Haydn zur Kindersinfonie auf die Zuweisung an L. Mozart Bezug genommen, die „Jenaer“ Sinfonie, mit Beethovens Namen überliefert, erscheint nach H. C. Robbins Landon S. 141 unter Friedrich Witt. Noch zwei Bemerkungen am Rande, die aber den hohen Wert des fleißig und durchweg sorgfältig gearbeiteten Katalogs nicht beeinträchtigen können: Der Komponist der S. 140 genannten *Modulationi sacre*, dem neuerdings Gerhard Steffen eine Kölner Dissertation (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 49, 1960) gewidmet hat, ist nach seiner Herkunft als Johann Hugo Wilderer, nicht mit seinem italianisierten Namen, anzusetzen. Und schließlich heißt der Kölner Verleger der Hohmannschen, von E. Heim umgearbeiteten Violinschule Tonger, nicht Tongern. Willi Kahl †, Köln

Solange Corbin: *L'église à la conquête de sa musique*. Paris: Librairie Gallimard 1960. 309 S.

Es handelt sich bei diesem bedeutsamen Werk der Mme. Corbin um eine „Einführung“ in die Geschichte der gregorianischen Melodien, also um eine populäre Darstellung, hauptsächlich „pour les jeunes, pour les étudiants“ (S. 9). Es ist nicht einer der geringsten Vorzüge des Buches, das auf jeden gelehrten Apparat verzichtet, wissenschaftliche Gründlichkeit mit einem echten *engagement* für das dargestellte Thema zu verbinden: „*Mon lecteur . . . trouvera le reflet d'un autre univers, et surtout l'émotion que j'ai moi-même éprouvée au contact de ce premier christianisme*“ (S. 9).

Daß es jedoch mit der populärwissenschaftlichen Darstellung allein nicht sein Bewenden hat und auch für die Wissenschaft eine ganze Reihe von Problemen neu gestellt und z. T. neu gelöst werden, ist bei der Gelehrsamkeit von Mme. Corbin, von der bisher eine ganze Reihe beachtlicher Studien zur einstimmigen mittelalterlichen Musik und (in Mschr.) ihre große dreibändige Thèse *La notation neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouens, Tours et Sens* (Paris 1957) vorliegen, kaum anders zu erwarten. Schon ihre methodischen Vorbemerkungen zur Geschichte frühchristlicher Musik sind für jede Beschäftigung mit diesem Thema beherzigenswert. Hier wird u. a. auf klare Beachtung des Wortsinns in den verschiedenen Quellen gedrungen (z. B. der Definition „Hymnus“ im Sinne „Lobgesang, auf Gott gerichtet“ in den ältesten Quellen), auf genaue Beachtung der biographischen und historischen Daten (z. B. in der Frage der Abhängigkeit des Hymnendichters Ephräm (ca. 303–363) von Bardesanes (144–223) und Paulus von Samosate (260–272) einerseits und Hilarius (315–366) von Ephräm andererseits; auf Grund der biographischen Daten sind alle diesbezüglichen Hypothesen illusorisch. Die ersten vier Jahrhunderte christlicher Musik bilden meist deshalb einen solch verwirrenden Anblick für die Forschung, weil die Quellen ohne genaue Prüfung ihres Alters nebeneinander gestellt werden. Die Hauptverantwortung dafür trägt schon Fürstabt Martin Gerbert in *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus*, St. Blasien, 1774, aus dem die Darsteller dieser Zeit meist schöpfen. Solange

Corbin dagegen stützt sich auf die exakten Quellenforschungen der modernen Liturgiewissenschaft (J. Quasten) und nützt sie zum ersten Male für die Musikgeschichte im stärksten Maße aus. Der Mangel an Aufzeichnungen über frühchristliche Musikübung in den kanonischen Schriften hat viele Forscher dazu geführt, die Nachrichten in den häretischen (gnostischen) und apokryphen Schriften in gleicher Weise heranzuziehen. Mme. Corbin macht klar, daß dies aus verschiedenen Gründen unzulässig ist: 1. weil sich die Kirchenväter in ihren Schriften aufs stärkste hiervon distanzieren und sie für den Kult verbieten, 2. weil die große Strenge der wenigen Quellen authentischer christlicher Liturgie (z. B. in der Didache des 1. Jahrhunderts) einen wesenhaften Unterschied gegenüber jenen Quellen zeigt, 3. weil es unwahrscheinlich ist, daß man in den christlichen Gemeinden der Urkirche und Märtyrerzeit jene Verbote nicht beachtet habe.

Eine wichtige methodische Forderung ist auch die nach dem Studium der Lebensbedingungen und des Kulturmilieus der frühen Christen. Musik nicht als Selbstzweck, sondern als Einkleidung des hl. Wortes, dazu in einer nur mündlichen Tradition, das kennt die Musikwissenschaft fast nur noch in den Riten orientalischer Völker. Hier gilt es anzuknüpfen, um die Existenzbedingung der Musik in den frühen christlichen Kantillationen richtig beurteilen zu können. Das beste Beispiel mündlicher Musiktradition zu dem gegebenen biblischen Text sind die Dokumentationen aus dem liturgischen Gesang der östlichen jüdischen Gemeinden, wie sie Edith Gerson-Kiwi in Jerusalem gesammelt hat. Auf sie weist Solange Corbin schon deshalb mit besonderem Nachdruck hin, weil sie die zuletzt von Handschin (in *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 95 ff.) behauptete hellenistische Grundlage der christlichen Musik in der Frühzeit als nicht gegeben ansieht. Wie sie diese ihre Auffassung von der „Musik als einem heiligen Dienst“, der ein „Ableger“ des jüdischen synagogalen Gottesdienstes ist, vertritt und durch viele quellenmäßige Argumente stützt, gehört zu den besten Partien des Buches. Eine gründliche Interpretation der verschiedenen auf den Gesang bezüglichen Stellen aus dem Neuen Testament und den Schriften der ältesten Kirchenväter schließt sich an und bestätigt weithin die hier vorgetragene Meinung.

Können in der Zeit vor dem 4. Jahrhundert nur schlechte Formen der Kantillation von Lektionen, Psalmmodien, Trishagion und noch schlichtere Akklamationen des Volkes mit Amen und Alleluia vermutet werden (die Möglichkeit größerer Vokalisen etwa des Jubilus im Alleluia scheint die Verfasserin für diese Zeit ganz auszuschließen, s. S. 115), so kann vom 4. Jahrhundert an im genauen Anschluß an die Chronologie das Wachstum der christlichen Liturgie nach Sonderriten, Formen und Gesängen behandelt werden. Bei der Behandlung der Begriffe „Antiphon“ und „Responsorium“ ist die Verf. dabei leider ihren eigenen Grundsätzen nach genauer Begriffsanalyse aus den Quellen einigermaßen untreu geworden, wenn sie unter „responsorial“ den Gesang des Vorsängers mit Responsum der Gemeinde, unter „antiphonal“ den doppelchörigen Psalm ohne Teilnahme des Volkes sieht. Auch dieser Gesang hat ja einen Refrain, die sogenannte „Antiphon“, nach der er sogar genannt wird. In vielen Fällen ist dieser Refrain ebenfalls so einfach, daß er vom Volk gesungen werden konnte. Vermutlich hat sogar der dauernde Wechsel zwischen Psalmversen und Refrain zu der Bezeichnung „Antiphon“ geführt. Das scheint jedenfalls der Großteil der von Helmut Hucke zusammengetragenen Quellen zu besagen, (vgl. H. Hucke, *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang* in Römische Quartalschrift 48, 1953, S. 147 ff.). Als einen besonderen Wendepunkt in der Entwicklung des kirchlichen Gesanges zu reicheren musikalischen Formen sieht Solange Corbin die Entstehung des Hymnus, dessen Entwicklung von Ephräm bis zu Ambrosius und darüber hinaus sie eine sehr klare und detaillierte Studie widmet. Bei der Erwähnung des Beda Venerabilis und seiner Unterscheidung von „*rhythmus*“ und „*metrum*“ in der Hymnendichtung vermißt man allerdings eine sorgfältige Klarstellung dieser Begriffe: Metrum bezieht sich auf den gelehrten lateinischen Vers mit seinen Quantitäten, Rhythmus meint den nur silbenzählenden Vers mit rhythmisch akzentuierender Versklausal. Bei der Erörterung des „*more orientaliūm*“ in dem Bericht des Augustinus über die Einführung der Hymnen durch Ambrosius in Mailand müßte darauf hingewiesen werden, daß sich dies auch auf die „antiphonische“ Aufführungsweise beziehen kann (im Text ist ja auch von dem antiphonalen Psalmengesang die Rede). Als

Kehrreim für die Hymnen käme dann die für jeden Hymnus am Ende heute übliche Doxologie in Frage. Auch könnte die Ausführung der Hymnen von zwei kleineren gegenüberstehenden Chören als „*more orientaliūm*“ bezeichnet worden sein.

Ein besonderes Kapitel (VII) beschäftigt sich mit den Trägern des Kirchengesanges im Frühchristentum: Volk — Lektoren — Sänger. Daß den Frauen die Teilnahme am Kirchengesang verboten gewesen sei, läßt sich, wie schon Quasten festgestellt hat, für die ersten christlichen Jahrhunderte nicht aufrechterhalten. Das immer wieder zitierte Verbot I. Cor. XIV, 34—35 bezieht sich, wie der Kontext zeigt, gar nicht auf das Singen, sondern auf die Teilnahme an der prophetischen Rede. Erst seit den durch Paul von Samosate um 350 in der Kirche von Antiochien verursachten Skandalen mit Frauenchören erscheinen die ersten Verbote der Teilnahme von Frauen am Psalmengesang. Aber Ambrosius nimmt um 380 in Mailand für seine Gemeinde noch keine Notiz davon.

Auch für das Lektoren- und Kantorenamt ist die chronologische Abfolge der Zeugnisse von größter Wichtigkeit. Tatsache ist, daß Zeugnisse über Kantoren zuerst verschwindend gering sind gegenüber solchen über Lektoren, daß die Schola Cantorum erst sehr viel später in den Quellen auftaucht als die Schola Lectorum; vielfach waren Lektoren auch mit sängerischen Aufgaben betraut, wenn sie eine gute Stimme hatten, aber das war nicht ihr Amt (Gregor der Große hat das sogar verboten). Auch die erste Erwähnung des Cantors in den Akten des Konzils von Laodicea (314—363) bezieht sich auf solche Lektoren. Noch in der Benediktinerregel hat der Cantor nicht die Stellung eines Spezialisten, er wird vom Abt Woche für Woche bestimmt und hat das Gloria der Matutin anzustimmen. Auch die alleinstehende Sängermisio des Gelasianischen Sakramentars zeigt den geringen Grad des Cantors, es ist nicht eine der Lektorenweihe entsprechende Segnung durch den Bischof, sondern eine Ordination durch den Pfarrer. Aber auch in diesem Fall handelt es sich wohl kaum um Berufssänger, sondern um Laien mit einer schönen Stimme, die im Auftrag des Pfarrers zum Gesang herangezogen werden. „*Jusqu'à l'époque de saint Grégoire, l'Eglise d'Occident ne connait pas ce que nous appellons un chantage canoniquement désigné*“ (S. 166). Wenn in Byzanz unter Justinian 25

Berufssänger im Gottesdienst der Hagia Sophia ihr Amt versehen, dann ist dem im Westen nichts Ähnliches gegenüberzustellen. Es gibt in den älteren westlichen Kirchen im Gegensatz zu Byzanz gar keinen Platz für eine solche Sängerschaft. Die aus späten Berichten stammenden Nachrichten über eine Schola in Rom unter Papst Sylvester I. (314–336) oder unter Papst Coelestin I. (422–432) sind Legenden ohne Wahrheitsgehalt.

Das gleiche gilt aber auch noch von dem Bericht des Johannes Diaconus (873) über Gregor den Großen als Begründer der Schola Cantorum. Noch bis in die Zeit des Paulus Diaconus (780) wußte man nichts von einer solchen Scholagründung durch Gregor. Mme. Corbin geht mit minutiöser Akribie der Entstehung dieser Legende in den Quellen seit dem 7. Jahrhundert nach, zeigt, daß die vermeintliche Schola Cantorum nur eine Pflanzstätte des Klerus, also eine Lektorenschule gewesen sein kann (Synode 595; Itinerar der römischen Kirchen um 630). Den Lektoren aber wurde, soweit sie Diakone waren, die Übernahme von Gesängen durch ein Dekret Gregors geradezu verboten. Das übertrug man den von Fall zu Fall zu bezeichnenden Subdiakonen. „*Le métier de chantré n'a pas encore ses lettres de noblesse*“ (S. 178). Damit fällt auch die Beweiskraft der Epitaphe von Papst Deusedit (615–618), sowie der Zeugnisse des *Liber pontificalis* über Leo II. (684–685) und Benedikt II. (684–685), denen nur ihre gute Stimme bei den Lektionen und Gesängen des Gottesdienstes attestiert wird, aber keineswegs die Herkunft aus der legendären Schola Cantorum Gregors.

Erst für das Pontifikat des Papstes Deusedit II. (672–676) bezeugt der hier unbedingt zuverlässige *Liber pontificalis* zum ersten Mal einen *Prior Cantorum* und damit das Vorhandensein einer Schola Cantorum in Rom. Von diesem Institut ist auch die Rede in dem bekannten Brief Papst Pauls I. an Pipin. Aber darin steht kein Wort von Gregor als dem Begründer oder vom „*gregorianischen*“ Gesang, wohl aber eine Klage darüber, daß es mit den aus Stiftungen stammenden Einkünften des Instituts sehr schlecht bestellt sei, jedoch ohne die Entstehung dieser Stiftungen und den Namen der Stifter zu erwähnen. „*Les documents authentiques n'y manquent jamais, et ceci nous laisse déjà une impression de doute. En plus, le diplôme est rédigé de façon à laisser croire à des propriétés anciennes.*“ (S. 184). Also eine Fäl-

schung, dazu bestimmt, mit fremder Hilfe der offenbar notleidenden Institution auf Grund eines zurückdatierten juristischen Dokuments bessere Einkünfte zu verschaffen. Den Schlußstein setzt man dann in Rom (nicht, wie die Verfasserin annimmt in St. Gallen; vgl. dazu H. Hucce in *Mf VIII*, 1955, S. 263) am Ende des VIII. Jahrhunderts im Prolog des *Antiphonale missarum*, der dessen Komposition dem hl. Gregor zuschreibt. Johannes Diaconus brauchte dann die Legende nur noch weiter auszuschmücken, und jene Stiftungen Gregor dem Großen zuzuschreiben. Warum aber wird gerade Gregor der Große Träger dieser Legende? Weil er der eigentliche Wegbereiter des Abendlandes ist, die große Gestalt an der Wende der Zeiten und der Organisator der abendländischen lateinischen Liturgie im Sakramentar und im (noch nicht mit Noten versehenen) Antiphonar. So stellt sich in großen Zügen die „*gregorianische Frage*“ in der Darstellung dieses Buches dar. Noch treffsicherer wird der Beweis für das soeben behauptete Fehlen musikalischer Notationen zur Zeit Gregors und darüber hinaus bis ins 9. Jahrhundert geführt. Ausgangspunkt ist jene orientalische Praxis der frühen Christenheit, die Melodien aus dem Gedächtnis zu reproduzieren. „*Pendant longtemps encore, pourtant, l'Occident ne va penser qu'en formules: il lui faudra au moins quatre siècles pour penser en notes.*“. Noch Isidor von Sevilla sah keine Möglichkeit, die Gesänge zu notieren. Dabei gibt er in seinen *Etymologiae* Auskunft über jede mögliche Art von Schriftzeichen. Sein Wort: „*Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt*“ (*Etym.* III, cap. 15) ist darum wörtlich zu verstehen. Auch die Rezeption des römischen Chorals im Frankenreich im 8. Jahrhundert hat nach Solange Corbin noch nicht zur Entstehung der Neumen geführt. Aber die Ordnung der Gesänge nach Tonarten und Initien in den Tonaren (seit Alkuin) ist eine erste merkwürdige Hilfe, um dem Gedächtnis der fränkischen Kantoren aufzuhelfen. Keine der ältesten Neumierungen liegt vor dem 9. Jahrhundert, und auch im 9. Jahrhundert beschränken sich Neumierungen auf vereinzelt neukomponierte und syllabische Stücke. Erst im 10. Jahrhundert wird die Neumenschrift zu Melismen und Gruppenneumen weiterentwickelt und erstreckt sich schließlich auf das ganze liturgische Repertoire. Diese entscheidende Erkenntnis der eigenen paläo-

graphischen Forschungen Solange Corbins bildet den krönenden Abschluß eines Buches, das so elegant und flüssig geschrieben ist, daß man nur als Fachmann zu beurteilen vermag, wieviel an dem neuen, hier entworfenen Bild dem immensen Fleiß und den Spezialstudien der Verfasserin zu danken ist.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

Walter Salmens: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel: Johann-Philipp-Hinenthal-Verlag 1960. 244 S. (Die Musik im alten und neuen Europa. Band 4).

Musikwissenschaftliche Fragen soziologischer oder wenigstens soziographischer Art sind bisher vorwiegend beiläufig oder in anderen thematischen Zusammenhängen gestellt worden: Jede gute Biographie untersucht auch die Struktur der jeweiligen Gesellschaft, und jede lokalgeschichtliche Publikation registriert Niederschläge gesellschaftlicher Entwicklungen aus der umgrenzten Sicht eines bestimmten Gemeinwesens. An gründlich zusammenfassenden und an quellenkundlichen musiksoziologischen Darstellungen herrscht fühlbarer Mangel. Die seit längerer Zeit verfügbaren und ernstzunehmenden Arbeiten hatten oft zu sehr an organisatorischen Dingen oder leiden an lokalgeschichtlicher Eingengung und ungenügender Materialerfassung.

Angesichts dieser Situation verdient Walter Salmens Versuch, den fahrenden Musiker des Mittelalters, d. h. von Beginn einer einigermaßen tragfähigen Quellenüberlieferung bis zur ersten Blütezeit des Notendrucks im 16. Jahrhundert (S. 10f.), zu beschreiben, höchste Anerkennung. Eine Unmenge von Zeugnissen und z. T. weit abgelegener Literatur war durchzusehen: Ortschroniken, volks- und völkerkundliche und juristische Abhandlungen, Bilder, Dichtungen usw. Durch dichtes Gestrüpp ideologisierender Vorstellungen verschiedener Epochen (S. 12—22) mußte nach Spuren gesucht werden, die den Spielmann in seiner Lebenswirklichkeit erkennen lassen.

Doch kann man wirklich von „dem“ fahrenden Musiker sprechen? Gehört nicht das Prinzip des Fahrens, d. h. des Lernens und z. T. besoldeten Ausübens an verschiedenen Orten, wesensmäßig zum Bildungsgang eines jeden Musikers zu allen Zeiten, da doch der Klang erst seit allerjüngster Vergangenheit konservierbar und transportabel ist, der persönliche Unterricht aber auch durch die besten Lehrbücher nicht voll ersetzt werden

kann? Führt nicht die stets drohende Ansicht von der angeblichen Nutzlosigkeit und Entbehrlichkeit des Musikers zwangsläufig zu seiner Ungebundenheit? Salmen empfindet zu Recht Epochen eindeutiger oder relativer Schriftlosigkeit als Blütezeiten des „Fahrens“. Zweifellos war noch das Mittelalter in starkem Maße auf mündlichen Austausch angewiesen. Im übrigen handelt es sich bei dem Spielmann keineswegs um eine geschlossene soziale Schicht (S. 8 u. ö.). Zwar bevorzugten Kirchenmänner (besonders vor dem 13. Jahrhundert), Theoretiker, viele Adlige und Besitzbürger mehrdeutige Bezeichnungen wie *joculator*, *minus*, *histrion* ziemlich einheitlich in abschätzigem Sinn (S. 61 ff.). Doch sprechen nur wenige objektive Kriterien für die Existenz eines gewissermaßen „dritten“ Standes neben dem gelehrten *musicus* und dem kirchlichen *cantor*: vorwiegend usuelles und weltliches Musizieren gegen Bezahlung (Belohnung), freiwilliger oder erzwungener Verzicht auf Selbsthaftigkeit. Schon in frühen Kulturen und wohl auch im germanischen Altertum (S. 41) gab es den vornehmen *skop* und den niederen Unterhaltungsmusiker. Die Prüfung weitgehend unbefangener Quellen des späten Mittelalters (Rechnungen, Dichtungen, Bilder) führt eine mannigfaltige Gliederung der weltlichen Musiker je nach Herkunft, Besitz, Bildung, Können, Charakter, Wirkungsort, Instrumenten und Repertoire vor Augen (S. 90—111). Die Skala der hier nachgewiesenen Berufstypen reicht vom ungebildeten, verkommenen Bettelmusikanten bis zum verwöhnten, reich beschenkten Hof-sänger. Die diesen Unterschieden gewidmeten Ausführungen Salmens gehören zu den wichtigsten des ganzen Buches. Scheinen sie doch eine Betrachtungsweise anzudeuten, die einzelne Musikergruppen, z. B. die recht selbständigen Trompeter und Pauker (vgl. S. 107), aus dem schillernden und allzuviel gewerteten Komplex des „Spielmanns“ herauslöst und quer- bzw. längsschnittartig durch die Zeiten verfolgt.

Salmen begnügt sich nie mit einer Zusammenstellung von abstrakten Daten und Fakten. Sein Buch bleibt bei aller fachlichen Sorgfalt gut lesbar und anschaulich. Er beleuchtet den Berufsmusiker des Mittelalters von vielen Seiten, zeigt die Art seines Vortrags, das Verhalten der Zuhörer, verfolgt einzelne imponierend ausgedehnte Reiserouten und rekonstruiert Eigenarten „spielmännischer“ Musik. Ein Stück Mittelalter wird

lebendig, das nicht nur den Musikforscher, sondern jeden Historiker angeht. Wie ein roter Faden zieht sich die Erkenntnis durch die Abhandlung, daß der Spielmann als Vermittler zwischen den Völkern die geistige Einheit Europas schaffen half.

Bei einer Neuauflage wäre an die Beigabe von Verzeichnissen der Namen und Orte, sowie an eine Erklärung ungewöhnlicher Abkürzungen und Währungsangaben (S. 143, 149) zu denken. Werner Braun, Kiel

Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum*. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Tutzing; Hans Schneider 1960. 194 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 4).

Der unscheinbare Titel *Dispositiones Modorum*, ein Zitat aus Schützens Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, verbirgt nichts Geringeres als einen Versuch, die Tonarten der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, die sich nicht ohne Mängel nach dem Modell des Choralen und nur in verzerrter Gestalt durch die Kategorien der Dur-Moll-Tonalität bestimmen lassen, adäquat zu beschreiben. „Bei intensivem und fortgesetztem Umgang mit den Meisterwerken“ des 16. Jahrhunderts zeichnet sich „eindrucksvoll und klar eine ziemlich feststehende Anzahl höchst verschiedenartiger, genau ungrenzter Tonartentypen mit unverkennbarem Eigencharakter ab, welche in ihrer Gesamtheit ein durchaus selbständiges, aus den satztechnischen Besonderheiten jener Musik hervorgegangenes System bilden und, trotz inniger Verwurzelung im Vorstellungskomplex der Tradition (Ambitusbegriff, modaler Skalenaufbau usw.), vom Zusammenklang der Stimmen her bestimmt sind“ (13 f.).

Hermelinks Ausgangspunkt ist ein ebenso einfacher wie in seinen Konsequenzen weitreichender Sachverhalt: die Abhängigkeit der Tonartencharaktere von den Schlüsselkombinationen. Die primäre Lage des Grundtons einer dorischen Sopranstimme im untransponierten System ist bei C-1-Schlüsselung d', bei G-2-Schlüsselung dagegen die Oberoktave d'' (67). Und von der Lokalisierung des Grundtons im Tonbereich ist einerseits die Melodik (66 ff.), andererseits der Klangcharakter einer Tonart abhängig, denn das „Ambitus-Grundton-Verhältnis“ (69) in der Sopranstimme entscheidet über den Vorrang der Terz-, Quint- oder Oktavlage der Zu-

sammenklänge (81 ff.): Ist z. B. wegen des G-2-Schlüssels der Grundton einer d-dorischen Sopranstimme im oberen Tonbereich lokalisiert, so liegt es nahe, daß die Terzlage des A-dur-Klangs der Quintlage vorgezogen wird.

Der Zusammenhang zwischen Schlüsselung, Ambitus und Tonartcharakter impliziert, daß erstens die Schlüsselkombinationen ein System bilden; zweitens dem Tonumfang feste Grenzen gezogen sind; drittens die Tonarten der einzelnen Stimmen nach einer Norm zur Gesamttonart des mehrstimmigen Satzes zusammengefügt werden; und viertens der fest begrenzte Tonumfang eine absolute Tonhöhe repräsentiert. (Denn die Einschränkung des Umfangs einer Stimme auf eine Undezime wäre sinnlos, wenn durch verschiedene Lokalisierungen der Undezime von den Sängern der reale Stimmumfang einer Tredezime gefordert würde.)

1. In einer statistischen Untersuchung der Schlüsselkombinationen bei Palestrina (17 bis 52) unterscheidet Hermelink drei Gruppen: Erstens zwei Typen der „gewöhnlichen Schlüsselung“, G 2-C 2-C 3-F 3 und C 1-C 3-C 4-F 4, die er in Anlehnung an Thomas Morley als „hohe Schlüsselung“ und „tiefe Schlüsselung“ bezeichnet; zweitens die „Varianten“ C 1-C 2-C 3-F 3 und C 2-C 3-C 4-F 4; drittens die Schlüsselungen der Sätze „ad aequales“. Von den „gewöhnlichen Schlüsselungen“ können die „Varianten“ durch Terzversetzung des Schlüssels der Sopranstimme und die Schlüsselungen der Sätze „ad aequales“ durch Verdoppelungen und Auslassungen abgeleitet werden (z. B. G 2-G 2-C 2-C 3 von G 2-C 2-C 3-F 3). Die „Varianten“ interpretiert Hermelink (26 f.) als die Schlüsselungen der von Zarlino beschriebenen Sätze „a voci mutate“; doch steht einerseits in der ersten „Variante“ ein Sopranschlüssel statt des von Zarlino geforderten Alt- oder Mezzosopranschlüssels; und andererseits überschreiten beide „Varianten“ den von Zarlino für das „Comporre a voci mutate“ festgesetzten Gesamtumfang von 15 Stufen (vgl. auch N. Vicentino, *L'Antica musica*, fol. 84 v).

2. Um zu demonstrieren, daß im 16. Jahrhundert „der Vokal-Tonbereich die einzige eigentliche Konstante“ gewesen sei (39), stützt sich Hermelink auf das *Compendium* des Lampadius. Der fest begrenzte, auf 20 Stufen eingeschränkte Tonbereich der Vokalpolyphonie wird durch das 10-Linien-System,

die von Lampadius als „*Tabula compositoria*“ beschriebene „*Scala decemlinealis*“, sinnfällig repräsentiert. Der 20-Stufen-Ambitus, der in der „*tieften Schlüsselung*“ die Töne G-e“ umfaßt, konnte zwar versetzt, durfte aber nicht erweitert werden; einzelne Überschreitungen deutet Hermelink, unter Berufung auf Glarean (42), als Instrumentalismen. Die „*Scala decemlinealis*“ begrenzt allerdings nur den Gesamtumfang eines mehrstimmigen Vokalsatzes; und um die Normierung des Ambitus der einzelnen Stimmen zu erklären, zitiert Hermelink (40 ff.) die zweite von Lampadius erwähnte Form der „*Tabula compositoria*“: die in 5-Linien-Systeme geteilte Partitur. Durch sie wird die Einschränkung des Umfangs der Einzelstimmen auf eine Undezime sinnfällig gemacht und zur Norm verfestigt.

3. Soll das „*Ambitus-Grundton-Verhältnis*“ (69), die Abhängigkeit des Tonartencharakters von der Lage des Grundtons im Tonbereich, als konstitutives Moment nicht nur der Einzelstimme, sondern auch der Gesamttonart gelten, so müssen die Tonarten der vier Stimmen einen geschlossenen Zusammenhang bilden. Hermelink stützt sich, um die Wechselwirkung zwischen dem Tonartcharakter, dem Ambitus und der Schlüsselung theoretisch zu fundieren (55 ff.), auf Zarlino, der einerseits für die „*Dispositio Modorum*“ eine Norm vorschrieb — die authentische Form des Modus im Sopran und Tenor soll durch die plagale im Alt und Baß und umgekehrt die plagale im Sopran und Tenor durch die authentische im Alt und Baß ergänzt werden — und andererseits den Zusammenhang zwischen der „*Dispositio Modorum*“ und der Schlüsselung erkannte (57 f.). Eine Funktion der Schlüsselung aber sind außer dem „*Ambitus-Grundton-Verhältnis*“ auch die „*Klangverhältnisse*“ der Tonarten (78 ff.), denn die Schlüsselung legt, wie schon erwähnt wurde, für manche Zusammenklänge oder „Stufen“ die Terz-, für andere die Quint- oder Oktavlage nahe. Daß sich von Hermelinks Interpretationen der „*Klangverhältnisse*“ kein System der Harmonik des 16. Jahrhunderts abstrahieren läßt, sollte nicht als Mangel gelten, denn die Gewohnheit, bei harmonischen Analysen Systeme zu erwarten — auf die man bei melodischen Analysen zu verzichten bereit ist —, beruht auf einem Vorurteil. Die Differenz zwischen Dur und Moll wird von Hermelink nur erwähnt (81); in einer aus-

führlicheren Darstellung wäre zu berücksichtigen, daß Zarlino, im Widerspruch zur modernen Theorie der Akkordumkehrung, dem Terzsextklang e-g-c“ wegen der kleinen Terz und Sexte „Moll“-Charakter und dem Terzsextklang f-a-d“ wegen der großen Terz und Sexte „Dur“-Charakter zuschrieb.

4. Das „*Claviettenproblem*“: die Frage, ob der „*Vokal-Tonbereich*“, wie Hermelink meint, im 16. Jahrhundert eine „*Konstante*“ war (39), so daß der notierte Ambitus H-g“ der Sätze mit „*hoher Schlüsselung*“ in der gleichen Tonhöhe gesungen werden mußte wie der Ambitus G-e“ der Sätze mit „*tiefer Schlüsselung*“, kann in einer Rezension nicht erörtert werden. Hermelink stützt sich (90 ff.) auf eine Stelle aus Morleys *Introduction*, die von Arthur Mendel im entgegengesetzten Sinne interpretiert worden war. „*It is true that the high and lowe keys come both to one pitch, or rather compass, but you must understand that those songs which are made for the high key be made for more life, the other in the low key with more gravetie and staidnesse*“. Für Hermelinks These spricht die erste, für Mendels Interpretation die zweite Hälfte des Satzes, so daß die Entscheidung offen gelassen werden muß (vgl. auch H. Federhofer in der Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, 1963, 104—111). Ein indirekter Hinweis, daß die hohe Schlüsselung keine Transposition implizierte, kann allerdings davon abgelesen werden, daß Cyriacus Schneegaß als Alternative zur hohen Schlüsselung eine zusätzliche Notenlinie vorschlug: „*Si tamen cantio altius excurrat, sexta lineola ad evitandas Clavium transpositiones commodè additur*“ (*Isagoges Musicae libri duo*, 1591, lib. I, cap. 3).

Als Transpositionsintervall für Sätze in hoher Schlüsselung wählt Hermelink die kleine Terz; er beruft sich auf Palestrinas Messe *In Minoribus Duplicibus*, in der „*das Credo dorisch tiefgeschlüsselt mit dem D-Dur-Akkord schließt, worauf das Sanctus hochgeschlüsselt mixolydisch (transponiert aus C) mit dem Quartsprung c-f im Baß beginnt. Intoniert man hier eine kleine Terz tiefer, so ergibt sich ein reibungsloser Anschluß*“ (94). Ob man aber von einem Anschluß sprechen kann, erscheint zweifelhaft, da das Credo vom Sanctus durch das Offertorium und die Praefatio getrennt ist.

Im Schlußteil des Buches, der Einzelinterpretationen der „*Tonarten bei Palestrina*“

(100—143) enthält, stützt Hermelink seinen theoretischen Entwurf des Tonartensystems der Vokalpolyphonie nicht nur durch exemplarische Analysen, sondern ergänzt ihn auch durch Beobachtungen, die eine reiche musikalische Erfahrung verraten.

Carl Dahlhaus, Kiel

Karl H. Darenberg: Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1960. 130 S. (Britannica et Americana. Band 6).

Diese Veröffentlichung enthält offensichtlich eine für den Druck revidierte Fassung der bereits im Jahre 1952 an der Universität Mainz abgeschlossenen und bisher nur maschinenschriftlich vorhandenen Dissertation Darenbergs über das Thema *Mimesis. Die Aristotelische Nachahmungslehre im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts*. Bereits ein Jahr vor Erscheinen der hier besprochenen Schrift war der Verfasser mit einer Studie über Georg Friedrich Händel im Spiegel englischer Stimmen des 18. Jahrhunderts (zum 200. Todestag am 14. April 1959) an die Öffentlichkeit getreten (Archiv für Kulturgeschichte XLI, 1959).

In seiner knappen Einführung weist der Autor auf die Tatsache hin, daß seit dem Erscheinen der (in ihrer Themastellung bedeutend umfassenderen) musikästhetischen Werke von Hugo Goldschmidt (1915) und von Walter Serauky (1929) das Gebiet seiner Untersuchung im deutschen Sprachgebiet keine nennenswerte Behandlung erfahren hat, daß es vielmehr englische und amerikanische Forscher waren, die innerhalb der letzten dreißig Jahre in verschiedenen Aufsätzen die zweifellos notwendige Pionierarbeit geleistet hätten, um die für uns wichtigen Fakten anhand der Quellen bekannt zu machen (so vor allem Herbert M. Schueller in seinem Artikel „*Imitation*“ and „*Expression*“ in *British Music Criticism in the 18th Century*, *Musical Quarterly*, XXXIV, 1948, S. 544—566). Allerdings hatte bereits vierzig Jahre vor Erscheinen von Darenbergs Abhandlung John W. Draper in seiner Studie *Aristotelian „Mimesis“ in Eighteenth Century England*, PMLA, XXXVI, 1921, S. 372 bis 400, dem ersten Beitrag der neueren Forschung, zu dem hier behandelten Fragenkomplex Stellung genommen, wie Darenberg selber an anderer Stelle mitteilt.

Wenn Darenberg weiterhin ausführt, daß seine Arbeit, „*anfänglich als eine Untersuchung der Hauptprobleme der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts gedacht, sich nach und nach zu einer Spezialstudie entwickelte, die die Aristotelische mimesis (Nachahmungslehre) im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts zum Thema hat*“, so fragt man sich, weshalb der Autor diesen Titel seiner Dissertation nicht auch für seine Buchveröffentlichung gewählt hat, anstelle des leicht zu Mißverständnissen führenden jetzigen Buchtitels. Denn im wesentlichen wird nur ein einziger, wenn auch recht wichtiger Aspekt des gesamten Gebietes behandelt, zu welchem Zweck im ersten Teil des Buches 34 Quellenwerke in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und die auf das Thema bezugnehmenden Stellen zitiert werden, beginnend mit Charles Gildons *The Complete Art of Poetry* (1718) bis zu Auly Macaulays *Essays on Various Subjects of Taste and Criticism* (1780). Diesem Teil sind zwei kurze Abschnitte vorangestellt, welche einerseits die wichtigsten Textstellen der Aristotelischen Lehre anführen (in Englisch und Deutsch) sowie ihre Bedeutung in der Geschichte zu beleuchten versuchen, andererseits einige Begriffsbestimmungen zur Nachahmungslehre in der Musikästhetik enthalten. — „*Eine sich allein mit ästhetischen Problemen auseinandersetzenende Untersuchung gab es in England während der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts nicht*“, erklärt Darenberg zur Begründung, warum er seine Untersuchungen mit diesem Zeitpunkt beginnt; es habe nur ganz vereinzelte ästhetische dicta gegeben, die neben philosophischen, kritischen, theologischen oder sonstigen Themen in den zum Teil bedeutenden und umfangreichen Werken von Dennis, Shaftesbury, Addison, Steele oder Pope zu finden sind, hierunter Ansätze zu einer späteren Musikkritik und -ästhetik vor allem bei Dennis und Addison.

Im zweiten, kritischen Teil bespricht und analysiert der Verfasser die einzelnen, im Quellenteil aufgeführten Werke und die aus ihnen entnommenen Zitate, hier wie dort in der gleichen chronologischen Reihenfolge, wobei er nunmehr allerdings eine erste Gruppe (12 Autoren) unter der Überschrift *Die Kunstphilosophie bis 1750* zusammenfaßt und einer zweiten (22 Autoren) gegenüberstellt: *Die Anfänge einer autonomen*

Musikästhetik und allgemeinen Ästhetik im Zeitraum von 1750 bis 1780, die mit Charles Avisons *An Essay on Musical Expression* (1752, ²1753) beginnt. Die Grundlinien und zentralen Motive der Entwicklung innerhalb jener musikästhetischen Auseinandersetzungen werden von Darenberg in aufschlußreicher und begrüßenswerter Weise kurz und klar zusammengefaßt und den entsprechenden Abschnitten als Ein- und Ausleitungen beigefügt. Während die Quellen der ersten Gruppe sich vor allem mit dem Problem der rhetorischen Tradition und der Affektenlehre sowie mit demjenigen der künstlerischen Nachahmungslehre befassen, gestützt auf überlieferte kunstphilosophische Schriften und zeitgenössische Musik (insbesondere von Händel), brachte Avisons Ausdruckslehre nicht nur eine wesentliche Modifizierung in die englische Musikästhetik, sondern bedeutete — nach Darenberg — auch den Beginn des allmählichen Aufgebens des alten Ordnungssystems der artes liberales und damit auch den Anfang der zunehmenden Entfernung von der Rhetorik. „In ihr ist nicht mehr primär das Ausdrücken von Affekten, sondern der Ausdruck von Empfindungen gemeint und gefordert“, wie Darenberg in seiner insgesamt zehn Hauptergebnisse enthaltenden abschließenden Zusammenfassung sagt.

Wenn es auch durchaus anerkennungswert ist, wie der Verfasser etwa den allmählichen Bedeutungswandel der alten Begriffe „docere — movere — delectare“ bis zu ihrem völligen Verschwinden skizziert, so muß man sich bei dem Umgang mit derartigen Ausdrücken in der Ästhetik doch stets der Gefahr bewußt bleiben, welche in der proteushaften Veränderlichkeit des Inhalts solcher Worte liegt. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an den Begriff „Natur“, wie er als philosophische und ästhetische Norm im 18. Jahrhundert eine so grundlegende Rolle gespielt hat, daß man eigentlich keine Werke aus jener Zeit in die Hand nehmen sollte, ohne sich vorher eine Art Lageplan der verschiedenen Bedeutungen und Inhalte dieses Wortes angefertigt zu haben, ganz zu schweigen von den vielfältigen subjektiven Meinungen und Geschmacksrichtungen, welche der einzelne noch zusätzlich, bewußt oder unbewußt, damit verbinden kann.

Die sich durch Fleiß und Gründlichkeit auszeichnende Studie Darenbergs hätte unseres Erachtens an Wert gewonnen, wenn ihr

Verfasser mit wenigen Hinweisen die wünschenswerten Querverbindungen zur allgemein-kulturellen und soziologischen Situation Englands in der behandelten Epoche hergestellt hätte, was gerade bei einem solchen Thema willkommen und ohne nennenswerte Ausdehnung des Umfangs möglich gewesen wäre. Erwin R. Jacobi, Zürich

Günther Kaspersmeier: Wilhelm Dyckerhoff (1810—1881) und seine Kompositionslehre. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960. 125 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 41).

Wilhelm Dyckerhoff ist ein Musikpädagoge des 19. Jahrhunderts, der in Vergessenheit geriet. Daß ihm Unrecht geschah, versucht Günther Kaspersmeier in seiner Kölner Dissertation zu zeigen. Doch kann man zweifeln, ob die Apologie geglückt sei.

Dyckerhoffs Denken wurde durch Anregungen des Pädagogen Adolf Diesterweg und des Volksliedsammlers Ludwig Erk bestimmt (8—12), und seine *Compositions-Schule oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesang und den Werken classischer Tondichter* (in drei Bänden 1864, 1872 und 1876) ist trotz des auftrumpfenden Titels weniger von kompositionstechnischen als von pädagogischen Voraussetzungen getragen (17—28). Die These Adolf Bernhard Marx', daß die Melodielehre der Akkordlehre vorausgehen müsse, wurde von Dyckerhoff zum Prinzip der Musikpädagogik erhoben (zur Auseinandersetzung zwischen Adolf Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink vgl. Karl Gustav Fellerer in der Festschrift für Helmuth Osthoff). Im „Tonbild“, einer rhythmuslosen Folge von zwei, drei oder vier Tönen, glaubte Dyckerhoff das musikalische Analogon zum gesprochenen Wort entdeckt zu haben: das „Urpheänomen“ der Musik, das sich im „Naturgesang“ von Kindern zeige und andererseits die feste Grundlage der „Werke classischer Tondichter“ bilde. Dyckerhoffs „Naturgesang“ aber ist ein Phantom. Kaspersmeier zitiert (36) die viertönigen Phrasen, die Dyckerhoffs Kinder zu der Textzeile „Groß ist der Herr“ improvisierten; doch verschweigt er, daß Dyckerhoff, um seine Kinder zum „Naturgesang“ zu inspirieren, „auf dem Klavier Es-dur anschlug“ (*Compositions-Schule* I, 3). Das Experiment soll die These stützen, daß der Durakkord auf dem Naturgesang beruhe; aber es be-

zeugt nicht den Dreiklang als „Urphänomen“, sondern Dyckerhoffs Mangel an Logik.

Dyckerhoffs *Compositions-Schule* verdient eine Untersuchung, weil sie ein Arsenal charakteristischer Irrtümer ist: Kaspersmeier ersetzt die Kritik durch Apologie. Dyckerhoffs Analysen beruhen auf dem Verfahren, Themen und Melodien auf Schemata zu reduzieren, die als „melodische Führer“ (61), als Gerüst des Tonsatzes gelten sollen. Der Zusammenhang, den Kaspersmeier zwischen Dyckerhoffs „Tonbild“ und Schenkers „Urlinie“ konstruiert (58–60), ist schwach begründet; das einzige, was Schenker mit Dyckerhoff teilt, ist ein Mangel: die Vernachlässigung des Rhythmus. Dyckerhoffs Analyse des ersten Satzes aus Beethovens Opus 49, 2 — von Kaspersmeier als „sorgfältig“ gerühmt (62) — ist nur als Dokument eines hemmungslosen Dilettantismus von Interesse. (Auch Dyckerhoffs Kompositionen, abgedruckt als Anhang zum dritten Band der *Compositions-Schule*, fordern zum Mißtrauen gegen den Theoretiker heraus.) Dyckerhoff abstrahiert, um den „melodischen Führer“ der Sonate zu rekonstruieren, erstens von der Unterstimme, zweitens vom Rhythmus und drittens von Vorhalten und Durchgängen, die aber, um als Vorhalte und Durchgänge gelten zu können, auf die Unterstimme und den Rhythmus bezogen werden müssen. Akkordbrechungen werden manchmal, aber nicht immer, zum „melodischen Führer“ gezählt, ohne daß ein Kriterium erkennbar wäre. Die Motivbeziehungen, die Dyckerhoff von den rhythmuslosen „Tonbildern“ abliest (*Compositions-Schule* III, 124), sind entweder fiktiv oder auch ohne den Umweg einer Reduktion des Kunstwerks zum „Naturgesang“ offenkundig.

Dyckerhoffs Methode, aus „Tonbildern“ durch Sequenzierung und rhythmische Variation Melodien zu entwickeln, beruht, wie Kaspersmeier nachweist (83–97), auf dem Vorbild der Kompositionslehren von Johann Christian Lobe und Marx. In Dyckerhoffs Akkordlehre schlägt der Dilettantismus, der sich durch ein Phantom von „Naturgesang“ täuschen ließ, in das entgegengesetzte Extrem einer Lust am Experiment um: So scheut sich Dyckerhoff nicht, den Dominantseptakkord über g in den b-moll- oder es-moll-Dreiklang „aufzulösen“ (97).

In dem Kapitel über Dyckerhoffs Ästhetik und ihre Voraussetzungen werden Schiller, Schopenhauer und Hegel von Kaspersmeier

nach Paul Moos (104,106) zitiert, K. G. Um-breits *Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche* (1811) nach dem Original (108). Herder wird nicht erwähnt. Er hätte wohl auch seine Ideen in Dyckerhoffs Trivialitäten kaum wiedererkannt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Wilfrid Dunwell: *The Evolution of Twentieth-Century Harmony*. London: Novello 1960. 240 S.

Die Harmonik des 20. Jahrhunderts als zusammenhängende Entwicklung zu beschreiben, ist schwierig, weil es dogmatisch wäre, die Phänomene mit dem Blick auf ein Ziel zu ordnen, sei es die Harmonik Webers, Hindemiths oder Bartóks; ohne die Voraussetzung eines Ziels aber, wie es im 19. Jahrhundert die Tristan-Harmonik darstellt, ist es kaum möglich, wesentliche Phänomene von unwesentlichen zu unterscheiden und ein System von Begriffen zu bilden, das mehr wäre als ein Katalog von Etiketten. Auch sind die Versuche, von den Klangtechniken des 20. Jahrhunderts eine umfassende Theorie zu abstrahieren, bisher mißlungen, weil sie entweder in den Grenzen eines Stils befangen waren oder in ein leeres Klassifizieren gerieten, das alles einschließt und nichts erklärt.

Dunwell beschränkt seinen Entwurf einer Theorie auf Ansätze, deren äußerlich klassifikatorischer Charakter ihm bewußt ist: „This is a purely grammatical procedure, and it is not suggested that any such isolation occurs in musical composition“ (175). Er berücksichtigt die Wechselwirkung zwischen der Harmonik und den anderen Momenten der Satztechnik in Kapiteln über *Melody, Rhythm, Melody and Harmony, Melodies in Combination* — der Zusammenhang zwischen Harmonik und Instrumentation wird erwähnt (155), ohne untersucht zu werden. Die Schwierigkeit aber, das Nebeneinander extremer Gegensätze als Entwicklung darzustellen, wird von Dunwell einzig durch großzügige Vernachlässigung der Chronologie gelöst. So geraten zaghafte Epigonen der modernen Musik in die Rolle von Vermittlern zwischen der Tradition und den Anfängen des Neuen. Zwar ist die Vorstellung mancher Komponisten, der Bruch mit der Überlieferung sei zu abrupt gewesen und man müsse das Stück Musikgeschichte, das ausgefallen sei, gleichsam nachkomponieren, unleugbar ein Thema, das eine Untersuchung

lohnt. Wenn aber Dunwell die fiktive Geschichte der wirklichen gleichsetzt, so vergißt er, daß an dem Versuch, Übersprungenes nachzuholen, ästhetische Probleme haften, von denen auch eine Beschreibung der Kompositionstechniken nicht absehen darf, wenn sie nicht zu einem Katalog von Merkmalen werden will. Auch fällt es manchmal schwer, Dunwells Neigung zu Komponisten geringeren Ranges zu teilen; aber vielleicht ist die Meinung, daß Rawsthorne, Frank Bridge oder Peter Warlock zu unbedeutend seien, um das Fehlen von Anton Webern auszugleichen, ein kontinentales Vorurteil.

Im ersten Teil des Buches, *Transition*, beschreibt Dunwell den Quarten- und Quintenparallellismus, die Ganztonskala, die Entstehung neuer Akkordverbindungen und die Emanzipation der harmoniefremden Töne. Den Vorhalt- oder Wechselakkorden, die er „*decorative juxtapositions*“ nennt (35), setzt Dunwell das Verfahren, einen Mangel an tonalem Zusammenhang zwischen den Akkorden durch Gegenbewegung der Außenstimmen auszugleichen, als „*structural juxtaposition*“ (38) entgegen. (Als frühestes Beispiel zitiert er die „Wanderer-Akkorde“ aus Wagners *Siegfried*, die aber auch eine tonale Interpretation als IV-II_n-V-I zulassen.) Doch besteht der Gegensatz zwischen „*decorative juxtapositions*“ und „*structural juxtapositions*“ nur in den Namen und nicht in der Sache; denn Sekundabstand der Akkorde und Gegenbewegung der Außenstimmen schließen sich nicht aus.

In dem Kapitel *Decoration* (46 ff.) beschreibt Dunwell die Verfestigung der harmoniefremden Töne zu emanzipierten Dissonanzen: Entweder wird der Auflösungston zwar weggelassen, aber — wie eine Selbstverständlichkeit, die man verschweigen kann, ohne mißverstanden zu werden — noch mitgedacht; oder der Unterschied zwischen Neben- und Haupttönen wird aufgehoben — der aus fundierenden Konsonanzen und zugesetzten Dissonanzen gebildete Akkord der tonalen Harmonik erstarrt zum „*empirical chord*“. Dunwells Terminus „*empirical chord*“ hat gegenüber dem Ausdruck „Zufallsakkord“ den Vorzug, der Polemik unbrauchbar zu sein; andererseits aber ist es kaum einleuchtend, daß Zusammenklänge, die nicht durch tonale „Logik“, sondern einzig durch die Stimmführung begründet sind, nur darum als „empirisch“ gelten sollen, weil sie nicht „logisch“ sind. Denn daß man die Regeln

der tonalen Harmonik als musikalische „Logik“ bezeichnen kann, schließt nicht ein, daß die Stimmführung das „empirische“ Moment der Musik sei.

Im zweiten Teil des Buches, *Modern Methods*, beschreibt Dunwell zunächst die Vorgeschichte und Entstehung des Akkordparallellismus (87 ff.). Der Zusammenhang zwischen den Zitaten aus Debussys *Minstrels*, Wagners *Parsifal* („durch Mitleid wissend“), Palestrinas *Stabat Mater* und Bartóks *Blaubart* bleibt allerdings unklar, weil Dunwell den Unterschied zwischen den beiden Momenten des Akkordparallellismus — zwischen der irregulären Stimmführung und der nicht-tonalen Harmonik — vernachlässigt: Daß die Akkordfolge A-G-F in dem Palestrina-Zitat (89) nicht tonal ist, genügt, um Dunwell — trotz der Gegenbewegung der Oberstimmen zum Baß — an Akkordparallellismus denken zu lassen. Ob aber das Zusammentreffen der tonalen Harmonik mit dem Parallelenverbot als geschichtlicher Zufall oder als sachliche Notwendigkeit gelten muß, ist — trotz Moritz Hauptmanns Versuch, das Parallelenverbot tonal zu motivieren — noch immer unentschieden.

Das Wort „*pattern*“ ist nicht oder nur unzulänglich übersetzbar; der Unterschied der Sprachen aber läßt die Darstellung musikalischer Sachverhalte nicht unberührt. Denn es scheint, als müsse man in englischer Sprache denken, um so verschiedene Phänomene wie die Verbindung einer chromatischen Skala mit Quintschritten des Basses (102), die Exposition eines Quartenthemas vor dem Hintergrund übermäßiger Dreiklänge (105), die reale (nicht-tonale) harmonische oder melodische Sequenz (108, 109, 118), die fortschreitende Vergrößerung des zweiten Intervalls in einem Dreiton-Motiv (111), den regelmäßigen Wechsel zwischen Terzen und Quartan in einem Thema (115) und die Gegenbewegung in gleichen Intervallen (120) unter einem einzigen Titel, dem Begriff „*pattern*“, zusammenfassen zu können.

Akkorde, die aus Schichtungen gleicher Intervalle, aus übereinandergesetzten Terzen oder Sekunden, Quartan oder Quinten bestehen, nennt Dunwell „*regular chord structures*“ (149 ff.), die übrigen „*non-regular chord structures*“ (172 ff.). Doch sind die „*regular chord structures*“ von den Phänomenen, die unter dem Titel „*pattern*“ beschrieben wurden, nicht streng zu unterscheiden. Denn das Prinzip der Umkehrung

wird von Dunwell ausgeschlossen (da man auf dem Papier, wenn man einerseits alle Umkehrungen und andererseits das Verfahren der Disalteration zuläßt, sämtliche denkbaren Zusammenklänge auf Terzstrukturen zurückführen kann); die reale Schichtung gleicher Intervalle aber ist nichts anderes als ein „pattern“.

Dunwells Versuch, die „non-regular diord structures“ (172 ff.) in drei Gruppen — „neutral chords“, „dissonant groupings“ und „composite harmonies“ — zu teilen, erscheint fragwürdig. Als „neutral chords“ sollen Zusammenklänge gelten, die einerseits, im Unterschied zu den „dissonant groupings“, keine kleinen Sekunden oder großen Septimen enthalten und die andererseits weder aus dem Repertoire der tonalen Akkorde stammen noch zu den „regular diord structures“ gehören. Die Klassifikation aber ist brüchig, weil sich die Gesichtspunkte durchkreuzen: Die Dissonanzschärfe einerseits und die Zusammensetzung aus gleichen oder ungleichen Intervallen andererseits stehen in keinem Gegensatz zueinander; und Akkorde, die weder auf Terzschichtung beruhen noch scharf dissonieren oder aus gleichen Intervallen zusammengesetzt sind, bilden keine Gruppe mit einem charakteristischen Merkmal, sondern einen zufälligen Rest.

Carl Dahlhaus, Kiel

I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'ottocento in Italia. — A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Siena: Accademia Musicale Chigiana 1960. 179 S., 13 Tafeln.

Der Obertitel dieser Schrift ist ein wenig irreführend, denn den wesentlichen Teil nehmen die Abhandlungen über symphonische Musik und Kammermusik des 19. Jahrhunderts in Italien ein. Da jedoch das Werk gelegentlich der XVII. Settimana Musicale in Siena erschienen ist, wurde auch der Komponisten kurz gedacht, welche 1960 ein Jubiläum begehen konnten, d. h. Alessandro Scarlatti, Pergolesi und Cherubini. Es erscheint dem Rezensenten fraglich, ob die Häufung divergierender Themen — ein Anhang bringt noch je einen Aufsatz über Cimarosa und Vivaldi — vorteilhaft ist. Ein Weniger wäre sicherlich ein Mehr gewesen, denn in der vorliegenden Form werden manche Probleme mehr gestreift als erschöpft, da sich achtzehn Autoren auf knapp

170 Seiten beschränken müssen. Ein Verzicht auf den Ballast der „anniversari“ und des Anhanges wäre sicher dem Hauptteil zugute gekommen, der ein relativ wenig bekanntes Kapitel der italienischen Musikgeschichte aufschlägt.

Im Schatten der Oper hat die italienische symphonische und Kammermusik des vorigen Jahrhunderts nur eine sekundäre Rolle gespielt, doch wurde sie von der Seite der Musikhistorik zu Unrecht vernachlässigt. Gerade der deutsche Leser wird deshalb für manche Seite dankbar sein, die auch von Begegnungen deutscher und italienischer Komponisten der Romantik berichtet, wie es im ersten Aufsatz über Antonio Bazzini Guglielmo Barblan tut. Für eine der Romantik geneigtere Epoche als die unsere gäbe es ohne Zweifel im Bereich der italienischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts manches zu entdecken. Denn außer Giuseppe Martucci, dem Guido Alberto Fano einen Beitrag widmet, sind uns die wenigsten im vorliegenden Werk behandelten Komponisten bekannt. Leider wurde auf Notenbeispiele verzichtet, so daß man manches abschlußreich interpretierte Stück sich erst besorgen muß, um eine lebendige Begegnung erfahren zu können. Daß mancher Beitrag nicht über biographische Notizen hinausgeht oder sich zu sehr an das große Publikum wendet, darf nicht verschwiegen werden, doch liest man einige Artikel — wie z. B. die von Piero Santi über Giovanni Bottesini, von Manlio La Morgia über Giovanni Rinaldi, von Bianca Becherini über das musikalische Leben im Florenz des 19. Jahrhunderts und von Adelmo Damerini über Antonio Scontrino, um nur die wichtigsten zu nennen — mit Gewinn und Interesse. Einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis des Humors von Cimarosa bringt der im Anhang stehende, und so gegenüber dem Thema des Buches isolierte Artikel von Gino Roncaglia. Auch dem Aufsatz von Mario Fabbri, der seinem Buche über Alessandro Scarlatti und den Fürsten Ferdinando De' Medici entnommen ist, muß man Qualität nachrühmen, ohne zu übersehen, daß er hier fehl am Platze steht.

Felix Karlinger, München

Robert Stevenson: Spanish Music in the Age of Columbus. The Hague: Martinus Nijhoff 1960. XVI und 336 S.

Der erste Abschnitt dieses mit großem Interesse erwarteten Werkes Stevensons ist ein

wertvoller präziser Abriss der „Ancient and Medieval Beginnings“. Die genaue, an vielsagenden Zitaten reiche, aber knapp umrissene Darstellung fängt bei Strabo an und erreicht in 50 Seiten das 15. Jahrhundert. Einige Bemerkungen sind auch für die außermusikalischen Forschungsgebiete interessant und wichtig. Die Frage nach der Eigenart und Widerstandsfähigkeit von lokalen Sitten und Gebräuchen hat einen klaren Zusammenhang mit Isidors Haltung: „... his eagerness to justify local custom suggests that he fully recognized the regional peculiarities of the rite but wished to retain them“ (S. 9).

Schon in diesem Abschnitt werden manche Tatsachen für eine spezifisch iberische Tradition des musikalischen, dramatisch geprägten Ausdrucks angeführt. Im Hinblick auf die Aufführungshinweise im Antiphonarium von León schreibt Stevenson: „In the third [rubric], the bishop chanting the following antiphon [...] is enjoined to sing this particular text sotto voce — doubtless for dramatic effect. In the fourth, the bishop who sings *Popule meus* [...] is directed to begin the *Impropria* with a tremolo in his voice — again surely with deliberate dramatic intent“ (S. 14 f.).

Die Betonung des Standpunktes, ein dramatischer Grundzug sei in verschiedenen Epochen der iberischen Musikgeschichte durch zahlreiche Zeugnisse als wesentliches, eigenartiges Merkmal zu belegen, ist zwar nicht neu, wird aber vom Verfasser kritisch überprüft und mit neuen Beweisen gestützt. Ohne die „intrinsic values“ zu verachten, weiß Stevenson mit wissenschaftlicher Exaktheit ein Bild der iberischen Musik im Zeitalter des Kolumbus zu geben, wobei ihm vor allem die überlieferte Theorie sicheren Boden bietet (*Foundations of Spanish Musical Theory*). Viele Bausteine wurden vom Verfasser selbst gefunden, und zahlreiche Fehler der älteren Forschung konnten korrigiert werden. Wichtig sind, zum Beispiel, die Betrachtungen über Duráns *Súmula de canto de órgano* (S. 64 f.); über das wahrscheinliche Datum von Spáñons *Introducion muy vtil* (S. 85); über das Exemplar von Bicarguis *Arte de canto llano* im British Museum (S. 88); ferner in den Abschnitten *Liturgical Music and Secular Polyphony during the Reigns of Ferdinand and Isabella* die eingehenden Formanalysen (z. B. S. 209 ff.) mit den entsprechenden synthetischen Feststel-

lungen („... there is no evidence anywhere to be found that Renaissance Spanish song-composers ever chose the AAB musical pattern. Their choice was always ABA insofar as the music was concerned“, S. 209), die auch einiges Licht auf die Vorgeschichte von Dur und Moll werfen dürften („for picaresque texts he chooses ionian or phrygian modes, for sentimental lyrics dorian or aeolian“). Selbstverständlich gehören auch die eindringlichen Analysen melodisch-polyphonisch-rhythmischer Gestaltungen zu der großen Zahl solcher Erweiterungen und Vertiefungen der Kenntnisse, die wir dem Verfasser zu danken haben.

Es sei dem Rezensenten erlaubt, auf die *Foundations of Spanish Musical Theory* zurückzukommen, um die genaue Bedeutung der Zeitform „reprehendiesen“, „hablasen“ (S. 97), in Frage zu stellen (die übersetzten Formen „reproved“, „talk“ erläutern nicht viel, der Einfachheit der englischen Grammatikregeln wegen), und um zu bemerken, daß die „University of Coimbra“ 1290 in Lissabon gegründet wurde (1308 ist das Jahr der ersten Verlegung nach Coimbra). — Wann Camões an der Universität studierte, ja ob er wirklich die Universität regelmäßig besuchte (S. 99), ist ungewiß.

Schließlich möchte der Rezensent die sehr wichtigen und vorsichtigen Untersuchungen Stevensons über die mögliche Identität von Pedro de Escobar und Pedro do Porto erwähnen (S. 164, 167—174). Fortschritte in Richtung auf die endgültige Klärung dieser Frage sind vielleicht auf dem Wege über Alexandre Herculano zu erwarten. In seine Erzählung *O Cronista* (1839 erschienen, später umgestaltet und unter dem Titel *O Bispo Negro* in die *Lendas e Narrativas* aufgenommen), hat nämlich Herculano folgende wenig bekannte Erwähnungen des Pero [= Pedro] do Porto eingeflochten: „Boas tardes, meu amo. Sabcis-me dizer se mora aqui Pero do Porto, mestre cantor do cardeal D. Afonso?“ (S. 300). „Mestre Pero era um homem de quarenta anos“ (S. 301). „... cantor principal da capela do cardeal D. Afonso“ (S. 301). Noch wichtiger sind aber folgende Bemerkungen, die Herculano hinzufügt: „Esta descrição da rua da Oliveira é rigorosamente histórica, bem como grande parte do que neste capítulo é descrito. Tiramo-lo de uma carta inédita de Fernão Cardoso, em que ele narra uma visita que fez ao cantor Pero do Porto“ (S. 300). „Tudo o que pomos

na boca do mestre cantor é copiado textualmente da carta, já citada, de Fernão Cardoso" (S. 302).

Herculano hat also von einem Besuch von Fernão Cardoso bei Pero do Porto durch einen Brief Cardosos gewußt. Dr. Fernando Castelo Branco, dem der Rezensent diese Hinweise verdankt, hält es für möglich, daß dieser Brief in der Biblioteca da Ajuda zu finden ist (Código 51—II—14, fol. 76—91). Bei dem Chronisten Cristóvão Rodrigues Acenheiro (geb. 1491) mag es auch Notizen über Pero do Porto geben, obwohl Herculano Acenheiro nicht für eine zuverlässige Quelle hielt.

Inwiefern Robert Stevenson ins unbekannte Land, wie einst Kolumbus, noch weiter eindringen wird, können wir nicht voraussehen. Sicher ist aber, daß das vorliegende Buch sich schon jetzt als unentbehrliches Standardwerk der Musikforschung erwiesen hat. João de Freitas Branco, Lissabon

Klaus Wolfgang Niemöller: Kirchenmusik und reichsstädtische Musikpflege im Köln des 18. Jahrhunderts. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960. 327 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 39).

Umfassende archivalische Studien zur Kölner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts fehlten bisher. Um so dankenswerter ist der Versuch Niemöllers, auf Grund neuen Quellenmaterials die Entwicklung der Dommusik in Köln unter den letzten drei Kapellmeistern Theodor Eltz, Joseph Schmittbauer und Franz Ignaz Kaa näher zu beleuchten. Berücksichtigung fand außerdem die Musikpflege der ehemaligen Jesuiten, der Kreuzbrüder und städtischer Institutionen.

Nach einem kurzen einleitenden Kapitel über den Aufbau der Domkapelle unter Carl Rosier 1700—1725 (vgl. die Studie über Rosier von U. Niemöller, Köln 1957) zeichnet der Verfasser ein eindrucksvolles Bild von der Entwicklung der kirchlichen und städtischen Musikpflege unter Theodor Eltz (1725—1770). Als Domkapellmeister wurde 1775 Joseph Alois Schmittbauer engagiert, zusammen mit Franz Ignaz Kaa (Domkapellmeister seit 1777) zweifellos der bedeutendste Kleinmeister der Kölner Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts. Ausführlich ist die Zeit des Niedergangs der Domkapelle während der französischen Besatzungszeit dargestellt.

Der Wert des Buches liegt in der Darreichung einer fast verwirrenden Fülle archiva-

lischer Einzelheiten, vor allem zur Personalgeschichte des 18. Jahrhunderts. Verwirrend um so mehr, als es sich um Tatsachen einer vielfach lokalgeschichtlich noch unerschlossenen Epoche handelt. Über Inventare von Musikalien und von Instrumenten, über Dienstinstruktionen oder über Musikerlisten, über Dokumente von Orgelbauern oder von Musikalienhändlern geben die sorgfältig benutzten Archive weitgehende Auskunft. Wenn auch, wie aus dem nützlich und gewissenhaft bearbeiteten Musikerverzeichnis (S. 216—306) hervorgeht, die meisten Künstler des Berichtszeitraumes nur dritt- oder viertrangige Bedeutung haben, so darf man den Wert derartiger lokaler Studien deswegen nicht unterschätzen. Für die Erforschung der Kölner Musikgeschichte (deren Gewicht allerdings nicht mit nord- oder süddeutschen Musikzentren verglichen werden kann) bedeutet die Arbeit zweifellos einen beachtlichen Gewinn, da sie eine fundierte Materialsammlung über das außerordentlich rege und vielseitige Musikleben im 18. Jahrhundert bietet. Die mühevollen und kenntnisreiche Kleinarbeit des Verf. verdient höchste Anerkennung. Die Veröffentlichung ist auch als praktisches Nachschlagewerk von Nutzen.

Richard Schaal, Schliersee

Robert Stevenson: Juan Bermudo. The Hague: Martinus Nijhoff 1960. 97 S.

Es war anzunehmen, daß nach der Faksimileausgabe von Bermudos *Declaración* von 1555 (*Documenta musicologica* I/11, 1959) und dem bereits das Stoffgebiet wesentlich erhellenden Nachwort des Herausgebers Kastner sich ein Interessent der Erfassung des Gesamtwerks des Meisters annehmen würde. Das ist nun mit Stevensons Arbeit geschehen. Überblicken wir das Literaturverzeichnis, so wird ersichtlich, daß zwei Drittel der Literatur — alter wie neuer — spanischen, portugiesischen oder gar ibero-amerikanischen Ursprungs sind, eine Erklärung dafür, daß Deutschland seit Kinkeldeys früher Arbeit nicht weitergekommen war. Leider bringt das Literaturverzeichnis nicht überall die Neuausgaben. Sie fehlen bei Milán, Mudarra, Ortiz, Salinas ohne ersichtlichen Grund. Ebenso fehlt ein Hinweis darauf, daß im Faksimile der zweiten *Declaración* die ersten acht Blatt und mit ihnen die Empfehlung Figueroas, die Vorworte und die Widmungen fehlen (die Rezensentin verdankt Auskunft hierüber — nach langem mühseligem Suchen —

dem Kollegen Kastner, dem auch hier gedankt sei). Wie das geschehen konnte, bleibt rätselhaft; das so sehr begrüßte Faksimile ist also unvollständig. Der Schuldige scheint der Verlag zu sein, da der Herausgeber die Photos vorher nicht zu Gesicht bekam. Der Verlag sollte einen Nachtrag liefern.

Das Werk gliedert sich in Biographie, Bibliographie, Quellenuntersuchung und Inhaltsangabe der zweiten *Declaración*, die nach Büchern, nicht nach Themen vorgeht, was bei der großen Reichhaltigkeit des Stoffs und seiner Problematik empfehlenswert gewesen wäre. Auch die Biographie, die aus nur 1¼ Seiten besteht und später manches im weiteren Text nachträgt, hätte alles besser an einen Ort zusammenraffen sollen. Das Gesamtbild von Bermudos Persönlichkeit wäre eindeutiger geworden. Angehängt ist eine Besprechung und teilweise auch Übertragung der in der *Declaración* von 1555 enthaltenen musikalischen Werke Bermudos, die vollständig von Froidebise, Paris herausgegeben wurden (dank freundlicher Mitteilung des Kollegen Kastner; der Herausgeber nennt diese Ausgabe nicht).

Das Schwergewicht der Arbeit scheint uns auf den drei erstgenannten Teilen der Arbeit zu liegen, da der Inhalt des Hauptwerks Bermudos, so sehr auch hier Besonderheiten herausgearbeitet sind, von jedem Forscher noch neu wird entdeckt werden müssen und längst nicht erschöpft ist. Schade, daß auch hier das meiste englisch zitiert wird. Immerhin sind wenigstens fragliche Stellen auch im Originaltext geboten.

Die Biographie bringt, trotz der notorischen Kürze, so ausnahmslos Neues, besonders durch Heranziehung der bisher fast unbekannteren Arbeiten von Angel Ortega (vgl. S. 1, Fußnote 1; S. 2, Fußnote 2), daß fast alles bisher Existierende in Lexika und Enzyklopädien (auch in der Neuauflage des Riemann, der noch nicht genannt wird) hinfällig geworden ist. Dazu kommen neu Zusammengetragenes über Drucker (Juan de León; S. 2, Fußnote 3), Widmungsadressaten und Gönner (S. 10, 16), vor allem über Förderer und Insassen des Klosters in Montilla, dessen Äbtissin das Werk *El arte tripharia* gewidmet ist (S. 11 ff.), und Aufschlüsse über Bermudos Orden und Ordensarbeit, so daß seine Person und sein Wirkungskreis mehr und mehr erhellt werden. Vor allem aber werden das Verhältnis der drei Werke Bermudos zueinander (S. 3 ff.) wie auch der

Inhalt der beiden ersten (S. 9 ff.) nun genauestens geklärt. Daß die Inhalte der beiden Erstwerke mit Ausnahme von vier Kapiteln von der *Declaración* von 1549 und zwei der *Arte tripharia* vollständig in die *Declaración* von 1555 aufgegangen sind, war bisher unbekannt.

Auch der Kreis der Autoren (Theoretiker, Philosophen, Theologen), die Bermudo bekannt waren, läßt sich jetzt, dank Stevensons Quellenuntersuchungen, weiter übersehen. Er reicht von der Antike (Cicero) über frühchristliche Autoren (Augustin, Isidor, Boethius — der Hauptgewährsmann bleibt) bis zu Titelmans, Carvajal, Ornithoparch, Gregor Reisch, Nik. Wollick, le Fèvre d'Étapse, Glarean und Gaffurio; Deutsche, Italiener und Franzosen umfassend, wogegen, mit Ausnahme von Tovar (S. 33), Spanier weniger beliebt scheinen (Kastner, a. a. O., will gleichwohl Einfluß von Pareja und Bizcargui erkennen). Alle diese Quellen dienen hauptsächlich der Erforschung der Intervallehre, des Kontrapunkts, der Modi und der Kadenzlehre, d. h. vor allem der Akzidentiensetzung. Der Kreis der Komponisten dagegen beschränkt sich mit Ausnahme von Franko-Flamen wie Josquin, Willaert, Jachet doch fast ausnahmslos auf Spanier oder in Spanien wirkende Musiker, wie Gombert, Figueroa, der wie Morales ein Empfehlungsschreiben beigezeichnet hat, Cabezón, Narváez, beide Jaén, Lopéz, Fuenllana, Mudarra, Doyz, Valderrábano, Vasquez, Villado, Vila, Soto; Meister, die dem Mitteleuropäer z. T. noch unbekannt sein werden (wie Lopéz, Vasquez, Jaén, Villada).

Allem Interessanten, vor allem der Theorie in Gregorianik und mehrstimmiger Vokalmusik und Instrumentalmusik nachzugehen, das von Stevenson aufgeführt wird, sicher aber noch nicht erschöpft ist, ist hier natürlich unmöglich. Einiges sei aufgewiesen. So z. B. die u. U. verschieden langen Silben der Psalmodie (S. 39); das Mensurschlagen, selbst mit Taktstock (!) im Choral; die Unsicherheit der Akzidentiensetzung (S. 33) und deren Reichtum im Choral andererseits (S. 46), was Bermudo wünschen läßt, alle Komponisten möchten ihre Akzidentien angeben (S. 42), so sehr er deren Setzung um der Aufhebung der Modi und deren Affekte willen auch bedauert (S. 54); die Ablehnung der Verzierung der Musik seiner Zeit, die Text und Glosa in einem sei (!) (S. 55; man sieht, wie verschieden die verschiedenen

Länder und Musiker hier vorangegangen sind) — trotzdem werden Anweisungen für Ornamentik gegeben (S. 49); die Kenntnis der nahezu temperierten Stimmung bei Bundinstrumenten (S. 21, 58); die Möglichkeit der Erzeugung von Halbtönen bei Harfen (S. 59), längst vor Erfindung der Hakenharfe; die Forderung der wörtlichen Intavolierung (S. 57, also noch keine Freistimmigkeit), aber bei Freiheit des Stimmabstandes (S. 70). Verblüffend modern denkt Bermudo auf dem Gebiet der Ästhetik, die von Stevenson wohl stärker hätte betont werden dürfen. So macht er für Konsonanz und Dissonanz das Ohr entscheidungspflichtig, dessen Auffassung sich mit der Zeit wandle — das ist schon fast Geniezeit (man vgl. Goethes Aufsatz über das Straßburger Münster von 1773!) Daß die Anwendung der Ausdrucksregeln der Renaissance auf Texte verlangt wird, liegt näher (S. 63); hochinteressant dabei, daß die Spanier ihrerseits und mit ihnen Bermudo (S. 82) die *Lamentatio (enedecla)* kennen, von der Bermudo (*Declaración* 1555, sol. 83) ein schönes, merkwürdigerweise aber gegenüber dem sehr fülligen, dunklen Hymnus (S. 80) sehr hell klingendes Beispiel gibt, wie es später auch die französischen Tombeaux lieben. Auch auf die Modernität Bermudos, selbst Cabezón gegenüber, in bezug auf Akzidentensetzung und Bewegung in der kurzen Oktave, weist Stevenson mit Recht (S. 76, 77). Daß daneben den einzelnen Modi ihre affekthafte Wirkung erhalten bleibt (S. 70), wie die Wirkung der Gestirne auf diese und Einzelklänge (S. 63), wird uns nicht wundernehmen. Von diesen Gedankengängen leben ja selbst noch das 17. und 18. Jahrhundert.

Alles in allem — wir haben Anlaß, dem Autor für seine Arbeit zu danken. Sie erschließt ein bis jetzt noch immer viel zu wenig bekanntes Stück Musikgeschichte weiter. Margarete Reimann, Berlin

Maurice J. E. Brown: Chopin. An Index of his Works in Chronological Order. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press 1960. XIII, 192 S.

Der Verf. dieses thematischen Katalogs ist bereits mit mehreren bedeutsamen englischen Beiträgen zur Schubertforschung hervorgetreten, zuletzt mit einer größeren biographischen Arbeit (*Schubert. A Critical Biography*, 1958). Absichtlich geht er der Bezeichnung seines neuen Buches als „Thematischer Katalog“ aus dem Wege, er will die Registrierung der Werke Chopins mit Katalognummern nach bekannten Mustern vermieden wissen, ihm schwebt dagegen ein „Index“ der Werke in chronologischer Ordnung vor, „Providing all known details of composition and publication“ (S. VII), also eine Art Chopinhandbuch, für das die bisherige Chopinliteratur noch kein Beispiel bot. Was in ihrem Rahmen zwischen 1845 und 1954 an Werkverzeichnissen über Chopin erschienen ist, vielfach nach Opusnummern geordnet, stellt der vorliegende Index S. IX f. übersichtlich zusammen. Schon Chopin selbst hatte um 1845 für seine Schülerin Jane Stirling zusammen mit Auguste Francombe einen später noch von Sigismund Neukomm ergänzten thematischen Katalog vorbereitet. Dessen Manuskript wurde faksimiliert 1932 als Titelblatt zum ersten Band der Oxford Edition von Chopins Werken reproduziert. Ein weiteres handschriftliches Verzeichnis von 10 unveröffentlichten Werken, wahrscheinlich für eine geplante Ausgabe Fontanas gedacht, erstellte um 1853 Chopins Schwester Luise (Ludwica). Dazu kommen dann noch etliche Verlagsverzeichnisse, ferner das umfassende Werkverzeichnis im 2. Band von Fr. Niecks' *Fr. Chopin as a Man and Musician* (dt. 1888), endlich aus jüngster Zeit die Biographie des besten englischen Chopinkenners Arthur Hedley (1946) sowie dessen Chopinartikel in der letzten, 5. Auflage des Groveschen Dictionary, die *Bibliografia F. F. Chopina* von Bronislaw E. Sydow (1949), und schließlich kündigt das Komitee des Chopinjahres 1960 in seinem Bulletin Nr. 4, 1959, S. 32 einen thematischen Katalog von der Hand J. Chomińskis an, der aber wohl noch nicht erschienen ist.

Die bibliographischen Grundlagen, aus denen das Material für Browns Index zu gewinnen war, sind also nicht gerade dürftig zu nennen, aber sie alle entsprechen kaum den Zielen des Brown'schen Chopinhandbuchs, für dessen Arbeit aus den originalen Quellen der Verfasser sich allenfalls auf ein eigenes „elementary knowledge of Polish“ glaubte berufen zu können (S. VIII). Man

bedenke, daß die Mehrzahl der herangezogenen Quellen in Veröffentlichungen entlegener Zeitschriften und Sammelwerke innerhalb des polnischen Sprachbereichs aufgespürt werden mußten! Fast ergiebiger als der Besitz öffentlicher Bibliotheken an Chopinschen Autographen und Erstausgaben erwies sich die Hilfeleistung privater Sammler wie Anthony van Hoboken, Arthur Hedley, Robert Nydahl oder Alfred Cortot. Verschollene Werke werden gemäß dem allgemeinen Ordnungsprinzip unter den jeweiligen Jahren auf Grund etwa brieflicher Mitteilungen nachgewiesen.

Die Breite des verarbeiteten Materials hatte natürlich zahlreiche Korrekturen in der Überlieferungsgeschichte der Chopinschen Werke zur Folge. Da ist z. B. eine zuerst 1870 (nicht 1872, Brown, S. 37) in einem Warschauer Verlag und bei Schott publizierte *Ges-dur-Polonoise*, deren Echtheit Niecks (II, S. 386) noch mit einigen Zweifeln gegenüberstand. Inzwischen ist das Stück erneut als Beilage zur „Musik“ (VIII, 1, 1908) veröffentlicht worden, wozu die Zeitschrift (vor S. I) bemerkt, es sei nach Mitteilung von A. Poliński nur in einer Kopie von Chopins Jugendfreund Oskar Kolberg überliefert. Diese Brown offenbar entgangene Begleitnotiz mag der weiteren Klärung der Angelegenheit dienen. Die *E-dur-Etüde op. 10, Nr. 3* weist in der ersten Niederschrift die Tempobezeichnung „*Vivace ma non troppo*“ auf, später, scheinbar widersprüchlich, „*Lento ma non troppo*“. Rudolf Steglich hat diesen Widerspruch zu klären versucht in einem Beitrag *Über Chopins E-dur-Etüde op. 10, Nr. 3* im Chopin-Jahrbuch 1956, S. 132 ff. Statt diese auffallende Änderung nur zu registrieren, hätte der Verfasser in seinem Index S. 74 unter Nr. 74 vielleicht einmal ausnahmsweise statt seinem sonstigen wohl auch berechtigten Verzicht auf Literaturangaben auf jenen aufschlußreichen Artikel hinweisen sollen. Dieselbe Etüde enthält übrigens, was wohl erstmals Peter Wackernagel in *Handschriften Chopins* im Chopin-Almanach, 1949, S. 133, Anm. vermerkt hat, im Autograph, schon nicht mehr in der Erstausgabe, am Schluß die Anweisung „*Atacca il presto con fuoco*“, „was beweist, daß Chopin mindestens für die Etüden op. 10,3 und op. 10,4 einen pausenlosen Vortrag forderte“. Über dieses Problem der vermutlich zyklisch geplanten Etüden und Préludes hat Walter Wiora auf dem Warschauer Chopinkongreß 1960 berichtet.

Zuletzt sei noch auf eine Reihe von Appendices hingewiesen, die den Inhalt dieses Index von manchen Seiten her aufschlüsseln. Da gibt es eine durchlaufende chronologische Folge der Erstausgaben einschließlich der posthumen bis an die Schwelle der Gegenwart (1955), ein nach Ländern und Städten geordnetes Verzeichnis der Verleger von Chopins Erstausgaben, eine Zusammenstellung von Gesamtausgaben in Auswahl, von der vielzitierten englischen Ausgabe von Wessel, um 1853, mit 71 Nummern bis zu der jüngsten Warschauer Ausgabe von Paderewski, Broński und Turczyński seit 1937 in 26 Bänden, die auf Originalmanuskripten und Erstausgaben basiert. Hinzu kommt ein Alphabet *Dedications*, ein Verzeichnis von Chopins Pariser Wohnungen, Appendix VIII mit *Three Autograph Albums* (Emily Elsner, vor 1830, Maria Wodzińska, 1836 und Delphine Potocka, 1836—1844), eine Bibliographie einschlägiger Chopinliteratur, ein besonders nützlicher Katalog der Werke nach Gattungen mit Hinweis auf die jeweiligen Nummern des Index, dessen Inhalt an letzter Stelle noch einmal durch ein Verzeichnis der vorkommenden Personennamen und wichtigsten Publikationen erschlossen wird. Alles in allem ein über „*all known details of composition and publication*“ sämtlicher irgendwie nachweisbarer Werke Chopins zuverlässig nach den besten Quellen informierendes Handbuch, zu dessen Gelingen Forschung und Musikpraxis den Verfasser nur beglückwünschen können. Willi Kahl †, Köln

Cecil Hopkinson: *A Bibliographical Thematic Catalogue on the Works of John Field 1782—1837*. London: Printed for the Author 1961. XIII, 175 S.

Der Zufall will es, daß in kurzem zeitlichem Abstand nach Browns Chopin-Index ein thematischer Katalog über die Werke John Fields erscheint, des bedeutendsten Meisters des Nocturne unmittelbar vor Chopin. Nachdem der Verfasser 1951 sich schon mit einer das musikalische und literarische Schaffen von Hector Berlioz erschließenden Bibliographie bekannt gemacht hatte (vgl. *Mf.* V, 1952, 396 f.), mußte der neue thematische Katalog hohe Erwartungen wecken. Die besondere Schwierigkeit für die Erstellung eines thematischen Katalogs der Werke von Field lag in dessen langjährigem Aufenthalt in Rußland, wohin er bereits 1802 seinem Lehrer Clementi gefolgt war. Die Schwierigkeiten,

jenseits des „*Iron Curtain*“ nach russischen Erstausgaben zu fahnden, nennt der Verfasser geradezu „*insuperable*“, und doch konnte Hopkinson schließlich nicht weniger als 67 Exemplare russischer Herkunft seinem Katalog einverleiben, freilich nicht ohne das unsichere Gefühl, es könnten ihm bei seinen Nachforschungen doch noch manche entgangen sein (S. VII). Die Hauptmasse bilden natürlich die außerhalb Rußlands erstmals als Erstausgaben und Nachdrucke erschienenen Werke, eine nahezu unübersehbare Menge, deren vollständige Erfassung das chronologische Verzeichnis in der einzigen deutschen Monographie über den Meister von H. Dessauer zu völliger Bedeutungslosigkeit zurücktreten läßt. Dort wird für jedes Stück lediglich ein Verleger namhaft gemacht, fast nur Peters (Kühnel) und Breitkopf & Härtel, dazu lediglich drei russische Verleger, von denen jedoch nur einer, Dalmas in Petersburg, als Originalverleger in Betracht kommt. Einem Irrtum Ernst Ludwig Gerbers in seinem *Neuen historischen Lexikon der Tonkünstler* 1812 folgend hatte Dessauer als ersten Verleger der vierhändigen „*Air russe varié*“ über „*How have I grieved you*“ Kühnel in Leipzig angenommen. Ihr ging aber, wie sich jetzt herausstellt, etwa 10 Jahre vorher eine Ausgabe von C. F. Schildbach in Moskau voran.

Welchen Reichtum an Ausgaben der neue Katalog nachweist, sei an dem Beispiel des op. 1 dargestellt, das Dessauer nur mit 2 Ausgaben kurz so verzeichnet: Datum: 1802?, Titel op. 1, *Trois Sonates pour le pianoforte, dédié à Monsieur Clementi*; Verleger: Clementi & Co. (London); 1803, April; Dieselben; Erard (Paris). Und nun Hopkinson unter Nr. 8 A; Erstausgabe (wie immer mit Incipits) London Clementi, bibliographisch vollständige und genaueste Beschreibung, Reproduktion des Titelblattes, Nachweis von 5 Fundorten. 4 weitere englische Ausgaben bis 1940 unter 8 A (a), 8 A (b), 8 A (c), 8 A (d), mit Angabe von Fundorten. 8 B, Paris: Erard c. 1802–1803, 3 weitere französische Ausgaben, 1820, 1828 unter 8 B (a), 8 B (b), 8 B (c). 8 C Leipzig, Kühnel 1809–1811 mit 2 Fundorten. 12 weitere deutsche Ausgaben unter 8 C (a)–8 C (m). 8 D (a) Mailand, Ricordi (c. 1816), 2 weitere italienische Ausgaben unter 8 D (b), 8 D (c). 8 E (a) Wien, Artaria 1816. 1 Fundort. 2 weitere österreichische Ausgaben unter 8 E (b), 8 E (c). Einzelausgaben des 2. Satzes von Nr. 1: 8 F (a). Als *Rondeau pour le pftc*, Petersburg,

Dittmar vor 1808. 1 Fundort. 8 G (a) Wien, Maisch 1815 als *Rondeau favorite*, 1 weitere österreichische Ausgabe unter 8 G (b). 8 H (a) Berlin, Paez, 1825, 1 Fundort. 1 weitere deutsche Ausgabe. 8 J (a) London, Augener 1881 als *Rondo scherzando*, 2 weitere englische Ausgaben unter 8 J (b), 8 J (c). 8 K (a) Mailand, Lucca, Einzelausgaben des 2. Satzes von Nr. 2: 8 L (a) Wien, Haslinger c. 1835 als *Scherzo*. 1 Fundort. 8 M (a) Augener, London 1881 als *Scherzo*. 3 Fundorte.

Unter den Appendices scheinen mir ein Verzeichnis der Manuskripte und Briefe sowie eine Zusammenstellung von Sammelausgaben der Nocturnes besonders nützlich. Danach war die Veröffentlichung der 6 ersten Nocturnes bei Schubert 1851 nicht die erste ihrer Art, wie Liszt in seiner Vorrede meinte. Pleyel in Paris war um 1816 mit einem solchen Versuch vorangegangen, wenig später folgte in Wien Diabelli. Die Lisztsche Vorrede hat übrigens Busoni, ein großer Bewunderer der Fieldshen Kunst, im Jahrgang 16 der „*Musik*“ 1924 noch einmal abgedruckt. Hopkinsons Katalog ist mit hervorragenden Reproduktionen von Textseiten und Titelblättern fast überreich illustriert. Die Abbildung des Grabsteins auf dem Moskauer Wedensky-Friedhof (vor S. 151) zeigt eine von Dessauers Darstellung (S. 80) etwas abweichende Inschrift. Willi Kahl†, Köln

Ewald Gutbier: Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklehre. Sonderdruck aus: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte X, 1960, S. 212–228.

Dem Glücksfall, daß ein Archivar zugleich „*Kenner und Liebhaber*“ der Musik ist, verdanken wir nicht nur die Auffindung jener *Musica*, die zunächst auf Grund des Titelblattes Valentin Geuck zugeschrieben wurde, sondern jetzt auch den Nachweis, daß Landgraf Moritz von Hessen als Mit-Autor dieser Gesangs- und Kompositionslehre anzusehen ist. Darüber hinaus veröffentlicht der Verfasser einige neue Quellen zum Leben der beiden Autoren. Über *Die Familie Geuck in Niederhessen* hat er schon an anderer Stelle berichtet; jetzt erfahren wir Neues über das Kasseler Schulwesen und über Geucks Tätigkeit am Hofe. Von der Musikliebe des Landgrafen zeugen einige bisher unbekannte Briefe. Durch einen Brief wird nachgewiesen, was Friedrich Blume 1931 (*Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*,

S. 7) nur vermuten konnte: daß nämlich der Landgraf die metrischen Texte des *Novum et insigne Opus* selbst verfaßt hat. So wie die Komposition dieses Werkes zunächst von Geuck begonnen und nach dessen Tod vom Landgrafen zum Abschluß gebracht worden ist, verhält es sich auch bei der *Musica*. Schon aus dem Nachwort (vgl. Wilfried Brennecke, Art. *Geuck* in MGG V, Werkverzeichnis) ging hervor, daß das Werk im Jahre 1597, also nach Geucks Tod, von einem „Schüler“ überarbeitet und vollendet worden ist. Der Verfasser weist nun nach, daß der weitaus größte Teil des Manuskripts die Handschrift des Landgrafen aufweist und daß die *Musica* am Kasseler Hof als Werk des Landgrafen gegolten hat. 1598 empfiehlt ein Kasseler Schulkollege nach Erwähnung der Lehrbücher von Magirus, Calvisius und H. Dedekind die „*Musica Illustrissimi nostri Principis, quae logicis legibus . . . est informata*“. Nach dem Tode des Landgrafen wird im Verzeichnis von dessen Handbibliothek ein „*Compendium musices ab Illustrissimo conscriptum*“ aufgeführt, und zwar unter den „*Mathematica*“; in dieser Abteilung der Kasseler Landesbibliothek ist das Werk denn auch mehrere Jahrhunderte lang unentdeckt geblieben.

Auf den Inhalt der *Musica* wird der Verfasser erst in einer weiteren Studie näher eingehen. Hier wird nur zu den Punkten Stellung genommen, die in den zitierten Quellen berührt werden, vor allem zur „methodischen“, den Gesetzen der Logik folgenden Darstellung. Darunter ist die am Kasseler Hof hochgeschätzte Lehrmethode des Petrus Ramus zu verstehen. Ihr folgt der Landgraf auch in seinem Leitfaden der Poetik, der in der Anlage und in einzelnen Formulierungen Übereinstimmungen mit der *Musica* aufweist. — Mit Spannung darf man der angekündigten Studie über den Inhalt des Werkes entgegensehen. Martin Ruhnke, Berlin

Karl Gustav Fellerer: *Palestrina. Leben und Werk*. 2. völlig umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage mit Kunstdruckabbildungen und zahlreichen Notenbeispielen im Text. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1960. 244 S.

Seit der 1930 erschienenen und längst vergriffenen 1. Auflage dieses wertvollen Buches sind zu Leben und Werk des Meisters zahlreiche neue Forschungsergebnisse vorgelegt worden. Die auch äußerlich ansprechendere

Neuaufgabe berücksichtigt sie sorgfältig, scheidet Irrtümer aus und gibt die ursprüngliche Trennung zwischen Leben, Werk und Stil zugunsten einer alle drei Komponenten vereinigenden Behandlung auf, um die Entwicklungslinie von Palestrinas Schaffen — ausgehend von der Kontrapunktik der Niederländer bis zur freien polyphonen Gestaltung und Wortvergeistigung im Spätwerk — an typischen Beispielen zu verdeutlichen. Dadurch wird die Darstellung gestrafft, ohne daß heute noch ungelöste Fragen der Chronologie, die sich u. a. durch Vereinigung von Werken aus verschiedener Entstehungszeit zu Individualdrucken ergeben, berührt werden müßten. Der Blick bleibt auf die großen Zusammenhänge gerichtet. Die zentrale Stellung des Wort-Tonproblems in Palestrinas von religiösem Ethos erfülltem Werk wird auf die geistigen Strömungen der Zeit bezogen, und die ausgeglichene Dissonanzbehandlung, Melodiebildung, Formklarheit, Einschmelzung überkommener Cantus firmi oder Modellkompositionen sowie das Zurücktreten von Figuren zugunsten Vereinheitlichung des Gesamtausdrucks als Äußerung seines nach innen gekehrten Frömmigkeitsideals gesehen, das im Banne der Ideen der Gegenreformation stand. Auf die Bedeutung der von Jeppesen neu festgestellten Mantuaner Messen im Zusammenhang mit Palestrinas Choralreform wird mit Recht hingewiesen. Neuere Studien von Johannes Klassen und Ingrid Samson über symbolische Deutung und die dadurch bedingte Themenwahl finden entsprechende Auswertung. Dagegen hat Helmut Huckle (*Das Problem des Manierismus in der Musik*, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, im Auftrage der Görres-Ges. hrsg. von Hermann Kunisch, N. F., Bd. 2, Berlin 1961, 219 ff.) berechtigte Zweifel an der Definition des Begriffes *maniera* (Schrade) geäußert, so daß die in der Neuaufgabe eingeführte Anwendung dieses Terminus auf Palestrinas Schaffen umstritten bleibt. Das Kapitel über die Aufführungspraxis wurde dankenswerterweise erweitert, eine ausführliche Zeittafel sowie ein Verzeichnis gedruckter Werke beigegeben. Ein ausgiebiges Literaturverzeichnis, das Einzelanmerkungen ersetzt, beschließt das Werk, das neben Jeppesens erst kürzlich erschienenem MGG-Artikel als die heute modernste und umfassendste deutschsprachige Veröffentlichung über Palestrinas Leben und Werk angesehen werden muß. Hellmut Federhofer, Mainz

Heinrich Schütz: Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe. Im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Bittinger. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1960.

Welche Mühe, wissenschaftliche Akribie, Zeit und Überlegung die Erstellung eines Werk-Verzeichnisses erfordert, vermag wohl nur derjenige zu ermessen, der sich selbst einmal mit bibliographischen Arbeiten beschäftigt hat. Daß bei der Abfassung des SWV (eine neue Abkürzung in der ohnehin schon sigelreichen musikwissenschaftlichen Fachsprache) noch besonders widrige Umstände walteten, muß einmal bei der äußerst schwierigen Erfassung des Schütz'schen Oeuvres, zum anderen bei den Ansprüchen, die man an dieses Verzeichnis stellt, besonders berücksichtigt werden. Handelt es sich doch bei dieser „kleinen Ausgabe“ zunächst um ein Provisorium, das freilich sowohl dem Praktiker als auch dem wissenschaftlichen Benutzer dienen, darüber hinaus aber bereits als ein Auszug des geplanten großen SWV gelten soll. Eine ziemlich hypothetische Angelegenheit also, da hier — im Gegensatz zu dem längst als problematisch bekannten „Kleinen Köchel“ — der Exzerpt eines Werkes geboten werden soll, das noch gar nicht existiert. Auch in der Verlags-Ausstattung zeigt sich das Provisorium durch den Fotodruck des Schreibmaschinen-Manuskripts, der wiederum zu typographischer Vereinfachung, daher zu unendlich vielen verwirrenden Unterstreichungen, Einklammerungen und dgl. zwingt.

Aus dem langen Vorwort des Verfassers, den vielerlei Erklärungen, Abkürzungstabellen (gleich zwei, S. XXIII und 167, die sich z. T. überschneiden) sind denn auch die zahlreichen Kompromisse ersichtlich, denen das Werk unterworfen ist. Das geht so weit, daß es hier nun wirklich keine Regel ohne Ausnahme gibt. Es kostet also einige Mühe, sich durch die Gebrauchsanweisungen hindurchzuarbeiten.

Mit der Grundkonzeption der Werkgliederung, A. Die in Drucken überlieferten Werke und ihre hs. Frühfassungen — B. Die in Hss. überlieferten Werke — C. Anhang I: Zweifelhafte Werke — Anhang II: Alphabetisches Verzeichnis verschollener Werke — Anhang III: Alphabetisches Verzeichnis ausgewählter Kontrafakta, hat sich der Verfasser eine wohlüberlegte Ausgangsbasis geschaffen. Auch ist es namentlich für den Wissen-

schaftler willkommen, daß die hs. Frühfassungen den jeweiligen Drucken zugeordnet sind. Indessen hätten diese Hss. aber außerdem auch in den Hss.-Teil gehört, zumindest stichwortartig mit Verweis auf die ausführliche Beschreibung in Teil A. Denn logischerweise wird man Hss. immer im Hss.-Teil suchen. Und da sich bekanntlich die wenigsten Katalog-Benutzer die Mühe machen, vor der Suche nach einem Werk lange Vorreden zu lesen, kann es hier zu mancherlei Verwirrung kommen.

Die Beschreibung der einzelnen Werke gliedert sich folgendermaßen: Werk-Nr. und Titelzeile — Entstehungszeit — Quellen (wobei auf Sekundärquellen und Angabe der Fundorte aus einleuchtenden Gründen vorerst verzichtet wurde) — Inhalt oder Gliederung — Text (besser wäre hier die Bezeichnung Textquelle gewesen) und liturgische Stellung — Besetzung — Gesamtausgaben — Einzelausgaben (wobei man sich meist auf Bärenreiter- oder Nagels-Musik-Archiv-Ausgaben beschränkte). Besonders wertvoll sind die spezifizierten Besetzungsangaben (soweit möglich), bei denen man freilich dauernd mit dem Finger zwischen den Seiten mit den Abkürzungsverweisen hin- und herpendeln muß, und die Hinweise auf die liturgische Stellung (die Otto Brodde besorgte), für die vor allem der Kirchenmusiker dankbar sein wird. Ferner ist das Besetzungs-Register sehr nützlich, sofern man sich auch hier wieder durch die komplizierten Kürzel hindurchgefunden hat. Für die in Kassel erhaltenen Werke den völlig veralteten und überholten Israel-Katalog als verbindlich zu erklären, erscheint wenig sinnvoll.

In der Anlage des Verzeichnisses spürt man immer wieder die große Sorgfalt, Mühe und Akribie, die der Verfasser anzuwenden bemüht ist. Das geht soweit, daß die *secunda*, *tertia* usw. *pars* einer Motette etwa der *Cantiones sacrae* eine eigene SWV-Nr. erhalten hat. Dort, wo über unermüdliches Registrieren hinaus wissenschaftliche Selbstverantwortlichkeit notwendig wird, beginnen freilich mancherlei Zweifel. Dazu gehört z. B. die Entscheidung, die von Moser entdeckte Motette „*Machet die Tore weit*“ den zweifelhaften Werken zuzuordnen, also gewissermaßen in die Rumpelkammer zu schicken, ein Werk, das in drei sächsischen Quellen (also in Schütz's unmitttelbarer geographischer Umgebung) die Initialen des Meisters trägt und nur in einer entfernten schlesien-

schen Hs. den Autorennamen des — stilistisch viel älteren — Samuel Rüling. Umgekehrt erscheint die von jedem Schützkennner als unecht erkannte Bearbeitung des Erfurter Tedeums (SWV 472) unter den authentischen Werken. Daß die Kasseler Hss. Mus. Ms. 2° 49v und 53x (SWV 50, Anm. 2 u. 3) zweiter und dritter Teil „einer Bearbeitung der Auferstehungs-Historie“ sind, ist weniger wahrscheinlich, als daß sie als ausgesprochen selbständige Evangelienmusiken musiziert wurden, worauf schon Hans Engel im Vorwort zu „Herr, höre mein Wort“ (SWV, Anhang 7) hingewiesen hat (vgl. dazu auch Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel 1958, S. 147), so auch der „Dialogo Per la Pascua. Weib, was weimestu“ (SWV 443).

Dennoch ist die vorliegende Kleine Ausgabe des SWV eine wertvolle Grundlage für die Schützforschung, wenn auch die Notwendigkeit des endgültigen großen SWV, die bei der bekanntesten philologischen Akkurateste des Verfassers in besten Händen liegen wird, dadurch nur um so dringlicher geworden ist. Christiane Engelbrecht, Marl

Loys Bourgeois: Vingt-quatre psaumes à 4 voix, publiés par P. André Gaillard. Bâle: Edition Bärenreiter 1960. VIII, 52 S. (Monuments de la musique en Suisse. Vol. 3).

Der aus Paris gebürtige Loys Bourgeois wurde von 1545 bis 1552 Kantor in Genf. Sein Name ist mit der Entstehung des Hugenotten-Psalters eng verbunden. Als Melodist ist er bekannt als Bearbeiter oder Schöpfer von etwa 40 Weisen zu den Psalmenbereinigungen von Marot und Beza (1551). Dem Theoretiker und Lehrer verdanken wir einen kleinen Musiktraktat, *Le droict chemin de musique* (Genf 1550), der durch P. André Gaillard faksimiliert herausgegeben wurde (Documenta musicologica I/6, 1954). Vom Komponisten Bourgeois stammen, außer drei weltlichen Chansons im *Parangon des Chansons* (Lyon, J. Moderne 1539), verschiedene Sammlungen von Psalmsätzen, deren bloß zwei vollständig erhalten sind. Beide erschienen 1547 bei den Verlegern Beringin in Lyon. Die *Pseaumes cinquante, de David roy et profète traduitz en vers françois par Clément Marot et mis en musique par Loys Bourgeois à quatre parties à voix de contrepoint égal consonante au verbe* sind schlichte

vierstimmige Harmonisierungen im homophonen Satz der Psalmweisen, wie sie in Genf gesungen wurden (Neudruck von 37 Psalmen durch K. Ph. Bernet Kempers, Delft o. J.). Diese Sätze, die sich streng an die traditionellen Melodien halten, wurden dem Lyoner André Chenevard, einem Freunde, gewidmet. In seiner Dedikation erwähnt Bourgeois eine andere Sammlung, die er gleichzeitig für diejenigen drucken läßt, die die homophonen Sätze zu einfach finden. Es sollen Sätze sein „un peu mieux en liberté, respondant toutesfois (tant qu'il est possible) à la gravité de la chose sainte“. Diese freieren Kompositionen erschienen unter dem Titel *Le premier livre des Pseaumes de David contenant XXVIII Pseaumes. Composé par Loys Bourgeois en diversité de Musique: à scavoir, familière, ou vaudeville: aultres plus musicales: & aultres à voix pareilles, bien convenable aux instrumentz*. Aus dem Wortlaut des Titels erfährt man, daß der Inhalt sehr mannigfaltig ist: neben einfachen Sätzen Note gegen Note („musique familière ou vaudeville“) finden sich kunstvollere („plus musicales“) die den gegebenen c. f. imitatorisch kontrapunktieren oder eine frei erfundene Melodie verarbeiten. In diesem letzten Fall geht Bourgeois selbständige Wege, was er mit dem Ausdruck „un peu mieux en liberté“ andeuten wollte. In den 24 Kompositionen des *Premier Livre . . .* besitzen wir also eine Art Beispielsammlung der kompositorischen Tätigkeit des Loys Bourgeois, und wir können in ihnen einen Musiker kennenlernen, dem Erfindungsgabe und eine gewisse Schreibfertigkeit nicht fehlten.

Diesen *Premier Livre . . .* legt uns P. André Gaillard nun in einer schönen Ausgabe vor, die um so mehr zu begrüßen ist, als die Originalausgabe schwer zugänglich und ihr Inhalt fast unbekannt geblieben ist. Nur zwei Kompositionen (über die Ps. 14 und 25) wurden von Orentin Douen in seinem Werk *Clement Marot et le Psautier huguenot* (Bd. 2, S. 87 ff.) publiziert. Dem Herausgeber war die Arbeit der Spartierung erleichtert durch die äußerst korrekte Originalausgabe; dagegen bereitete ihm die Textunterlegung mancherlei Schwierigkeiten. Die von ihm vorgeschlagene Textierung ist vielleicht nicht immer die vom Komponisten beabsichtigte, auch nicht die einzig mögliche, ist aber durch Kursivdruck leicht als Zutat des Herausgebers zu erkennen.

Es sei auf einige Kleinigkeiten hingewiesen, die zu verbessern wären: Im *Avant-propos* wird die Heirat Bourgeois' erwähnt; diese Heirat mit Jehanne Levrat fand schon in Genf statt, wahrscheinlich Anfang 1547, was wir aus den Streitigkeiten erfahren, die Bourgeois wegen des Brautschatzes mit seinem Schwiegervater Jehan Levrat hatte. In den *Notes critiques* steht bei Nr. 9 die Angabe Ps. 53 (statt 14 [Marot!]). Bei den lateinischen Textanfängen ist S. 27 „*malignantibus*“, S. 34 „*iudicium*“ und S. 34 „*de luce*“ zu lesen; ferner im französischen Text bei Ps. 18 (S. 37, 1. Z.) „*fiance*“ statt „*siance*“. Verwirrend ist in den Titeln die Wiedergabe der Psalmennummerierung des Originaldruckes, Ps. I bis XXIV; es sind nicht die 24 ersten Ps. der Bibel, sondern eine Auswahl aus den Psalmenbereimungen von Marot, die die Ordnung des biblischen Psalters nicht berücksichtigen. Die den *Notes critiques* beigelegte *Table* gibt darüber Auskunft, freilich in einer rätselhaften Form, wobei die Gleichungen 1 = 110, 2 = 23, usw. bedeuten, daß Ps. I (also der erste Psalmsatz) Ps. 110 des Psalters ist, Psalmsatz 2 der biblische Ps. 23, usw. Diese kleinen Mängel beeinträchtigen natürlich nicht den Wert der sehr schönen und verdienstvollen Publikation.

Pierre Pidoux, Montreux

Christian Geist: Kirchenkonzerte. Hrsg. von Bo Lundgren. Frankfurt: C. F. Peters 1960. 143 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 48. Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister. Bd. 5).

Den hohen Ruf, welche die norddeutsche Kirchenmusik der Buxtehude-Zeit genießt, verdankt sie in erster Linie Max Seiffert, welcher vor nunmehr sechzig Jahren aus der Fülle der Werküberlieferung mit bewundernswertem Scharfblick für seine drei, Tunder, Bernhard, Weckmann und Buxtehude gewidmeten DDT-Bände dasjenige ausgewählt hat, was auch heute noch als Höhepunkt dieser Epoche gelten muß. Die später erschienenen Gesamt- oder Einzelausgaben mit Werken Böhms, Bruhns', Buxtehudes, Förtschs, Hanffs, Lübecks, Pflegers, Weckmanns u. a. haben — ungeachtet mancher wertvoller Werke — den von Seiffert sehr hoch ausgedruckten Wechsel insgesamt nicht einzulösen vermocht, dafür aber das Gesamtbild der Epoche vollständiger gezeichnet. Neben Meistern wie Köler, Förster, Ritter und Theile ist Geist

einer ihrer letzten Vertreter, welcher der Erschließung in Neuausgaben noch harrete. Auf den nunmehr vorliegenden Auswahlband mit fünfzehn geistlichen Vokalkompositionen war man um so mehr gespannt, als bereits André Pirro in seiner Buxtehude-Monographie und danach Hans-Joachim Moser, Carl-Allan Moberg und vor allem Tobias Norlind mit Nachdruck auf Geist hingewiesen hatten. Von der Musik selbst ist man zu gleichen Teilen angetan und enttäuscht. Das ist zwar keine zur Einfalt neigende Kantorenmusik, wie sie uns in den gleichfalls kürzlich im Erbe veröffentlichten Evangelienkantaten Pflegers entgegentritt, sondern gewandtere, großzügigere und dabei kontrapunktisch gediegene Kapellmeistermusik. Doch gibt sie sich streckenweise zu maniert, als daß die beiden wesentlichen Charakteristica norddeutscher Kirchenmusik dieser Epoche voll zur Geltung kämen: pietistisch warme Schlichtheit auf der einen, visionäre Sprach- und Affektkraft auf der anderen Seite.

Beide, Großzügigkeit wie Manierismus, erklären sich zumindest vordergründig aus Geists Lebensgang. Um 1640 als Sohn eines Güstrower Kantors geboren, hat er offenbar eine ganze Reihe von Städten und Höfen des Ostseeraums, dessen Kultur er angehört, besucht, bis er sich 1685 endgültig als Organist der Heilig-Geist-Kirche zu Kopenhagen niederließ. Schon dem jugendlichen Geist, der sich 1663 um das Hamburger Stadtkantorat bewarb, bescheinigte man einen „*delicaten Styl*“, dem man ansehe, „*daß er auch mit Italienern umgegangen*“. Diesen delikaten italienischen Stil konnte Geist dann in der Stockholmer Hofkapelle zur Geltung bringen, der er unter Gustaf Düben von 1670 bis 1680 angehörte. In diesem Jahrzehnt ist Geist offenkundig der von Düben bevorzugte Komponist gewesen — eine Rolle, in der ihm 1680 Buxtehude folgte. Mit zwei Ausnahmen stammen alle seiner erhaltenen 58 geistlichen Vokalwerke aus dieser Stockholmer Zeit.

Die Düben-Sammlung, in der sie handschriftlich überliefert sind, spiegelt deutlich Dübens Vorliebe für den Stil der Italiener, die lateinische Sprache und den Typus des affektbetonten solistischen oder geringstimmigen Konzerts über Psalm- und neulateinische Andachtstexte. Daß es sich dabei nicht um das zufällige Ergebnis seiner Sammlertätigkeit, sondern um eine bewußte Wahl handelt, zeigt nunmehr schlagend das Oeuvre

Geists, welches mit Sicherheit in festem Auftrag Dübens entstanden ist und deshalb dessen Intentionen am reinsten spiegeln dürfte: Es umfaßt 47 lateinisch, 6 deutsch, 2 schwedisch und eine deutsch und lateinisch textierte Komposition, darunter 36 ein- bis dreistimmige gegenüber nur 20 vier- und fünfstimmigen Werken. Von diesen letzteren sind wiederum die meisten als Ensemblekonzerte und nur sieben fünfstimmige als großbesetzte Festkonzerte zu bezeichnen, darunter die drei Kompositionen über den Königspalm „*Domine, qui das salutem regibus*“. Von den lateinischen Solo- und Ensemblekonzerten ist etwa ein Drittel auf Weihnachten, Ostern oder Pfingsten bezogen, etwa zwei Drittel sind liturgisch nicht eindeutig bestimmbar: hier dominieren neben Psalmtexten pseudo-bernhardinische und -augustinische Andachtstexte und Hoheliedtexte, darunter etwa ein halbes Dutzend in gebundener Sprache. Diese Gruppe, welche auch stilistisch eine Einheit bildet, ist die stärkste innerhalb der Vokalmusik Geists; textlich und musikalisch ist sie den entsprechenden Werkgruppen bei Albrici, Rosenmüller, Buxtehude u. a. verwandt. (Lundgren mutmaßt ferner mit Berechtigung das Vorbild Försters.) Auffällig ist die große Zahl von 18 dreistimmigen Werken innerhalb dieser Gruppe. Sie entspricht dem Musiziergeist Dübens: nicht solistisch oder chorisch, sondern ein esoterischer Gemeinschafts- und Ensemblegeist. Manche der Kompositionen mögen nicht allein in der Liturgie des Gottesdienstes, sondern auch bei der Kommunion oder in privatem Kreise erklingen sein. So erklärt sich auch ihr verfeinerter, manierierter Zug. Vieles ist offenbar in einem Genre komponiert, welches von Düben besonders geschätzt wurde: affekthaft, ausdrucksvoll-chromatisch, gewählt. — Unmittelbarer wirken demgegenüber einige der sechs deutschsprachigen Kompositionen, die freilich keine einheitliche Werkgruppe bilden, sondern als Einzelstücke dastehen.

Lundgrens Erbe-Auswahl läßt die Gruppe der großbesetzten Festmusiken unberücksichtigt, vermutlich weil es sich dabei um die am festesten geprägte und deshalb zu individueller Gestaltung am wenigsten anregende Gattung handelt; doch hätte man auch hiervon gern ein Beispiel kennengelernt. Reich ist dafür die Gruppe der lateinischen Solo- und Ensemblekonzerte vertreten. Wir finden einen etwas farblosen Solopsalm („*Beati*

omnes“), ein virtuoses Konzert für Alt und Solovioline mit eingeleiteter Aria („*Alleluja. De funere ad vitam*“), eine knapp gehaltene zweistimmige Weihnachts-Antiphon („*Orietur sicut sol*“), einen sehr schönen Hohelied-Dialog („*Quam pulchra es*“), zwei dreistimmige, von einem Violinpaar begleitete, etwas konventionelle „*Motetten*“ („*Alleluja. Absorpta est mors*“, „*Altitudo, quid hic iaces*“), endlich drei „*Motetten*“ für vier Solisten und zwei Violinen („*Dixit Dominus*“, „*Domine ne in furore*“, „*Pastores dicite*“). Hinzu kommt der schwedisch textierte dreistimmige Psalm „*Skapa i mig Gud*“. Fesselnder ist die mit fünf Werken fast vollständig berücksichtigte Gruppe deutscher Kompositionen, in denen sich Geist engagierter und origineller zeigt. Das gilt für die gambenbegleitete Tenormonodie „*Es war aber an der Stätte*“, welche in die Aria „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ einmündet, ferner für die frische Cantus-firmus-Arbeit „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“. Es gilt vor allem für das wohl stärkste Stück des Auswahlbandes: „*Die mit Tränen säen*“ für fünfstimmigen Chor und drei Violen da gamba, die in den originalen Stimmen durch zwei Blockflöten verstärkt werden. Diese Kantate, welche dem Concerto-Aria-Typus folgt, ohne daß die beiden Bestandteile scharf gegeneinander abgehoben wären, steht in ihrer grüblerischen Versunkenheit und hintergründigen Trauer in der gleichen Reihe unverwechselbarer Zeugnisse niederdeutscher Weltunlust und Himmelssehnsucht, der auch Weckmanns „*Wenn der Herr die Gefangenen*“, Bernhards „*Ich sah an alles Tun*“, Buxtehudes „*Herzlich lieb hab ich dich*“ und Bruhns' „*Ich liege und schlafe*“ angehören. Demgegenüber fällt das (in seiner Authentizität nicht ganz gesicherte) solistische „*Vater unser*“ etwas ab, während die deutsch und lateinisch textierte Komposition „*Schöpfe Hoffnung, meine Seele*“ einen bemerkenswerten Beitrag zur schlichten, dem Strophenbau der Dichtung folgenden mehrstimmigen Liedkantate darstellt, für welche besonders Buxtehude eine Vorliebe gezeigt hat.

Ein Eingehen auf Lundgrens wertvolle Edition, zu der Søren Sørensen einen flüssigen Continuo-Part ausgesetzt hat, ist an dieser Stelle noch nicht möglich, da dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv bisher keine Filme der schwedischen Quellen zur Verfügung stehen. Martin Geck, Kiel

Michael Haydn: Te Deum in C (1770). Edited by Reinhard G. Pauly. New Haven / Conn.: Yale University Press 1961. 97 S. (Collegium musicum. 3).

Den Ambrosianischen Lobgesang hat Michael Haydn, wie man weiß, sechsmal komponiert; nach dem bereits seit 1946 als Klavierauszug vorliegenden Neudruck seines D-dur-Tedeums von 1801 (Österreichische Kirchenmusik, Bd. 2; Verlag Doblinger, Wien) wird uns dank der Initiative des Department of Music zu Yale nunmehr ein weiteres Tedeum von 1770 zugänglich gemacht, für dessen Partitur-Ausgabe Reinhard G. Pauly, ein spezieller Kenner der Musica sacra Michael Haydns, verantwortlich zeichnet. Seine praktisch-wissenschaftliche Edition, dem in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Autograph folgend, verfährt im großen wie im einzelnen mit Sorgfalt. Geschrieben ist das Werk für vierstimmigen gemischten Chor, in den gelegentlich kürzere Soli eingestreut sind, sowie für ein Orchester, in dem sich neben Violinen und Pauken zwar Clarini und Trombe, aber keine Bratschen und Holzbläser befinden. Es erfordert keine besonderen technischen Zurüstungen und ist auch in seiner formalen Anlage klar konzipiert, wirkt jedoch ungemein geschlossen und würdig im Stil (mit der von Mozart im Frühjahr 1773 kopierten Schlußfuge „In te, domine, speravi“), so daß man ihm weite Verbreitung wünschen möchte: nicht nur im Konzertsaal, sondern vielleicht auch im Raume der Kirche. — In der heutigen Musizierpraxis hat die Gestalt Michael Haydns schon ein etwas festeres Profil gewonnen, als dies vor einigen Jahrzehnten der Fall war; so stehen denn die Chancen für eine Wiederbelebung seiner Kompositionen zur Zeit gar nicht einmal ungünstig. Gerade in dieser liturgischen Gebrauchsmusik zeigt er sich wiederum als ein meisterlich disponierender und ernsthafter Künstler von hohem Niveau.

Werner Bollert, Berlin

Heinrich Isaac: Introiten I, hrsg. von Martin Just. Wolfenbüttel: Möseler-Verlag 1960. IV, 31 S. (Das Chorwerk, Heft 81).

Von den 11 sechsstimmigen Introiten Heinrich Isaacs, die die Münchener Handschrift Mus. ms. 31 singular überliefert, enthält das vorliegende Heft die ersten sechs. Wenn auch diese Kompositionen außerhalb

des *Choralis Constantinus* stehen, so sind sie doch musikalisch in mancher Hinsicht mit der berühmten Sammlung verbunden. Der Herausgeber vermutet ihre Entstehungszeit um 1510. Isaac hat diese sechs Introiten für Festtage zwischen Weihnachten und Ostern geschrieben, und es ist anzunehmen, daß seinerzeit bei der Aufführung auch Instrumente beteiligt waren. Allerdings vermag der Rezensent die Meinung des Herausgebers, daß die isolierten Schlußtöne zweier Stimmen in dem 5. Introitus eine instrumentale Wiedergabe nahezuzeigen scheinen, nicht ganz zu teilen. Man begegnet solchen Erscheinungen in der Musik um 1500, speziell in den Kompositionen deutscher Meister wie Heinrich Finck, allzu häufig, ohne daß aus ihnen eine nicht-vokale Interpretation geschlossen werden könnte.

Sehr treffend beschreibt der Herausgeber im Vorwort die Kompositionstechnik Isaacs in diesen Werken. Discantus secundus und Tenor sind die Hauptträger der choralischen Substanz. Sie gehören zu dem vierstimmigen Gerüst, das durch Discantus primus und Vagans zur Sechsstimmigkeit erweitert wird. Aber gerade diese beiden zusätzlichen Stimmen sind so geschickt mit den Kernstimmen verwoben und auch gelegentlich an dem Cantus firmus beteiligt, daß sie nicht als Erweiterung, sondern als organische Bestandteile des Satzes empfunden werden. Die technische Konzeption der Kompositionen steht, wie immer bei Isaac, auf hohem Niveau. Die Werke gehören zu den besten ihrer Zeit. Trotzdem wird man vielen musikalischen Wendungen gerade im Vergleich mit dem *Choralis Constantinus* immer wieder begegnen. Dabei verstärkt sich der Eindruck, daß Isaac häufig etwas schablonenhaft komponiert hat. Meister von höchstem Rang wie Josquin Desprez haben es meist mit Erfolg vermieden, sich mehrfach zu wiederholen. Die große Zahl der von Isaac überlieferten Motetten zum Proprium Missae mag daran Schuld tragen. Schon Zeitgenossen haben ja berichtet, daß er ungewöhnlich schnell komponieren konnte.

Die liturgische Bestimmung des Introitus „*Rorate caeli*“, die der Herausgeber für die *Annuntiatio de B. M. V.* festlegte, ist durchaus gerechtfertigt; sie ist aber auch ebenso (s. heutiges *Graduale Romanum*) für den vierten Advent möglich. Es handelt sich hier um den nicht häufigen Fall einer liturgischen

Doppelbestimmung. Der Text steht im Zeichen der „Erwartung“ und kann somit in Verbindung mit der Musik für beide Gelegenheiten Verwendung finden.

Bei der Behandlung des noch heute viel-diskutierten Problems der Akzidentiensetzung taucht immer wieder die Frage auf, ob man sich vorrangig nach dem linearen Verlauf der Stimme oder dem horizontalen der Harmonik zu richten hat. Der Herausgeber betont im Vorwort, Akzidentien nach den Bedürfnissen der einzelnen Stimmen gesetzt zu haben. Für die Musik des frühen 16. Jahrhunderts dürfte jedoch ein Mittelweg den Erfordernissen der Praxis am besten gerecht werden, besonders dann, wenn die Baßregion, wie hier in Isaacs Werken, als tragendes Fundament ausgebildet ist. Bei den mit Akzidentien in der Diskantklausel versehenen Binnenkadenzten, an denen beide Unterstimmen unbeteiligt sind und Trugschlußwirkungen hervorrufen, möchte man deshalb ein Fragezeichen setzen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

The Works of Henry Purcell. Vol. XXVII: Miscellaneous Odes and Cantatas. Edited under the supervision of the Purcell Society by Arnold Goldsbrough, Dennis Arundell, Anthony Lewis and Thurston Dart. London: Novello (1957). XXXI, 168 S.

Die Gesamtausgabe der Werke Purcells ist eine der ältesten Unternehmungen ihrer Art. Es spricht für die Beharrlichkeit der Purcell Society, wenn sie, allen Widrigkeiten und Unterbrechungen zum Trotz, im Begriff ist, die 1878 begonnene Ausgabe abzuschließen. Der vorliegende erste Band nach der letzten großen Editions-pause publiziert drei Oden und fünf Kantaten, darunter ein Fragment.

Oden — zumeist für Solisten, Chor, Streichinstrumente und einzelne Blasinstrumente gesetzt — nannte man in England nach der *Restoration* (1660) jene Huldigungskompositionen, die vorzugsweise dem Königshause gewidmet waren. Die lange Reihe der bereits veröffentlichten Purcell'schen Oden — *Welcome Songs* für Charles II und James II, *Birthday Odes* für Queen Mary, *Cäcilien-oden* u. a. — vervollständigt nun „*From hardy climes*“ (1683, für die Hochzeit von Prinz Georg von Dänemark und Prinzessin Anna), „*Celestial music*“ (1689, für Mr. Maidwell's School) und „*Great parent, hail*“ (1694, zur Hundert-Jahr-Feier des Trinity College,

Dublin). Die für eine Schule bestimmte Ode „*Celestial music*“ entstand in jenem Jahr, als die politischen Verwicklungen vor der Revolution dem höfischen Musiker offenbar genügend Muße gaben, externe Aufträge anzunehmen (vgl. *Dido and Aeneas*: für eine private Aufführung, vermutlich ebenfalls 1689, bestimmt). Von den Purcell'schen Kantaten, die grundsätzlich in Besetzung und Umfang hinter den Oden zurückstehen, veröffentlicht der vorliegende Band jene für drei bzw. vier Stimmen. Ihre Datierung ist weniger gesichert, da ein Bezug auf Gelegenheiten des öffentlichen Lebens fehlt.

Die Editoren verwenden zum Teil Transkriptionen des mehrfach als Herausgeber von Oden und geistlichen Vokalwerken Purcells hervorgetretenen Godfrey E. P. Arkwright; doch zeichnet jeder Herausgeber für seinen Notentext, die *Notes* und den *Commentary* verantwortlich. Das führt trotz der Bemühungen des Hauptherausgebers um Vereinheitlichungen hier und da zu Inkonssequenzen oder Überschneidungen: bei der Kennzeichnung von Zusätzen des Herausgebers (in eckiger Klammer oder in kleinerem Stich) bzw. bei der mehrfachen Beschreibung ein und derselben Quelle. Weitere, leicht vermeidbare Wiederholungen ergeben sich aus der für den Benutzer recht umständlichen Trennung von *Editorial Notes and List of Sources* (S. XV—XVIII) und dem Kommentar (S. 162—168).

Ungewöhnlich, aber dem Praktiker wie dem Wissenschaftler willkommen, ist die Art und Weise, wie die Ausgabe zugleich Anregungen zur „*original manner of performance*“ gibt. Mit Bedacht haben die Herausgeber versucht, die in den letzten Jahrzehnten geleistete Forschungsarbeit auf dem Gebiete der musikalischen Aufführungspraxis fruchtbar zu machen: Hinweise zur Ausführung von Verzierungen und eine spielbare, dezente Aussetzung des Continuo-Partes legen dafür Zeugnis ab. Neben den üblichen Modernisierungen des Notenbildes (Schlüssel, Generalvorzeichnung, regelmäßige Taktstrichsetzung) findet man im Notentext moderne Anweisungen zur Dynamik, während die originalen in den Kommentar verbannt sind (*p* — *soft*). Hiermit kommen die Editoren der Praxis entgegen, ohne sich dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu entziehen: der Praktiker kann den Notentext ohne weiteres benutzen, der Wissenschaftler aber befragt ohnehin den Kritischen Bericht. Als Bereicherung bietet

die Ausgabe eine Liste der publizierten und geplanten Bände der Gesamtausgabe, ein chronologisches Verzeichnis von Purcells Oden und *Welcome Songs* und endlich die den hier mitgeteilten Werken zugrunde liegenden Dichtungen in übersichtlichem Druck.
Martin Just, Würzburg

Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*. Ungekürzt, mit Erläuterungen, einem Anhang, mehreren photographischen Reproduktionen und einer Beilage mit dem Faksimile des italienischen Originaltextes herausgegeben von Erwin R. Jacobi (English translation by Cuthbert Girdlestone). Celle — New York: Hermann Moock Verlag 1961. 139, 43 S.

Die Bedeutung und Daseinsberechtigung einer Veröffentlichung wie der vorliegenden braucht nicht hervorgehoben zu werden. Tartinis Verzierungs-traktat reiht sich neben die Hauptschriften von Mattheson, Tosi, Quantz, Geminiani, C. Ph. E. Bach und L. Mozart ebenbürtig ein als Glied einer didaktisch-auführungspraktischen Überlieferung, die endlich im Begriffe zu sein scheint, die Aufmerksamkeit immer weiterer Kreise derjenigen auf sich zu ziehen, die es mit dem Begriff „musikalische Wiedergabe“ ernst meinen. Da Tartinis Schrift überdies — wie der Herausgeber mit Recht betont — in ihrer fast ausschließlichen Beschäftigung mit dem Verzierungs-wesen eine gewisse Sonderstellung beansprucht, kann ihre erneute allgemeine Zugänglichkeit in einer großzügig ausgestatteten, die Vorzüge von Faksimile-Wiedergabe und dreisprachige Übersetzung kombinierenden Neuausgabe um so lebhafter begrüßt werden.

Daß diese und nicht eine minderwertige Ausgabe zustande kam, ist dem Unternehmungsmut von Verlag und Herausgeber zu verdanken, die buchstäblich in letzter Minute an dem ursprünglich geplanten Format tiefgreifende Änderungen vorgenommen haben. Dies wurde notwendig, als binnen kurzer Zeit zwei handschriftliche Exemplare der bis dahin verschollen geglaubten italienischen Originalfassung des *Traité* ans Licht kamen, von denen das vollständigere, durch Tartinis Schüler Nicolai angefertigte Exemplar des Konservatoriums in Venedig nunmehr in einer sehr gelungenen Faksimile-Beilage vorliegt. Erwartungsgemäß ging der hierdurch verursachte Eingriff in den ursprünglichen Publikationsplan nicht ganz ohne Kompromiß

vonstatten. Nach wie vor bildet die posthum erschienene französische Übersetzung von Pietro Denis die Hauptgrundlage des gedruckten Textteils; und obwohl wesentliche Lücken jener Fassung nach Maßgabe der neuen handschriftlichen Funde ergänzt werden konnten (stets unter sorgfältiger Kennzeichnung solcher Stellen im kritischen Apparat), so muß dem Leser ausdrücklich geraten werden, sich auf keine der drei Übersetzungen zu verlassen, ohne zuerst die italienische Fassung herangezogen zu haben — eine Vorsichtsmaßnahme, die bei den Stellen, die direkt aus dem Italienischen übersetzt wurden, leider ebenso unerlässlich ist. Zum heute kaum noch notwendigen Beweis dafür, daß die Vereinigung von Sprachbeherrschung mit dem notwendigen Grad spezialisierter Sachkenntnis leider zu den Seltenheiten unseres Faches gehört, seien hier lediglich zwei Beispiele genannt. „*Spiccato*“ (S. 57) für „*note pichettate*“ ist, zumindest im gegebenen Zusammenhang, unrichtig; denn es handelt sich offensichtlich um den unter einem Bogenstrich erzielten Staccato: „... *ma procurar di farle in punta, e per farle perfettamente in su, basta esercitarsi a farle in giù.*“ Noch grundlegender der Irrtum bei dem Tartinischen Ausdruck „*Sonabile*“ (in der Gegenüberstellung mit „*Cantabile*“). Er wird (S. 55) im Deutschen als „*lebhaft-instrumentalmäßige Musizierweise*“, im Französischen noch schwerfälliger als „*caractère vif et léger (ou instrumental)*“, im Englischen schlicht aber völlig irreführend als „*allegro*“ wiedergegeben. Letztere Ausdruckswahl führt den englischen Übersetzer S. 56 Absatz 3 und insbesondere S. 58 in eine arge Bedrängnis, der er nur durch eine geradezu entstellende Wiedergabe des Originals entkommen kann. Diese Klippen wird der aufmerksame Leser jedoch ohne weiteres umschiffen können.

In seinem — ebenfalls dreisprachigen — Vorwort legt der Herausgeber über die Vorgänge, die zur Endgestalt der Ausgabe geführt haben, ausführlich Rechenschaft ab. Er unternimmt sodann einen allgemeinen textkritischen Vergleich zwischen den beiden italienischen Fassungen Venedig (V) und University of California, Berkeley (B) und der Pariser Übersetzung vom Jahre 1771 (P), der bis vor kurzem einzigen auffindbaren Quelle der Tartinischen Schrift. Ein wesentliches Ergebnis seiner Untersuchung ist die Hypothese, „*daß ein Autograph überhaupt niemals existiert hat*“ (S. 23). Der Rezensent

ist dieser Meinung ebenfalls stark zugeneigt, mit der Einschränkung: eine definitive Autographfassung; denn für jene „*lezioni pratiche communicate ad alcuni degli allievi suoi*“ (S. 21; dies Zitat erschien übrigens bereits 1771 in der *Europa Letteraria*, nicht erst 1792 bei Fanzago) müssen zumindest ausführliche eigenhändige Notizen vorgelegen haben. Wenn wir aber Jacobis Hypothese zustimmen, dann dürften sämtliche noch so einleuchtenden Argumente über eine „*authentischste Fassung*“ (S. 23) und insbesondere über die Auslassungen der Pariser Erstausgabe (S. 22) zumindest verfrüht sein.

Aus ähnlichen Gründen erscheint die Datierung von Tartinis Abhandlung auf den Zeitraum 1752–1756 höchst bedenklich. Sie stützt sich lediglich auf die Tatsache, daß Leopold Mozart für seine *Violinschule* mehrere Stellen aus Tartinis Schrift entlehnte, während Quantzens 4 Jahre früher erschienener *Versuch* keine Kenntnis desselben Werkes verrät. Diese These vermag trotz der ausführlichen Begründung des Herausgebers (S. 11 f.) nicht zu überzeugen. Wir wissen, daß Tartinis Schule, für deren Unterrichtsbetrieb der *Traité* (bzw. die Notizen Tartinis, die wir uns vielleicht anstelle einer Urfassung vorzustellen haben) zweifellos bestimmt war, seit den späten 1720er Jahren bestanden hat; und es ist schwer glaubhaft, daß die „*Lezioni*“ erst zweieinhalb Jahrzehnte später überhaupt aufgezeichnet wurden. Ferner besitzen wir aus dem fraglichen Zeitraum eine verhältnismäßig rege Korrespondenz zwischen Tartini und Padre Martini, in welcher wohl der *Trattato di Musica* (1754) ausführlich, der Verzierungstraktat aber mit keinem Wort zur Sprache kommt. Schließlich besagt die Tatsache, daß Quantz (von dem wir nicht wissen, ob er Tartini je persönlich kennengelernt hat) dem Plagiat Mozarts nicht mit eigenem gutem Beispiel vorangegangen ist, nichts über seine Kenntnis oder Nichtkenntnis der Tartinischen Verzierungslehre. Für diese wird man bis auf weiteres wohl nach wie vor eine erheblich frühere Entstehungszeit (1740er oder sogar 1730er Jahre) annehmen müssen.

Aufs schönste bereichert wurde der vorliegende Band durch die Zugabe des bekanntesten Briefes von Tartini an Maddalena Syrmén geb. Lombardini vom 5. März 1760 im Originaltext sowie in drei zeitgenössischen Übersetzungen; ferner durch einen weiteren Brief Tartinis in Faksimile sowie die ein-

drucksvolle farbige Wiedergabe eines Tartini-Porträts aus dem Besitz des Konservatoriums zu Bologna. Eine kleine Korrektur zum Begleittext: keinesfalls dürfte zutreffen, daß es außer diesem Gemälde „*nur noch ein anderes zeitgenössisches Porträt Tartinis*“ gibt. Dem Rezensenten ist persönlich ein weiteres Bild bekannt, eine sowohl vom Gemälde wie von dem Calcinotoschen Stich abweichende Miniatur der Berliner Staatsbibliothek; andere dürften sich einer intensiveren Suche kaum lange entziehen.

Ein weiterer Punkt aus dem Vorwort verdient hier besondere Erwähnung, da er auf den von Jacobi als zentral behandelten Fragenkomplex der Textüberlieferung zurückführt. Eine der inhaltlich wesentlichen Abweichungen der Pariser Erstausgabe von beiden italienischen Fassungen betrifft den Ausdruck „*messa di voce*“, den der französische Übersetzer durch „*demi sons*“ ersetzt hat. Ein nunmehr richtiggestellter Passus (S. 85) besagt, daß das Geigenvibrato in Verbindung mit dem *messa di voce* nicht zulässig ist. Jacobis Erklärung hierfür: „*Für den Italiener war das messa di voce eine Art Ornament, das nicht kombiniert werden durfte mit einem anderen Ornament, wie es das Vibrato damals war*“, (S. 22) wäre vielleicht einleuchtender, wenn auf den scheinbaren Widerspruch zu einer anderen Stelle im italienischen Text eingegangen worden wäre. In Verbindung mit dem Triller wird nämlich (S. 12 des Faksimiles) das *messa di voce semplice* ausdrücklich empfohlen. (Wir erinnern an einen ebenfalls widersprechenden Passus bei Geminiani 1751, S. 8, wo allerdings auch nur vom *messa di voce semplice*, nicht vom An- und Abschwellen des vollständigen Ornaments die Rede ist.) Ist diese Textfrage zumindest noch nicht hinreichend geklärt, so wirkt eine zweite Stelle aus dem einzig in V überlieferten Kapitel zur Bogenführung höchst seltsam und geradezu befremdlich. Dort heißt es (Faks. S. 3): „*Servirsi sempre nel mezzo dell'Acor, mai verso la punta, ne verso il fine*.“ Man kann dem Schreiber Nicolai diese vermeintlichen Worte seines Meisters nicht glauben, es sei denn, sie wurden aus einem nicht mitgeteilten Zusammenhang herausgelöst. Sie widersprechen der gesamten Lehre ihrer Zeit, wie sie nicht nur von Geminiani („*The best performers are least sparing of their bow*“, *The Art...*, 1751, S. 2) und Mozart (*Violinschule*, Kap. V)

sondern auch Tartini selber im S. 133 der vorliegenden Ausgabe abgedruckten Brief vertreten wird.

Anhand dieser wenigen Proben wird klar: die Bemühungen um einen authentischen Text und ein klares Verständnis der Tartinischen Verzierungslehre sind noch nicht abgeschlossen; doch ist durch Jacobis verdienstvolle Leistung eine empfindliche wissenschaftliche Lücke auf die heute bestmögliche Weise geschlossen worden.

Paul Brainard, Waltham

Domenico Zipoli: Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo. Orgel- und Cembalowerke, nach dem Urtext hrsg. von Luigi Ferdinando Tagliavini. 2 Bde. Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag Willy Müller, 1959. XXVII und 37, VIII und 31 S.

Die *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo* (1716) von Domenico Zipoli gehören zweifellos zu den bedeutendsten Werken für Tasteninstrumente aus dem frühen 18. Jahrhundert. Die hohe Wertschätzung der Sammlung bezeugen nicht nur die zeitgenössischen Londoner Nachdrucke und die Übernahme besonders der fugierten Sätze in zahlreiche handschriftliche und gedruckte Anthologien bis in die Gegenwart hinein, sondern auch die vollständigen Neudrucke in A. Farrencs *Trésor des Pianistes* (Bd. XV) und in A. Tonis *Classici della Musica Italiana* (1919), die heute höchstens noch in Bibliotheken greifbar sind. Tagliavinis Neuausgabe wird allen Ansprüchen einer wissenschaftlichen Edition gerecht und wendet sich zugleich an den praktischen Musiker. Sie basiert auf dem Originalstich, dessen Titel- und Widmungsseite im Faksimile wiedergegeben sind, und zieht auch die Lesarten der Nachdrucke von John Walsh zu Rate.

Besonderes Interesse verdient das Vorwort. Hier hat der Hrsg. teils aus neueren, jedoch meist nicht in speziell musikwissenschaftlichen Publikationen abgedruckten Arbeiten, teils durch eigene Forschungen ein Lebensbild des Komponisten entworfen, von dem bisher nur wenige Einzelheiten bekannt waren. Danach hat der am 16. Oktober 1688 in Prato geborene Domenico Zipoli zunächst in Florenz (bei G. M. Casini?) und Bologna (bei L. Vannucci), dann bei A. Scarlatti in Neapel und schließlich bei Bernardo Pasquini in Rom studiert. Als Organist an der Kirche Il Gesu veröffentlichte er 1716 das vorliegende Werk

und begab sich kurz darauf nach Sevilla, um als Kleriker in die Gesellschaft Jesu einzutreten. Im folgenden Jahre reiste er nach Paraguay, einer Missionsprovinz der Jesuiten, betrieb später theologische und philosophische Studien in Córdoba und starb, als Komponist und Organist bis nach Südamerika bekannt, noch vor der Priesterweihe am 2. Januar 1726. Durch diese Ergebnisse ist das Problem der möglichen Identität von Zipoli und Corrette, hervorgerufen durch eine Pariser Ausgabe *Pièces d'Orgue* unter Zipolis Namen, endgültig gelöst.

Da über Zipolis Instrument in der Kirche Il Gesu keine näheren Nachrichten vorliegen, teilt der Herausgeber die Disposition der vom gleichen Orgelbauer (Wilhelm Hermans) errichteten Orgel in Pistoia mit und gibt für die Ausführung der Stücke wertvolle, auf historische Studien und praktische Erfahrungen gegründete Ratschläge. Der Notentext, in dem die spärlichen Zutaten des Herausgebers gekennzeichnet sind, zeichnet sich durch den sauberen und übersichtlich angeordneten Stich aus. Dem Errata-Verzeichnis zu Bd. II seien noch folgende Ergänzungen beigefügt: S. 3, T. 41 fehlt die Achtelpause hinter *d'*; S. 6, T. 10 fehlt der Verlängerungspunkt hinter der Sechzehntelnote *e''*; S. 11, T. 16 könnte an Stelle der 1. Baßnote *e* besser *es* gespielt werden; S. 22, T. 15 fehlt der Verlängerungspunkt hinter der Viertelnote *c*. — Es ist zu wünschen, daß noch weitere Werke altitalienischer Orgelkunst in Neuausgaben von ähnlicher Qualität erscheinen.

Friedrich W. Riedel, Kassel

Mitteilungen

Der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung, Professor Dr. Friedrich Blume, ist von der International Dolmetsch Foundation, Haslemere, Surrey, zum Governor gewählt worden.

Professor Dr. Knud Jeppesen, Risskov, wurde zum ausländischen Mitglied der Accademia Nazionale dei Lincei, Rom, gewählt.

Am 5. September 1963 feierte Professor Dr. h. c. Otto Erich Deutsch, Wien, seinen 80. Geburtstag. In einer Feierstunde der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg wurde dem Jubilar die Ehrenmitgliedschaft dieser Institution verliehen und ihm

gleichzeitig eine im Bärenreiter-Verlag erschienene Festschrift überreicht.

Seinen 70. Geburtstag beging am 11. Juli Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz.

Am 1. Juli 1963 feierte Prof. Dr. Marius Schneider, Köln, seinen 60. Geburtstag.

Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern, feierte am 31. Juli seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Walter Wiora, Kiel, hielt während seiner Tätigkeit als Visiting Professor an der Columbia University New York im Frühjahr 1963 Gastvorträge an den Universitäten Princeton, Yale, Cornell University, Notre Dame University, University of Chicago und in der New Yorker Ortsgruppe der American Musicological Society.

Der Bundespräsident der Republik Österreich hat Universitätsdozent Dr. Othmar Wessely mit Entschliebung vom 31. Mai 1963 zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität Graz ernannt.

In der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin hat sich am 12. Dezember 1962 Dr. Dieter Lehmann für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Nikolai Dilezki und seine „Musikalische Grammatik“ (1681) in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik.*

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel veranstaltet mit Unterstützung des Bundesinnenministeriums und der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung vom 21. bis 23. Oktober 1963 unter der Leitung von Professor Dr. Walter Wiora eine Tagung über norddeutsche und skandinavische Musik.

Als bisheriges Ergebnis der Vorarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM)* sind jetzt die Kataloge von über 500 Fundorten an gedruckter Musica practica und von ca. 120 Fundorten an Manuskripten aus 20 Ländern der Erde (insgesamt 90 000 Titelaufnahmen) vereinigt worden. Eine Liste dieser Bibliotheken und Archive nebst der Adressen der Länderzentralen ist als Mikrofilm zum Preise von DM 2.20 (zuzüglich Porto) erhältlich. Bestellungen sind an den Leiter des Zentralsekretariats für das Internationale Quellenlexikon der Musik (alphabetische Reihe), Dr. F. W. Riedel, Ständeplatz 16, 35 Kassel, Deutschland, zu richten.

Berichtigungen.

Zu dem Aufsatz von Ursula Günther, *Das Ende der ars nova* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist als Faksimile-Tafel durch ein drucktechnisches Versehen das ganze Blatt 25 v aus Chantilly 1047 statt des auf S. 108—109 besprochenen Ausschnittes beigegeben worden. Im zweiten Werk der Faksimile-Seite sind die im Original roten Noten durch eckige Klammern bezeichnet.

In dem Aufsatz von Ernst Apfel, *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist zu berichtigen: S. 155 Zeile 12 ist verstellt und muß auf Zeile 22 folgen („dies gilt auch für folgende Klangverbindungen . . .“). S. 156 vorletzte Zeile lies: „dies alles nur als kleiner Ansatzpunkt zu Problemen . . .“.

In dem Aufsatz von Richard Schaal, *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist auf S. 135 nach Zeile 9 der Punkt zu streichen.