

Die informationstheoretische Analyse musikalischer Strukturen

VON FRITZ WINCKEL, BERLIN

Das Wesen der Musik ist im Laufe der Geschichte in seinen Hauptzügen des pythagoreischen und des musischen Prinzips für die einzelnen Epochen klar umrissen worden. Indessen zeigt sich für unsere heutige Musik, wie schwierig es ist, bei der Vielfalt neu zutage getretener Erscheinungen eine eindeutige Begriffsbestimmung dessen zu finden, was Musik ist (vgl. hierzu Blume, Hüschen, Wiora, Eggebrecht, 1—4).

Für die heute im Vordergrund stehenden Phänomene kompositorischer Entwicklung dürfte der Begriff „Sprache“ einen bevorzugten Platz einnehmen, woraus man dann die Aussagekraft mehr in quantitativer und den Bedeutungsinhalt in qualitativer Richtung in Anspruch nehmen kann. Die Wirkung der Musik kennzeichnet den subjektiven Standpunkt des Empfängers und umreißt in der Wirkungsweise ästhetische Kategorien.

Eine neue Perspektive für solche Betrachtungen eröffnet sich in der Informationstheorie, die 1948 von Claude E. Shannon in den USA erstmalig zusammenfassend formuliert wurde (5). Sie verdankt ihre Entstehung der Untersuchung nachrichtentechnischer Probleme, hat sich dann aber schnell auf zahlreiche Gebiete der Natur- und Geisteswissenschaften wie auch der Kunstwissenschaft verbreitet. Der Hauptgegenstand der Betrachtung sind Sprachsysteme im weitesten Sinne der Kommunikation, und die Analyse erstreckt sich auf die quantitative Behandlung von Zeichen als Ur-elemente der Sprache.

Es besteht somit ein enger Zusammenhang mit der *Semiotik*, die gleichlaufend in der Entstehungszeit der Informationstheorie eine beachtliche Weiterentwicklung erfahren hat. In der Zeichenlehre, wie sie Charles W. Morris (USA) seit 1938 ausgebaut hat, ist eine Einteilung in verschiedene Typen der Abstraktion zu finden (6): die Syntaktik als Erforschung von Zeichen und deren Beziehung untereinander, die Semantik, die die Beziehung zwischen den Zeichen und den Designata untersucht, und die Pragmatik als die Erforschung von Zeichen in bezug auf ihre Benutzer. Diese Einteilung erscheint sehr nützlich für neue Begriffsbestimmungen vom Wesen der Musik, weil sie weitgehend die gegenwärtig so unterschiedlichen Merkmale zu berücksichtigen in der Lage ist.

Die Informationstheorie ist in der kurzen Zeit ihres Bestehens vielfach mißverstanden worden, und man hat die Möglichkeiten ihrer Anwendung überschätzt. Es soll daher vorweg abgrenzend festgestellt werden, daß die folgende Betrachtung nur die syntaktische Stufe der Informationstheorie betrifft und nicht auf Bedeutungsinhalt und Wirkung der Musik als die semantische und pragmatische Stufe eingeht. Es geht also nicht darum, welche Art von Information empfangen wird, sondern wieviel Information in einer Botschaft enthalten ist.

Die umfangreiche Theorie, die sich auf die Wahrscheinlichkeits-Mathematik stützt, kann in diesem Rahmen nur soweit kurz skizziert werden, als daraus Folgerungen für musikalische Strukturen gezogen werden können.

Grundgedanken der Informationstheorie

Eine Nachricht setzt stets eine Erwartung beim Empfänger voraus, im allgemeinen eine Alternative über das Eintreten eines Ereignisses, das heißt es wird eine Auswahl getroffen. Dies aber ist eine Grundeigenschaft von Lebewesen, die in der Psychologie schon lange bekannt ist.

In dieser Anschauungsweise ist eine Botschaft eine mögliche unter vielen, wodurch der Analyse die statistische Methode erschlossen wird. Es liegt im Wesen der Nachricht, daß sie sich fortlaufend ändert, andernfalls wäre sie keine. Dies gilt verallgemeinert für alle Sinneseindrücke, die wir als „Nachrichten“ bewerten, wobei diese in der unregelmäßigen Folge ihres Eintreffens statistischer Natur sein müssen, daher gewissen statistischen Regeln gehorchen und aus solchen Beziehungen Rückschlüsse auf die Natur der Nachricht erlauben. Unter „Nachricht“ im Sinne der Botschaft verstehen wir hier Sprache und Musik.

Gehen wir noch einmal davon aus, Sprach- und Musikstrukturen als eine Ansammlung von Zeichen zu betrachten, so lassen sich diese, wie die mathematische Theorie zeigt, mit der Ansammlung einer Zahl von Molekülen in einem Gas vergleichen, um ähnliche statistische Verhaltensweisen zu studieren. Es seien beispielsweise zwei Gase O_2 und H_2 als getrennte Volumina gegeben, die alsdann durch ein Verbindungsrohr ineinander diffundieren. Der ursprünglich geordnete Zustand geht in einen Zustand der „idealen Unordnung“ über. Die Zwischenstadien in diesem Prozeß sind als bestimmte Ordnungsgrade anzusehen. Die Anordnung von Buchstaben oder Tönen in Texten bzw. Texturen stellen ebenfalls gewisse Ordnungsgrade dar. Wilhelm Fucks gibt die Vorstellung, daß ein Text zunächst verdampft gedacht wird und dadurch in seine Elemente aufgelöst wird. Alsdann wird die Struktur rückwärts durch einen Kondensationsvorgang allmählich wiederhergestellt — gleichsam kristallisiert (7, 8). In diesem heuristischen Vorgehen gelangt man zur Analyse von sehr komplizierten Zustandsverteilungen. Die Zustandsgröße, die einen bestimmten Ordnungsgrad angibt, wurde von Clausius 1865 als Entropie bezeichnet und ihre Bedeutung von Boltzmann näher erläutert. Dieser Begriff läßt sich unmittelbar auf den Ordnungsgrad von Strukturen anwenden, wie sie von Sprache und Musik gegeben sind. Dies zeigt die gleichartige mathematische Herleitung auf beiden Gebieten, wobei von der Häufigkeit p_i von Zeichen bzw. Molekülen ausgegangen und die Wahrscheinlichkeit ihrer Verteilungen angesetzt wird. Dann ist die Entropie bzw. das Informationsmaß

$$H = -\sum p_i \lg p_i .$$

Präziser ist dies ein Maß der statistischen Seltenheit der betrachteten Zeichen, da die Formel nur eine Teilaussage des Phänomens „Information“ gibt. Die Wortwahl „Information“ erweist sich für die weiteren Anwendungen als nicht sehr glücklich.

Das Verhalten einer sehr großen Ansammlung von Elementen läßt sich mit Hilfe der mathematischen Funktionentheorie nicht mehr erklären, weshalb vor einem Jahrhundert die Methodik der Wahrscheinlichkeitsrechnung eingeführt wurde, die zu exakten Ergebnissen über die Gesamtstruktur führt. Diese Methodik erwies sich bald als ein Umbruch in der Mathematik, indem neben der Differentialgleichung ein ganz anderer Lösungsweg über die statistische Methodik aufgezeigt wurde.

Darauf fußen in unserem Jahrhundert im Übergang von der deterministischen klassischen Physik zur Quantenphysik die Erfolge der Kernphysik und in jüngerer Zeit der Nachrichtentechnik.

Die mathematische Betrachtung der Musik hat in dem ganzen Geschichtsverlauf stets eine große Rolle gespielt, wengleich man über einfache numerische Beziehungen kaum jemals beträchtlich hinausgekommen ist. Erst in den vergangenen Jahrzehnten hat man bemerkt, daß im Transformationsprozeß des peripheren Hörens (Psychoakustik) Verzerrungen stattfinden, die die gefundenen Zahlenproportionen zum großen Teil ad absurdum führen und Harmoniebegriffe ins Wanken brachten (9). Unter diesem Gesichtspunkt bedeutet die Einführung der Wahrscheinlichkeitsrechnung für die Musik ein epochales Ereignis. Ähnlich gilt dies auch für die Sprache und weitere Gebiete der Geisteswissenschaften.

Was für die Musikästhetik gilt, kann allgemein auf die Kunstästhetik erweitert werden. Die struktur- und informationstheoretische Analyse auf diesem Sektor (Morris [6], Moles [10, 11], Bense [12]) ergibt in der Herleitung von der Hegelschen Ästhetik, daß „alles Ästhetische letztlich nur statistisch faßbar ist und zu jedem Kunstwerk nur eine virtuelle Realität gehört“ (12). Weiter ist daraus zu schließen, daß dem Kunstwerk im Prinzip nur eine relative Gegenständlichkeit zukommt und an die Stelle einer physikalischen Wahrscheinlichkeit eine ästhetische Unwahrscheinlichkeit tritt (Seltenheit des Kunstwerks). Man gelangt schließlich zu der von Bense ausgesprochenen Konsequenz, daß alles Nichtstatistische außerhalb des Ästhetischen liegt.

Ist das Auftreten von Zeichen in einem Text von gleicher Wahrscheinlichkeit, so ist die Unsicherheit im Erraten eines Zeichens, das auf eine Gruppe von Zeichen folgen soll, am größten; somit ist der Informationsbetrag eines solchen Textes ein Maximum. Eine Statistik erübrigt sich in diesem Fall.

Im Gegensatz hierzu ist in den Umgangssprachen das Auftreten von Buchstaben von ungleicher Häufigkeit (der Buchstabe e kommt in einem Text wesentlich häufiger vor als der Buchstabe x), so daß das Erraten eines folgenden Buchstabens leichter geworden ist. Die Unsicherheit des Perzipienten ist geringer geworden. Der Text hat in diesem Fall statistisch eine ungleich wahrscheinliche Verteilung der Zeichen. Ein typisches Beispiel dafür ist, wie Morse (1835) die Telegraphiesignale entsprechend der Buchstabenhäufigkeit in Sprachtexten zusammensetzte.

Untersuchung von Musikstrukturen

Ein musikalischer Tonsatz ist ein noch viel besseres Beispiel. Ein Zwölftontheema stellt eine gleichwahrscheinliche Verteilung dar, ein tonaler Satz ist von ungleicher Häufigkeit, denn er weist größere Häufungen in den Notenwerten der Tonalität auf, das Maximum meist in der Prim bzw. im Dreiklang.

„Information“ ist von Hartley als die sukzessive Auswahl von Zeichen, z. B. Wörtern aus einem gegebenen Vorrat definiert worden, wobei Fragen der „Bedeutung“ als subjektive Faktoren verworfen werden. Es geht auch nicht um den Wahrscheinlichkeitsgehalt einer Nachricht (13). Umgekehrt kann man sagen, daß Signale — vermöge ihrer Fähigkeit zur Auswahl — einen Informationsgehalt besitzen.

Abb. 1 a (nach Fucks)

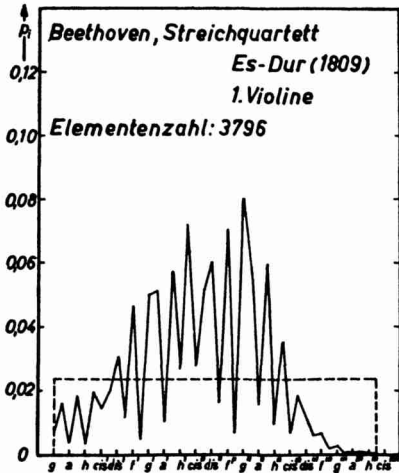


Abb. 1 b (nach Fucks)

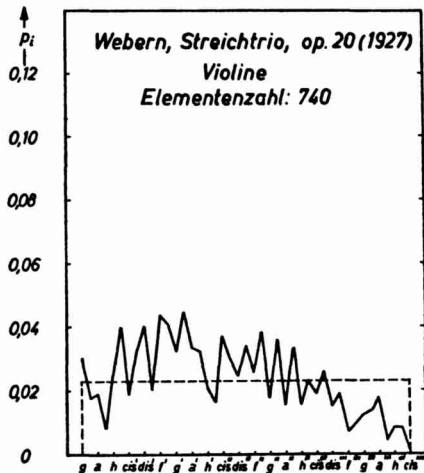
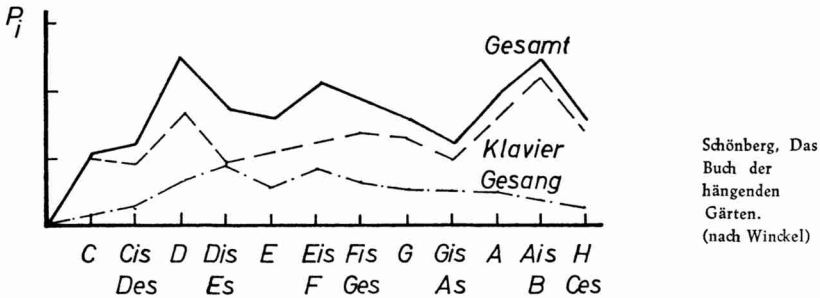


Abb. 1 c



Häufigkeitsverteilung von Tonhöhen verschiedener Werke. — — — Verteilung mit gleicher Wahrscheinlichkeit.

Einige statistische Diagramme sollen dies veranschaulichen. Die Bezeichnung p_i auf der Ordinate gibt die relative Häufigkeit der gezählten Elemente mit dem Merkmal i , bezogen auf die Gesamtzahl Z der Elemente. Abb. 1 zeigt die Häufigkeitsverteilung von Tonhöhen mit der Normierung $\sum p_i = 1$ für Werke von Beethoven, Webern und Schönberg. Die gestrichelte Linie gibt die Verteilung der Tonhöhen mit gleicher Wahrscheinlichkeit an. Man erkennt hieraus, wie Webern und Schönberg einer Gleichverteilung wesentlich näherkommen als Beethoven. An den Beispielen der tonalen Kunst findet man eine größere Spitzenhaltigkeit für tonalitätsbezogene Töne. Aus der durchschnittlichen Spitzenbewertung kann man den „Tonalitätsgrad“ bestimmen. Ferner leitet Fucks aus der Häufigkeitsverteilung „Stilcharakteristiken erster Ordnung“ ab, wie z. B. mittleren Symbolvorrat, die höheren Momente um den Symbolvorrat und die Streuung als Abweichung von einer Normalverteilung, die als Glockenform gegeben ist. Es handelt sich hier um Begriffe der Wahrscheinlichkeitstheorie, vgl. z. B. (14).

Abb. 2 a

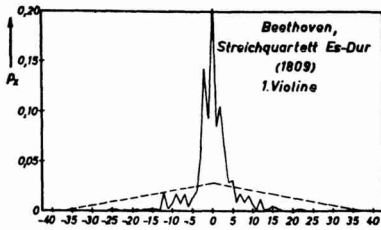
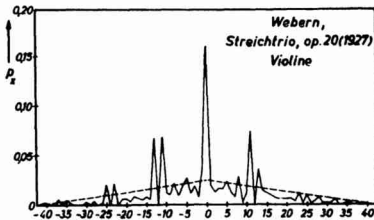


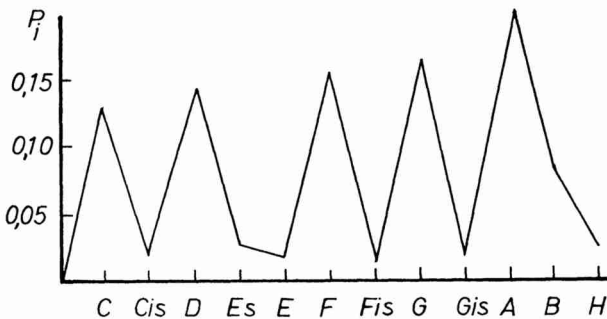
Abb. 2 b



Häufigkeitsverteilung von Intervallen
konsekutiver Töne (nach Fucks).

Analog der Tonhöhe kann man auch andere Parameter der musikalischen Textur behandeln. Fucks hat dies für Tonlängen und Intervalle durchgeführt, wobei man dann weiterhin auf einander folgende Intervalle übergehen kann, die in einer Matrizendarstellung Stilaussagen geben. Abb. 2 zeigt die Frequenzverteilung von Intervallen konsekutiver Töne. Auf der Abszisse ist die Zahl der Halbtöne angegeben, die die Intervalle zu einem Bezugston bilden. Wiederum bemerkt man gegenüber Bach und Beethoven die gleichmäßigere Verteilung bei Webern, was auf einen höheren Informationsinhalt bzw. eine kompliziertere Struktur schließen läßt. Freilich darf man nicht soweit gehen, aus solchen Ergebnissen funktionsharmonische Schlüsse zu ziehen, weil damit bereits der semantische Inhalt berührt würde. Wenn ferner Intervallbewertungen nach gegebenen Umständen Auffassungssache sind und Einstellungen hierzu im Laufe von Zeitepochen sich geändert haben, dann wird auch die pragmatische Stufe einbegriffen. Eine Intervall-Statistik wird vornehmlich die Tonhöhen-Statistik stützen, um Stilwandel zu kennzeichnen, wie dies deutlich aus dem hier nur vereinzelt gezeigten Kurvenmaterial hervorgeht.

Abb. 3



Tonhöhenverteilung
für ein Beispiel leichter Musik (Viktor Holländer „Schön war's doch“; Z = 180 Noten (nach Winkel).

Eine weitere Begriffsverwirrung ist dadurch entstanden, daß leichte Musik zu ähnlichen statistischen Ergebnissen führen kann wie große Kunstwerke (Abb. 3). Auch hier muß wieder auf die Abstraktion vom semantischen Inhalt hingewiesen werden, wogegen Merkmale wie Tonalitätsgrad oder Ordnungsgrad für beide Gattungen gelten können.

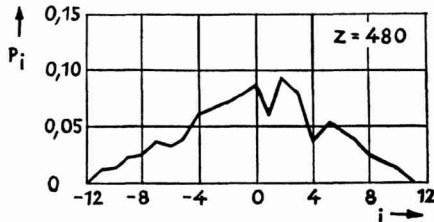
Eine lebhaftete Diskussion ist um die „stochastische Musik“ entstanden, wofür Tonsatzstudien von Fucks (7), Xenakis (15), Hiller (16) und anderen als Grundlagen dienen. Der stochastische Prozeß wird allein durch Wahrscheinlichkeitsgesetze geregelt. Was sich im überlieferten Kompositionsvorgang aus Absicht, Notwendigkeit und Zufall bildet, hat sich hier in Richtung des reinen Zufalls verschoben. Frühe Beispiele bieten Kirnbergers *Allzeit fertiger Polonaisen- und Menuettenkomponist* (1757) und ähnliche, C. Ph. E. Bach, Haydn und Mozart zugeschriebene Versuche, „mit Würfeln zu komponieren“ (24). Fucks hat die Ziffernfolgen eines Roulettespiels benutzt, um in einer „Random-Folge“ einen vierstimmigen Klaviersatz (Abb. 4) aufzuschreiben (7). Die Tonhöhenverteilung ist gleichwahrscheinlich. Eine Häufigkeitsverteilung der Intervalle aus je zwei konsekutiven Tönen zeigt Abb. 5.

Abb. 4



Beispiel stochastischer Musik (nach W. Fucks).

Abb. 5

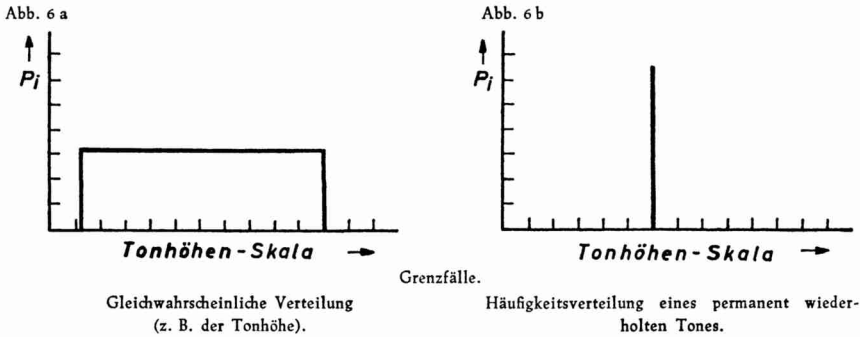


Häufigkeitsverteilung von Intervallen konsekutiver Töne von stochastischer Musik nach Abb. 4.

Es resultiert hieraus ein maximaler Informationswert. Demgegenüber weisen die übrigen Parameter Tonlängen, Lautstärke, Klangfarbe ein Minimum auf, da keine Varianten vorgesehen sind. In der Neuen Musik dagegen finden Modifikationen aller Parameter, oftmals in Random-Folge, statt, d. h. Wiederholungen von einzelnen Tönen oder Gruppen finden nur entsprechend dem Häufigkeitsvorkommen der einzelnen Elemente statt.

Aus der Sicht des gezeigten Kurvenmaterials erscheinen die zwölf Töne der Skala in der Gleichwahrscheinlichkeit ihres Auftretens als das generelle Angebot, aus dem der Komponist auswählt oder nicht auswählt nach vorgegebenen Gesichts-

punkten, wobei ein Ton oder mehrere Töne gar nicht oder nur selten im Laufe der Verarbeitung gewählt werden. Das Auswählen ist der Grundprozeß des Komponierens wie auch allgemein des Disponierens bei jeglicher Handlung. Wenn man sich nicht mit einem Tonhaufen begnügt, bedarf es zur Artikulation stets musikalischer Kategorien, wie Adorno es ausdrückt. Von Shannons Experiment in der Informationstheorie erfahren wir, daß die aleatorische Anordnung von Buchstaben zunehmend umgebildet wird zu Wörtern und schließlich zu sinnvoller Sprache, je mehr Gruppierungen nach der der Sprache zugrunde liegenden Häufigkeitsverteilung vorgenommen werden. So entsteht Artikulation, wie sie sich auch in der musikalischen Textur bilden muß. Für die gezeigten Kurven lassen sich Grenzfälle der gleichwahrscheinlichen Verteilung (Abb. 6a) und der eindeutigen singulären Häufung (ständige Wiederholung eines Zeichens gemäß Abb. 6b) herleiten. Es sind die Grenzen zwischen Originalität und Banalität (11).



Der Redundanzbegriff

Zum besseren Verständnis der Perzeption von Sprache und Musik haben wir als weitere Eigenschaft von Texten bzw. Texturen die Redundanz zu betrachten. Die Übersetzung aus dem englischen „redundancy“ (5) mit Weitschweifigkeit erscheint unzureichend, denn der über die Netto-Information hinausgehende Überfluß in der Sprache (Beiwörter, grammatikalische Wortbildungen u. a.) erhöht das Verständnis von Aussagen und gibt eine größere Sicherheit gegen Störungen.

Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig — in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z. B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, um so geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert für den Perzipienten. Wird im Extremfall eine Note ununterbrochen stereotyp auf dem Klavier wiederholt, so ist die Redundanz Eins und der Informationswert Null geworden (Banalität). Der Fall des Automaten ist eingetreten. Andererseits ist eine permanente Folge von stets neuen Zeichen (Originalität) sinnlos (Informationswert Null), weil sie sich nicht einprägen, was bedeutet, daß die Funktion des Gedächtnisses als Speicher außer acht gelassen worden ist. Außerdem kann sich aus solcher Struktur keine Form bilden. Die Aufeinanderfolge von stets neuen Zwölftonreihen

oder die Aufstellung einer unendlichen bzw. divergenten Reihe wäre in ihrer Irrelevanz nicht faßbar, wie dies auch für ungegliederte stochastische Reihen gilt. Die perzipierbare Länge einer Reihe hängt von dem Kurzzeit-Speichervermögen des Gedächtnisses ab. Die Praxis lehrt, daß man im Durchschnitt kaum mehr als sechs Ziffern in einer Folge spontan wiederholen kann (Telefonnummern). Wenn Ziffern dagegen je zweistellig rhythmisch gesprochen werden, so bedeutet der Rhythmus als eine Gliederung der Formbildung eine förderliche Redundanz. Daraus ergibt sich weiter, daß Lernprozesse ohne Redundanz mangels des Speichervermögens nicht möglich sind. Diese erst vermittelt Wahrnehmbarkeit.

Mit dem Redundanzbegriff wird die Formenlehre der Musik von einer neuen Seite her untersucht. Die überlieferten Formen der Musikgeschichte können als ein Auswahlprozeß aus vielen möglichen Formen mit einer optimalen Adaptation an das menschliche Perzeptionsvermögen angesehen werden. Die Zahl von Wiederholungen und Teilwiederholungen von Motiven, Themen, Satzteilen, die Variation bis zu einer gewissen Grenze der Abwandlung, die Passacaglia, die Ausbildung des Ornaments als einer Umspielung der Motiv-Information und anderes mehr schaffen die Gleichgewichtigkeit zwischen Information und Redundanz und fördern den Lernprozeß.

Wir haben ein deutliches Gefühl dafür, bis zu welcher Höhe ein Musikwerk mit Redundanz angefüllt sein darf, d. h. wieviel Wiederholungen und Variationen möglich sind (z. B. nur dreimalige identische Wiederholung eines Motivs in der obligaten Stimme). Die Anreicherung des Informationsbetrages in der Entwicklung eines Satzes ohne Zuhilfenahme neuer Themen geschieht dann durch Auslassung, was in der Durchführung eines Satzes in sich redundant wieder verarbeitet wird.

Es gibt wohl kein schöneres Modellbeispiel für optimale Perzeptionsmöglichkeit im Lichte der Informationstheorie als die Analyse von klassischen Musikwerken. Freilich ist die Berechnung der Anteile von Informationsbetrag und Redundanz nicht ganz einfach, da diese manchmal sehr eng miteinander verknüpft sind.

Einen Hinweis bietet uns die Sprache, für die der Redundanzanteil berechnet werden konnte. Er beträgt z. B. für die englische Sprache 75 % (5) und weicht für andere Kultursprachen von diesem Wert nicht sehr viel ab. Man vergegenwärtige sich, daß die Sprache in einem jahrtausendelangen Entwicklungsprozeß zur bestmöglichen Aussageverständlichkeit konvergiert hat, was heute durch psychoakustische Untersuchungen an den Parametern der Sprachlaute kontrolliert werden kann. Man sollte meinen, daß die 75 % Redundanz in Analogie auch für die optimale Gestaltung des Kunstwerks gelten könnte, weil so die beste psychische Auslastung gegeben ist. Detaillierte Berechnungen könnten zur Aufstellung eines ästhetischen Richtwertes als Maß der Beurteilung führen.

Entstehungsprozeß des Kunstwerkes

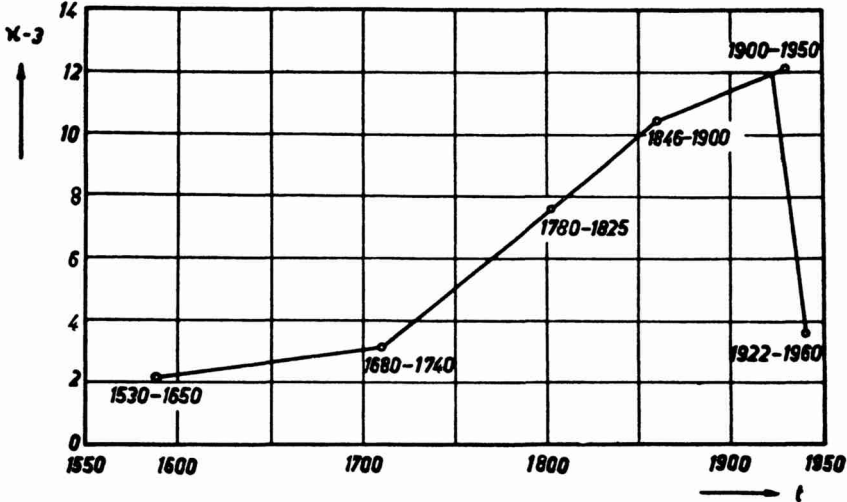
In einer solchen Analyse würden Zeichen und Strukturen in ihren Funktionen schärfer charakterisiert werden, und es würden sich die Charakteristika in einer ästhetischen Produktion in einer besseren Annäherung herauskristallisieren. Bense

führt noch allgemeiner aus, wie das Kunstwerk als Information über Verteilung und Auswahl ästhetischer Zeichen und Strukturen verstanden werden will, wie daraus eine Metasprache der Kunst wird. Was er über die Entstehung des Kunstwerks aussagt, gilt für das Musikwerk im besonderen Maße. Wenn zu Beginn eines ästhetischen Prozesses die Freiheit gegeben ist, Zeichen auszuwählen, dann besteht für alle diese im allgemeinen zunächst die gleiche Auswahlwahrscheinlichkeit (Motiv), entsprechend dem stochastischen Prozeß, bzw. hat die Ungewißheit in bezug auf den Ausgang des Prozesses den größten Wert. Im Laufe der Verarbeitung entstehen „Vorzugswahrscheinlichkeiten“ für die anfänglich gewählten Zeichen, während die Wahrscheinlichkeit sich für die Verwendung anderer Zeichen zunehmend verringert. Somit wird *„die Freiheit während der Entstehung des ästhetischen Systems, des Kunstwerks, verbraucht, die Komposition saugt sie auf“* (12). Zugleich nimmt die Ordnung des Systems zu, im Kunstwerk der Klassik bis zur maximalen Größe (Formel der Schlußkadenz). Die verbrauchten verfügbaren Wahlen während des ästhetischen Prozesses sind ein Maß für die Informationsgröße. Während der Informationsbetrag laufend abnimmt, muß die Redundanz — wie erwähnt — komplementär zunehmen.

Den Gegenpol zur Ordnung würde die Unordnung bedeuten, deutlicher gesagt, das Chaos, wie der Physiker Boltzmann bereits 1866 formulierte. Solche Gegenüberstellung ist auch in der Kunst nicht neu, vgl. z. B. die Darstellung von Paul Klee vom Chaos zum Kosmos als einer Entwicklung von der Unordnung zur Ordnung. Das Motiv am Anfang läßt nicht das folgende Ereignis — den folgenden Ton — voraussagen. Die Schlußkadenz als Formel ist voraussagbar und damit auch das Ende in der vollendeten Ordnung, die keiner weiteren Entwicklung mehr bedarf.

Eine Anordnung von Buchstaben in einem Text stellt einen bestimmten Ordnungsgrad zwischen Null und Eins dar. Die ständige Wiederholung eines Buchstabens wäre die absolute Ordnung und die Zufallsfolge aneinandergereihter Buchstaben die ideale Unordnung. Der Ordnungsgrad hängt von Gesetzen der Wortbildung und der Grammatik ab (syntaktischer Grad). In der Musik lassen sich für jedes Werk ebenfalls Ordnungsgrade ermitteln, wozu man sich z. B. der Verfahren von Fucks (7) und Herdan (17) bedient. Man wird dann feststellen, daß der Ordnungsgrad von Musikwerken — gleichbedeutend mit der Informationsgröße oder deren komplementärer Größe, der Redundanz — für die verschiedenen Komponisten und Zeitepochen verschieden ist. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß im Ordnungsgrad der Stilcharakter enthalten ist, gelingt es, die Stilentwicklung durch Berechnung der Entropie von Werken in bezug auf bestimmte statistische Merkmale in den verschiedenen Epochen zu verfolgen, wie dies Fucks getan hat. Abb. 7 gibt davon eine Vorstellung für die Häufigkeit konsekutiver Intervalle, wobei als Ordinate die Kurtosis (bzw. die Ersatzgröße ϵ) aufgetragen ist, eine Größe der statistischen Mathematik, die angibt, wieviel spitzer eine Verteilung ist gegenüber einer Gaussverteilung. Interessant ist die Aufspaltung der ansteigenden Linie in den letzten Dezennien, was den Bruch durch die Neue Musik offenbart.

Abb. 7



Historische Entwicklung des Informationsgehaltes eines Parameters von Musikwerken, dargestellt durch die Häufigkeitsverteilung von Intervallen konsekutiver Töne.

Stellung der Neuen Musik

Besonders deutlich kann man in den Werken der klassischen Musik den Entwicklungsprozeß zur zunehmenden Ordnung feststellen. Indessen hat sich die Neue Musik dagegen aufgelehnt und ist vielfach gegenteilig verfahren, so z. B. läßt das nicht vorbereitete Abreißen des Schlusses von Musikstücken Erwartungen offen, d. h. der Schluß hat noch einmal einen hohen Informationsinhalt, der nicht verarbeitet bzw. durch Redundanz aufgenommen wird. Hans Heinrich Eggebrecht hat folgende interessante Feststellung gemacht: „Je ‚mathematischer‘ eine Komposition ist, desto entschiedener ist bereits jeder ihrer Teile eine ‚abgeschlossene Aktion‘ und desto weniger bedarf sie des Schließens. Eine Invention von Bach hört auf, wenn von Glied zu Glied, von Stufe zu Stufe ‚der Einfall durchgeführt‘ ist“ (4). Adorno negiert das menschliche Ordnungsbedürfnis, „... anstatt aufzuatmen, daß die ‚Erwartung‘ (Schönberg), selbst schon die ‚Elektra‘ geschrieben werden konnten, die doch ihrem eigenen Bewußtsein und Unbewußtsein unvergleichlich viel kommensurabler sind als oktroyierter Stil“ (18). Noch schärfer ausgedrückt: „Die Ordnung, die sich selber proklamiert, ist nichts als das Deckbild des Chaos“¹⁹.

Demgegenüber ist einzuwenden, daß das Kunstwerk durch Ordnung bildende Redundanz perceptibel gemacht wird, was in der Adaptation an das Speicher- vermögen des Gehirns unerlässlich ist. Ohne Redundanz versagt das Perzeptions- vermögen. Gerade in diesem Umstand kann in bezug auf das menschliche Auf- nahmevermögen ein kritischer Ordnungsgrad gefunden werden, der in einem unbewußten Regelprozeß beachtet wird. Eine eindeutige Stellungnahme bezieht Strawinsky: „Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen . . .“ Der Widerspruch Adornos

mag sich vielleicht aufklären im Bemerken des „oktroierten Stils“. Die Schematisierung eines strapazierten Stils fordert zu Gegenaktionen heraus, wobei in einer Übergangsperiode die Adaptation erst erreicht werden muß, wenn die neuen Kreationen mit dem Ohr wahrgenommen werden sollen. Im übrigen gibt er die Redundanz wie folgt zu: *„Ohne dies höchst formale Konstituens von Gleichheit gibt es keine artikulierte Musik“* (19).

Überblickt man die Musikgeschichte, so kann man den Werken verschiedener Epochen bestimmte Ordnungsgrade zuordnen. In der gegenwärtigen Zeit sind die äußersten Grenzen zwischen den Ordnungsgraden Null und Eins bzw. zwischen idealer Unordnung und vollkommener Ordnung abgesteckt worden. Es handelt sich um stochastische Musik und Zwölftonreihe einerseits und total determinierte Musik, entsprechend dem seriellen Prinzip, andererseits (21). Die Auffindung dieser Extreme erscheint grundsätzlich wesentlich, weil von hier aus die Erkenntnis über den Standort der Formalstruktur historischer und auch künftiger Musik gewonnen worden ist. Der historisch orientierten Musikwissenschaft erhebt hier eine neue Aufgabe. Im übrigen kann man für die Bildkunst ähnliche Überlegungen anstellen wie für die Musik, da es sich hier um ästhetische Grundbegriffe handelt.

Der Kommunikationsbegriff

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß in der angelsächsischen Literatur vorzugsweise von „Kommunikationstheorie“ anstelle von Informationstheorie gesprochen wird. Nun kann man das eine nicht ohne weiteres synonym für das andere setzen. Folgt man der erwähnten Einteilung von Morris, indem man das Zeichen als Gebilde mit drei Freiheitsgraden auffaßt, wovon einer — wie erwähnt — semantischer Art ist als Bedeutungsträger (Sinn), ein anderer syntaktischer Art als die Beziehung der Zeichen untereinander (Struktur), und der dritte pragmatischer Art als die Beziehung zum Menschen, so daß man hier von dem kommunikativen Freiheitsgrad sprechen kann, so wird der Begriff Information in der Darstellung der Zeichen ein Maß der Ordnung im statistischen Sinn, während der Begriff Kommunikation einer Alternativlogik zuzuschreiben ist. Durch die Begriffe „Information“ und „Kommunikation“ werden Alternative und Symmetrie und damit Logik und Ästhetik verknüpft (Bense).

Sicherlich hat der Begriff „Kommunikation“ einen recht vieldeutigen Sinn, und so ist er wohl von Adorno als eine Variante gemeint, indem dieser in einem einzigen Satz die Information über die Kommunikation für die Ästhetik des Kunstwerks setzt: *„Die Struktur musikalischer Objektivität durchs Subjekt hindurch, nicht aufs Objekt hin, setzt ihre Gesellschaftlichkeit schroff der Kommunikation entgegen.“* In der informellen Musik geht es um einen sich darstellenden Wahrheitsgehalt, nicht um Wirkungen. Jedoch ist eines ohne das andere nicht möglich. Was bleibt dann als Aufgabe künstlerischer Technik? *„Die Entwicklung der subjektiven Sensibilität zur Empfindlichkeit für die Regung dessen, was nicht selbst Subjekt ist“* (Adorno).

Es mag vielleicht verwunderlich erscheinen, daß in diesen Betrachtungen einseitig von der statistischen Informationstheorie die Rede gewesen ist, die über Formal-

strukturen aufklärt, nicht aber von dem Anteil, der über den eigentlichen Inhalt oder die Bedeutung eines Textes Auskunft gibt, jenem Teil, der als semantische Information bezeichnet wird. Es entsteht die Frage, ob man darüber überhaupt quantitative Aussagen machen kann. Leibniz ist in der Theodizee auf den Unterschied von Essenz und Existenz eingegangen; Whitehead ist darauf für den Prozeß der Realisation im besonderen des Kunstwerks in eine umfassendere Diskussion eingetreten.

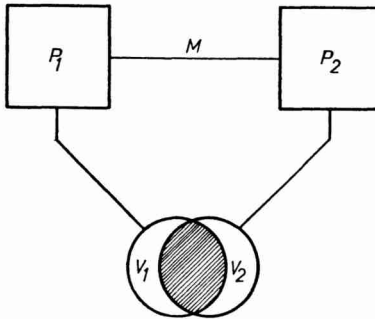
Robert Carnap hat der „selektiven Information“ eine semantische Informationstheorie entgegengesetzt, die anstelle einer statistischen Wahrscheinlichkeit von induktiver Wahrscheinlichkeit ausgeht (20). Neben die statistische Begriffsbildung tritt die logistische. Die Aussage wird in Elementarsätze zerlegt, die nicht weiter in andere Aussagen aufgespalten werden können. Man kommt so zu Feststellungen über Individuen (Dinge, Menschen, Ereignisse), die gewisse Attribute besitzen. Die Aussagen geschehen mit Hilfe logischer Verknüpfungen. Ein Text, in dem es n Individuen (Subjekte) und p Prädikate (Eigenschaften) gibt, besteht dann aus $n \cdot p$ Elementarsätzen. Diese Ableitung führt zur Aufstellung einer Maßzahl für die Aussage (*Cont[i]*).

Es sei besonders darauf hingewiesen, daß die semantische Information, die in Aussagen enthalten ist, nichts mit Kommunikation zu tun hat, da sie von der Pragmatik abstrahiert. Das ist der Grund, weshalb dieser Anteil in der ästhetischen Betrachtung des Kunstprozesses nicht in den Mittelpunkt gerückt worden ist.

Einfluß der Perzeptionsgröße

Immerhin ist aus der Sicht der Kommunikationstheorie soviel evident geworden, daß man den Expedienten nicht ohne den Perzipienten bewerten kann, noch mehr, daß die informationsträchtige Quelle ihre Eigenschaften erst durch die perzeptiven Eigenschaften des Empfängers erhält. Da ist nicht nur die Forderung der Verwendung eines gemeinsamen Zeichenvorrats beim Sender und Empfänger als Auswahl einer noch größeren individuell verschiedenen Menge (Abb. 8), weil ohne Zeichenvereinbarung Kommunikation nicht möglich ist, da ist außerdem die Zeichenformung im Eigenweltsystem des Perzipienten zu berücksichtigen, die Anforderungen an die Konstruktion der Quelle stellt. Es handelt sich dabei um den Transformationsprozeß der physikalischen, physiologischen, psycho-physiologischen und psychogenen Stufen, die zusammengefaßt in der Disziplin der Psychoakustik (21) untersucht und letztlich in der Wahrnehmungsgröße durch die statistische Informationstheorie quantitativ bewertet werden. Dabei spielen gewisse Zeitkonstanten der technischen Transformationen wie auch der Perception eine Rolle, die für die mögliche Struktur des Kunstwerks bestimmend werden. Diese Konstanten sind in manchen Beziehungen überraschend ähnlich für Auge und Ohr, in anderen jedoch drastisch verschieden, wodurch die einerseits gleichartige, andererseits unterschiedliche Empfindung bei der Wahrnehmung auditiver und visueller Kunstwerke entsteht.

Abb. 8



Kommunikationssystem zweier Partner P_1 und P_2 unter Berücksichtigung eines ihnen gemeinsamen Zeichenvorrats V_1 und V_2 .

Zusammenfassend gesagt impliziert die Konstruktion der Quelle die Eigenschaften des Empfängers im Sinne der Auswahl, was auf die Grenzlegung der Möglichkeiten hinauskommt. Ein eklatantes Beispiel der Nichtbeachtung solcher Voraussetzungen ist die Elektronische Musik in ihrer bisherigen Entwicklung voller Irrtümer gewesen, was zu Lasten der damit befaßten Komponisten geht, nicht aber der Technik, die stets alle Möglichkeiten anbietet (22) und die Auswahl dem Anwender überläßt.

Die neuere Entwicklung der Informationstheorie im Sinne ihrer kybernetischen Ausrichtung kommt wieder mehr auf die psychologischen Hintergründe der Perzeption durch Einbeziehung der Adaptation. Damit hängen zusammen die Lernprozesse, die nicht nur in gedanklichen Modellvorstellungen, sondern auch in experimentellen Modellen studiert werden. Sie ergeben noch tiefere Einblicke in die Funktion der Gedächtnisspeicherung und damit auch in die Eigenschaften des musikalischen Gedächtnisses als wesentliche Voraussetzung des musikalischen Hörens, ferner in den Transformationsprozeß von der Struktur zur Gestaltbildung.

Damit haben wir bereits den pragmatischen Anteil der Information berührt. Er ist bisher noch nicht in genügendem Maße aufgeklärt worden. Welche Wirkung durch die Botschaft auf den Perzipienten ausgeübt wird, gehört in den ektosemantischen Bereich (23), während Moles die Abtrennung des Nichtsemantischen unter dem Kollektiv des ästhetischen Anteils zusammengefaßt hat (11). Beschränken wir uns auf den Bereich des abstrakten Kunstwerks (z. B. Instrumentalmusik ohne Programm), so finden wir Wirkfaktoren in der inneren Strukturierung der Einzelklänge (innere Modulation) einerseits und in den verschiedenartigen Abweichungen der notierten Soll-Textur des Musikwerks, in Schwankungerscheinungen, die dem Hörer nicht bewußt zu werden brauchen (8). Ein bewußtes Mittel der Interpretation ist die Agogik, aber dazu kommen eine Reihe unwillkürlicher Abweichungen, die emotionsauslösend wirken, wie etwa Verstimmungen der Solltonhöhe im Melodieverlauf, noch stärker die Verstimmungen in den Teilkängen harmonischer Funktionen, zeitliche Abweichungen in den Einsätzen, in Takt und Rhythmus und besonders stark wirksam in falschen Tempi (Verschleppungen und Raffungen) sowie weitere Faktoren, die der Verfasser eingehend als psychoakustische Erscheinungen untersucht hat (8, 21). Eine Bewertung der einzelnen Anteile als quantitative Wirkfaktoren ist bis heute noch nicht vorgenommen worden, jedoch bieten sich Möglichkeiten auf statistischer Basis im Rahmen der Informationstheorie an.

Ein weiteres Kapitel einer Informationstheorie der Musik betrifft die Analyse einer Mikrostruktur von Lautphänomenen, die aus einer atomistischen Auflösung gewonnen wird und artikulatorische Faktoren erschließt. Man gewinnt dadurch den Komplexklang aus einer gewissen Zahl von „Elementarteilchen“, die physiologisch im Nervensystem verarbeitet und für Perzeption umcodiert werden müssen. Dieser umfangreiche Komplex einer mehr technischen Fragestellung kann hier nicht im einzelnen dargelegt werden, zumal auch hierüber eine umfangreiche Literatur existiert (Übersicht s. 23). Der Gewinn für die musikalische Aufführung ergibt sich daraus, daß die energetische Belastungsfähigkeit des Nervensystems des Perzipienten durch Lautstrukturen verschiedenster Herkunft klargestellt wird und somit musikalische Texturen — ebenso wie auch Sprachstrukturen — in ihrer hörmäßigen Qualität verglichen und beurteilt werden können. Auch in dieser Betrachtungsweise steckt ein hoher Anteil einer Kunstästhetik.

Literaturverzeichnis

- 1 F. Blume, *Was ist Musik?*, Musikalische Zeitfragen 5, Kassel 1959.
- 2 H. Hüschen, Art. *Musik* in MGG.
- 3 W. Wiora, *Natur der Musik? Unnatur heutiger Musik?*, Musikalische Zeitfragen 10, Kassel 1962.
- 4 H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, AfMw 18, 1961, 73—100.
- 5 C. Shannon und W. Weaver, *Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949.
- 6 C. W. Morris, *Foundation of the Theory of Signs*, International Encyclopaedia of Unified Science Series Bd. 1 Nr. 2, Chicago 1938.
- 7 W. Fucks, *Mathematische Analyse der Formalstruktur von Musik*, Forschungsberichte Nordrhein-Westfalen Nr. 357, 1958.
- 8 W. Fucks, *Mathematische Analyse und Random-Folgen*, Gravesaner Blätter 6, Heft 23, 1962.
- 9 F. Winckel, *Phänomene des musikalischen Hörens*, Berlin 1960.
- 10 A. A. Moles, *La structure physique du signal musical*, Revue Scientifique 91, 1953, 277 bis 303.
- 11 A. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958.
- 12 M. Bense, *Aesthetica* II—IV, Baden-Baden 1956, 1958, 1960.
- 13 R. L. Hartley, *Transmission of Information*, Bell System Technical Journal 7, 1928, 535.
- 14 K. Kenney u. M. Keeping, *Mathematics of Statistics*, New York 3 1954.
- 15 I. Xenakis, *Grundlagen einer stochastischen Musik*, Gravesaner Blätter, Heft 21—24, 1961—1962; ferner *Musiques formelles*, Paris 1963.
- 16 L. A. Hiller, *Experimental Music*, New York 1959.
- 17 G. Herdan, *Language as Choice and Chance*, Groningen 1956.
- 18 Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1962; auch in *Quasi una fantasia*, *Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 1963, 365—437.
- 19 Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.
- 20 R. Carnap, *Symbolische Logik*, Wien 1954.
- 21 F. Winckel, Art. *Psychoakustik* in MGG, siehe auch ebenda die Stichworte *Musik* mit dem Unterbegriff *Informationstheorie* und *Schall*.
- 22 F. Winckel, *Die Grenzen der musikalischen Perzeption*, AfMw 15, 1958, 307—324.
- 23 W. Meyer-Eppler, *Informationstheorie*, Berlin 1959.
- 24 O. E. Deutsch, *Mit Würfeln komponieren*, ZfMw XII, 1929/30, 595.

Die Einwirkung des Isaacschen Innsbruck-Liedes auf das Schaffen Kilians und Jobst vom Brandt

VON HANS HAASE, KIEL

Hier soll nochmals ein Thema aufgegriffen werden, auf das die frühere Forschung über das sogenannte deutsche Tenorlied des 15. und 16. Jahrhunderts¹ bereits gestoßen war und zu dem bis vor kurzem nichts Neues mehr zu sagen zu sein schien. Nicht also von dem bemerkenswerten späteren Schicksal des Textes und der berühmten Diskantmelodie des bis heute überaus beliebten vierstimmigen Isaacschen Satzes² sei die Rede, sondern von der näherer Beachtung würdigen Anregung, die zwei „Kleinmeister“ des deutschen Liedes um 1550 von jener Komposition und zumal von deren Tenorstimme empfangen und verarbeitet haben.

Seit langem war bekannt, daß Jobst vom Brandt und Hans (oder Johann) Kilian aus Isaacs Stück merkwürdigerweise den Tenor entnommen und unter gewissen Abänderungen zur Grundlage einer Diskant- (!) bzw. einer Baßbearbeitung gemacht hatten; diese beiden Vertonungen sind im Neudruck zugänglich³. Neuere Untersuchungen haben nun ergeben, daß Brandt, eine in mancherlei Hinsicht fesselnde Erscheinung der deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, darüber hinaus auch im rein geistlichen Bereich auf die Tenorstimme des Innsbruckliedes als cantus firmus zurückgegriffen hat, und zwar sogar in drei recht verschiedenartigen Sätzen⁴. Diese Tatsache mag die abermalige, gesonderte Behandlung unseres Themas rechtfertigen. Zudem sollen die genannten Werke etwas eingehender bezüglich Bearbeitungs- und Kompositionstechnik betrachtet werden, damit deutlich werde, ob bzw. wieweit Isaacs Vertonung auch auf Struktur und Faktur der Sätze von beiden jüngeren Musikern eingewirkt hat⁵.

¹ Der Begriff soll das Prinzip, die Gattung dieser Kompositionen als Bearbeitungen von Liedmelodien (Tenores) bezeichnen, welche durchaus nicht immer cantus prius facti sein müssen. Welche Stimme im musikalischen Satz jeweils den cantus firmus „hält“, darf hierbei als nur von zweitrangiger Bedeutung angesehen werden. Zwar führen die meisten deutschen mehrstimmigen Lieder — zumal die der älteren Zeit — traditionsgemäß die ihnen zugrunde liegende, volkstümliche oder kunstmäßig geschaffene Melodie im Tenor; doch auch die Vertonungen beispielsweise mit Diskant- oder Baß-cantus-firmi sind grundsätzlich der Gattung „deutsches Tenorlied“ jener Epoche hinzuzurechnen. Ferner gehören ebenfalls solche Sonderfälle wie „verteilter“ cantus firmus (etwa als Diskant-Tenor-Lied), Bearbeitungen mit durch die Stimmen „wandernder“ Melodie, Sätze mit mehreren Kernweisenstimmen (zumal regelrechte Kanons) oder über mehrere Liedweisen (Quodlibets) in diesen Bereich. Die Kompositionstechnik im einzelnen, die von schlichter (auch gleichrhythmischer) Umkleidung bis zur kunstvollen Durchimitation reichen kann, ist also durch den Terminus „deutsches Tenorlied“ gleichfalls noch nicht festgelegt.

² Dieser wurde posthum veröffentlicht von Georg Forster im I. Teil der *Frischen deutschen Liedlein* (Nürnberg 1539 u. ö.; Nr. 36); Neuausgabe dieses Teils im *Erbe deutscher Musik*, Reichsdenkmale, Bd. 20, hrsg. von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske (Wolfenbüttel—Berlin 1942).

³ Siehe Rochus von Liliencrons Nachtrag zu den *Historischen Volksliedern der Deutschen*, Lpz. 1869, S. XVIII, aus G. Forsters IV. Teil der *Liedlein* (1556; Nr. 14 = J. v. Brandt); [anonym]. *Drei alte deutsche Lieder zum praktischen Gebrauche* in *MfM* Jg. 3, 1871, S. 181—182, ebenfalls aus Forster IV (Nr. 18 = J. Kilian). — Vgl. besonders Heinrich Rietsch, *Heinrich Isaak und das Innsbrucklied* in *JbP* für 1917 (= Jg. 24), Lpz. 1918, S. 19—38. Rietsch kommt es in erster Linie darauf an, den bekannten Isaacs-Satz aus Forster I gegenüber der nur handschriftlich überlieferten (und im vorliegenden Beitrag nicht weiter interessierenden) Fassung A als später entstanden nachzuweisen.

⁴ Siehe *Der erste theil Geistlicher Psalmen vnd deutscher Kyrchensengesung . . . zierlich / lustig vnd schön gemacht / Durch Den Edlen / Vhesten / vnd fürtrefflichen Componisten Jobsten von Brandt zu Brandt / mit vier . . . [bis] neun stim(m)en . . . gesetzt . . . Tenor . . .*, hrsg. von Clemens Stephani aus Buchau, Eger 15[72]—73, Nr. 32/I—III (4 Stimmbücher in Proscheske Musikbibl., Regensburg, unter der Signatur A. R. 200; Vagans fehlt). — Vgl. insbesondere die den Meister ausführlicher behandelnde Schrift von Hans Haase: *Jobst vom Brandt (1517—1570) . . .* (erscheint demnächst).

⁵ Den älteren Forschern ging es auf Grund ihrer geistesgeschichtlichen Position vielfach primär um „das Volkslied“; im einzelnen mußten unterdessen mancherlei Restriktionen ihrer Ergebnisse und Ansichten vorgenommen

Von des großen Niederländers bis heute weithin vertrauter Oberstimmenbearbeitung brauchen jetzt nur wenige Merkmale herausgegriffen zu werden. Das Stück ist bekanntlich im nur wenig verzierten *contrapunctus simplex* gehalten. Jede Zeile endet mit einem Semibreven-Akkord in gemeinsamer Kadenz aller Stimmen; stets schließt sich — auch vor der notengetreuen Wiederholung des letzten (6.) Abschnitts — die kurze Gesamtzäsur an. Die Worte werden fast durchweg syllabisch deklamiert, mit Ausnahme einzig des textbedingten Melismas auf „*Elend*“ in der Schlußzeile. Mit dieser handwerklich sehr einfachen, dazu überaus wohlklingenden Bearbeitung hat Isaac zu dem in formaler Beziehung seinerzeit traditionellen Lied-Typ einen Beitrag geliefert, der gerade seines Ausdrucksgehalts wegen seine große Beliebtheit bis in die Gegenwart erhalten konnte und innerhalb der deutschen mehrstimmigen Liedkunst zweifellos zu den Höhepunkten gehört⁶.

Kilians Satz ist gegenüber seiner Vorlage von *F* nach *C* transponiert, damit der Baß-cantus-firmus in eine der tiefen Männerstimme angemessene Lage gelangt. Das offensichtlich nicht sehr bedeutende Stück wirkt insgesamt unausgeglichener; so zeigen Diskant und Alt in Zeile 6 und deren Wiederholung eine stark „instrumentale“ Stimmenführung (Figurationen, Oktavsprünge). Zumal in der Art der Abschnittsbildung sind dem Innsbrucklied verwandte Züge zu erkennen: Gesamtzäsuren finden sich am Schluß der 1. wie der dieser „parallelen“ 4. Zeile, der 5. und der 6. Zeile; auch die Wiederholung dieses letzten Strophengliedes endet in allen Stimmen gleichzeitig. Dagegen wird die Vertonung der 2. Zeile nicht mit gemeinsamer Kadenz abgeschlossen, und einzig der Baß hat — wie der *cantus prius factus* — hier eine kurze (Minima-)Pause. Mit dem Ende des 3. Abschnitts verhält es sich ähnlich.

Rietsch bemerkt unter anderem, der Tenor bei Kilian sei geflissentlich einfach gesetzt und die Betonung würde dem Innsbruck-Text sogar besser entsprechen, als es im Tenor von Isaacs Satz der Fall sei. Er scheint im übrigen darüber verwundert zu sein, daß Kilians Bearbeitung von Ochsenkhun in dessen *Tabulaturbuch* (Heidelberg 1558) aufgenommen wurde⁷. Das ist aber wohl schon deshalb nicht erstaunlich, weil Kilian und Ochsenkhun beide am Hofe des Fürsten Ottheinrich bereits während dessen Neuburger Pfalzgrafenzeit gewirkt hatten⁸. Nicht ausgeschlossen scheint endlich Rietschs Ansicht, Brandt und Kilian hätten sich möglicherweise über die „Versuche am Isaacschen Tenor“ mit dem Herausgeber und vormaligen Heidelberger Lemlinschüler Forster verständigt.

werden (durch H. J. Moser u. a.). — Auf ausführlichere Melodieuntersuchung kann hier verzichtet werden, da O. Kade die drei Stimmen: Isaacs Tenor, Kilians Baß und Brandts Diskant aus Forster IV, bereits vergleichend zusammengestellt hat. Siehe Kades Aufsatz *Ueber den eigentlichen Melodiekörper zu dem Liede: „Inspruch ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac* in *MfM* Jg. 5, 1873, S. 85—92 (86—87), der im übrigen heute weitestgehend überholt ist. — Vgl. auch H. Rietsch, a. a. O., S. 31.

⁶ Rietsch (ebda., S. 22) weist darauf hin, daß auf die Gestaltung des Innsbruckliedes (Fassung B aus Forster I) auch die italienische Frottolenkunst eingewirkt habe. Vgl. hierzu überdies Hans Albrecht, Artikel *Isaac* in *MGG* Bd. 6, 1957, Sp. 1429, sowie u. a. Hans Engel, *Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen*, Regensburg (1944), S. 69.

⁷ Rietsch, a. a. O., S. 31. — Über des Heidelberger Hoflautenisten S. Ochsenkhun dem Kurfürsten Ottheinrich (regn. 1556—59) gewidmete Slg. vgl. Eitners Angaben in *MfM* Jg. 4, 1872, S. (52—)54. Kilians Text beginnt nach dieser Quelle „*Sieh, Lieb, ich muß dich lassen*“, während der Anfang bei Forster (IV/18) „*Adi Lieb . . .*“ lautet.

⁸ Vgl. neuerdings die Artikel *Kilian* und *Ochsenkhun* in *MGG*. — Auch Brandt ist mit zwei Intavolierungen bei Ochsenkhun (1558) vertreten, den er am kurpfälzischen Hofe möglicherweise in den 1540er Jahren persönlich kennengelernt hat. Vielleicht würden nähere Untersuchungen des Kreises Heidelberger und Pfalz-Neuburger Musiker um die Mitte des 16. Jhs. auch über diese Beziehungen uns mehr Klarheit bringen können.

Das von Brandt vertonte Gedicht aus Forster IV (1556), das Rietsch für ein Volkslied⁹ hält, läßt sich trotz eines gewissen Klage-Affektes inhaltlich mit dem Innsbrucklied nicht vergleichen und hat den Komponisten nicht dazu angeregt, es in Anlehnung an die von Isaac angewandte Technik zu bearbeiten. Bis auf eine geringfügige Änderung zu Beginn der 2. und der dieser entsprechenden 5. Zeile hat Brandt den Tenor aus Forster I, einschließlich der je zwei Zeilen voneinander trennenden Minimapausen, notengetreu in die Oberstimme seines Satzes übernommen¹⁰. Allein der Diskant ist (im Anschluß an die Vorlage) deutlich zeilenweise gegliedert. Die drei Gegenstimmen haben mit denen des Innsbruckliedes nichts gemein. Sie sind vielmehr im allgemeinen frei-polyphon erfunden und begleiten den *cantus prius factus* gelegentlich in recht lebhaften Rhythmen. Alt und Tenor sind sogar ohne jegliche Pause geführt, was auf ihre primär instrumentale Bestimmung deuten könnte.

Der dichte Satz des Junkers bietet allerdings gegenüber Isaacs nicht nur „insofern mehr Abwechslung, als er die gleichen Melodiezeilen der Oberstimme in den anderen Stimmen teilweise verschieden behandelt“¹¹, sondern zeigt gerade im letzten Abschnitt bemerkenswerte motivische „Arbeit“. Dies dürfte seinen Grund im Affekt des Textes haben, der gegen Ende mit seinem „ganz elend sein“ die kontrafaktische Beziehung zum Innsbrucklied („wo ich im Elend bin“) besonders deutlich erkennen läßt¹². So dringt nicht nur das Kopfmotiv der 6. Melodiezeile in alle Stimmen ein, sondern ebenfalls das einzige Melisma des *Cantus prius factus*, das mit dem Wort „elend“ verbunden ist. Brandt begnügt sich nicht damit, den Endabschnitt im vollen Satz zu wiederholen; statt wie Isaac mit der Gesamtkadenz zu schließen, schreibt er

⁹ A. a. O., S. 30. — Da sich der Text auf Begebenheiten aus dem Schmalkaldischen Krieg bezieht, müßte Brandt den Satz über „*Adi Gott, idi muß verzagen*“ wohl in den ersten Jahren seines Wirkens im Dienst des Klosters Waldsassen — mithin vermutlich zwischen 1548 und 1555/56 — komponiert haben. Diese Annahme würde überdies gestützt durch die Tatsache, daß die Oberpfalz Böhmen benachbart ist; denn Caspar von Pflug, dessen „Fall“ in dem Liede besungen wird, war Anführer der Evangelischen Böhmens in jenem Kriege. (Letzte Gewißheit über die Entstehungszeit der Komposition läßt sich allerdings trotzdem nicht gewinnen: Forster bekennt selbst, daß er bei der Textierung der von ihm hrsg. Stücke manchmal sehr freizügig verfahren sei und wohl auch gelegentlich völlig andere Gedichte den von ihm gesammelten Sätzen unterlegt habe.) — Vgl. die Textausgabe von M. Elizabeth Marriage: *Georg Forsters Frische teutsche Liedlein in fünf Teilen*, Halle a. d. S. 1903, S. 177; außerdem F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Lpz. 1877, Nr. 254 und Nachtrag S. 768.

¹⁰ Aus welchem Grunde im einzelnen Kilian und der Junker sich zur Bearbeitung der „Innsbruck“-Tenorstimme entschlossen haben, wird wohl weiterhin ein gewisses Rätsel bleiben. Gerade Brandt hat etliche Diskantlieder geschrieben, so daß ihm nicht verborgen geblieben sein dürfte, daß bei Isaac die „Hauptmelodie“ in der Oberstimme liegt, und man ihm kaum zu unterstellen braucht, er habe den Tenor von Forster I/36 für die Kernweise des Stückes gehalten. So reizvoll es sein muß, nach einer einleuchtenden Lösung jener Frage zu suchen, so wenig überzeugt indessen Rietschs Erklärung (a. a. O., S. 30) für das Vorgehen Brandts. Einerseits ist nicht besonders wahrscheinlich, daß dieser die lediglich handschriftlich auf uns gekommene Fassung A des Innsbruckliedes überhaupt gekannt hat, zum anderen ist der Vorgang in beiden Fällen eben doch nicht der gleiche. Denn Isaac versetzte eine Kernweisenmelodie aus der Mittelstimme in den Diskant seiner Neubearbeitung, während der Junker eine offensichtliche Nebenstimme des fremden Satzes — den Tenor des Diskantliedes aus Forster I — gleichsam im Gegensatz zu deren Funktion bei Isaac zum *cantus prius factus* in der Oberstimme seiner eigenen Vertonung gemacht hat. — Vielleicht muß man sich mit der Feststellung bescheiden, daß der Tenor aus der Version B des Innsbruckliedes als solcher in seinem Melodieverlauf dem jüngeren Meister dermaßen reizvoll erschienen ist, daß dieser ihn gleich viermal verwendet hat. Eindeutig gegen Rietschs Ansicht spricht übrigens zudem, daß Brandt in den (weiter unten besprochenen) beiden fünfstimmigen *partes* der Nr. 32 seiner *Psalmen und Kirchengesänge* den Isaacschen Tenor als *cantus firmus* zwei Mittelstimmen (also nicht abermals dem Diskant!) zuweist.

¹¹ Rietsch, a. a. O., S. 31. Tatsächlich handelt es sich bei der Bearbeitung von Zeile 4 und 5 nur um kleinere Varianten gegenüber Abschnitt 1 und 2. Die Gegenstimmen der Schlußzeile sind bei deren Wiederholung etwas weitergehend umgestaltet.

¹² Am Rande sei erwähnt, daß Brandt, dessen Vornamen Kade (a. a. O., S. 86 und 87; vgl. oben, Anm. 5) irrigerweise mit „Johann“ bzw. „Johannes“ angibt, in einer Choralbearbeitung seiner Kirchengesänge sich eines uns durch Isaacs Komposition besonders vertrauten Mittels bedient. Siehe das Ballied über „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“ (1572/73, Nr. 16), wo gegen Schluß des *Corpustells* auf das Wort „(aus diesem) Elende“ traditionsgemäß die „threnodischen“ parallelen Quartetten auftauchen.

noch einen dreistimmigen Anhang, in dem Alt und Baß das transponierte „Elend“-Motiv auf engstem Raum imitierend wieder aufnehmen¹³. Bemerkenswert gegenüber des Niederländers getreuer Wiederholung der 6. Zeile ist zudem eine harmonische Abwandlung des entsprechenden Abschnitts bei Brandt: hatte dieser beim ersten Mal das Diskantmelisma auf „*elend*“ mit dem dreimal gesetzten g-moll-Akkord begleitet, so harmonisiert er in der Wiederholung diese Stelle feinsinnig mit B-dur, Es-dur und g-moll bzw. B-dur.

Der Jüngere hält sich im übrigen umfangmäßig an Isaacs Satz, verzichtet also beispielsweise darauf, den cantus prius factus durch Einfügen längerer Pausen zwischen den Melodieabschnitten auseinanderzuziehen; nur infolge des zusätzlichen dreistimmigen Anhangs erreicht das Stück eine Länge von 25 Tempora, drei mehr als das seines großen Vorgängers. Dieser Anhang dient Brandt als dem Meister einer jüngeren Musikergeneration auch dazu, am Ende des Satzes den vollständigen Dreiklang zu gewinnen, während dem auf die Schlußnote der 6. Liedzeile fallenden F-dur-Akkord — ganz genau wie bei Isaac — beim ersten Erklängen die Terz, bei der Gesamtwiederholung die Quinte fehlt¹⁴. Von der alten, gleichsam „steifen“ Technik, die Außenstimmen streckenweise in Dezimenparallelen zu führen, macht Brandt, wie in seinen wenigen die herkömmliche Bearbeitungsart noch aufweisenden Liedsätzen so auch hier, nur sporadisch und dann jeweils kaum länger als für die Dauer einer Mensur Gebrauch¹⁵. Vielmehr fällt auf, daß der Baß weitgehend in Gegenbewegung zum (hier allerdings die vorgegebene Melodie führenden) Diskant fortschreitet. Dieses Merkmal ist eines der Zeichen dafür, daß der Stil seines Heidelberger Lehrers Lemlin nur oberflächlich auf Brandt eingewirkt hat.

Auch in seinem geistlichen Schaffen, das in mancherlei Beziehung gegenüber seinen weltlichen Liedversionen deutlich abweichende Züge erkennen läßt, erweist sich der Junker als durch nicht wenige Fäden mit der Tradition verbunden. Sein Konservativismus sollte indessen nicht zu stark betont werden; denn er erschöpft sich auch auf dem Gebiete der Choralbearbeitung keineswegs darin, sich überlieferter Formen und Schemata zu bedienen, sondern gelangt nicht selten zu reizvollen und ungewöhnlichen Gestaltungen. So ist für ihn eine weitgehende Übernahme oder Einbeziehung motettischer Kompositionsprinzipien in die mehrstimmige Liedkunst charakteristisch. In den hier zu behandelnden drei Sätzen aus seinen von Stephani in Eger posthum veröffentlichten *Geistlichen Psalmen und . . . Kirchengesängen*¹⁶ von 1572/73 liegt beispielsweise eine dreiteilige „Lied-Motette“ vor; ein strophischer Text wird nicht als Strophenlied komponiert. Daß es sich gerade um die den Isaacschen Tenor aus Forster I/36 verarbeitenden geistlichen Kernweisenversionen handelt, scheint bemerkenswert.

¹³ Vgl. das Notenbeispiel 2 im Anhang bei Haase, a. a. O.

¹⁴ Diese beiden Möglichkeiten bietet die Technik des vierstimmigen Satzes jener Zeit bei gemeinsamen „authentischen“ Kadenznormalerweise als akkordliches Resultat aus den Klauseln der Einzelstimmen. — Die Ansicht Rietschs (a. a. O., S. 27), daß der unvollständige Finaldreiklang ohne Quinte gegenüber dem ohne Terz für Isaac eine „beruhigendere Wirkung“ gehabt habe, überzeugt nicht; der Komponist kann mindestens ebensogut eine lediglich abwechselnde Verwendung beider damals gleichermaßen üblichen Akkorde beabsichtigt haben.

¹⁵ Die Stelle in der 6. Zeile eines bei Forster im III. Teil (1549 u. ö., Nr. 63) gedruckten Liedes des Junkers ist eine Ausnahme (vgl. Haase, a. a. O., Notenbeispiel 1).

¹⁶ Vgl. auch Hans Albrecht, *Die deutschen Psalmen und Kirchengesänge des Jobst vom Brandt* in AfMf Jg. 7, 1942, S. 218—228, der insbesondere die bemerkenswerte Vorrede Clemens Stephanis mitteilt und erörtert und einen Überblick über die 45 Nummern umfassende Sammlung gibt.

Mit dem ersten, vierstimmigen Teil von „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ hat Brandt ein Beispiel für die Kontrafaktur einer Parodie geliefert. Man hat es hier mit einer nur geringfügigen Umarbeitung des oben besprochenen Satzes über „*Adi Gott, ich muß verzagen*“ (Forster IV/14) zu tun: Der die Tenorstimme von Isaacs zweiter Komposition des Innsbruckliedes darstellende Diskant-cantus-firmus ist ebenso getreu übernommen wie der Umfang und die gesamte Struktur des 1556 gedruckten weltlichen Liedes. Mit einer Ausnahme bestehen die Abweichungen lediglich in kleineren „redaktionellen“ Varianten wie etwa der Spaltung oder der Zusammenziehung von Notenwerten. Die Ausnahme ist immerhin von einigem Interesse, weil der Komponist an dieser Stelle (Anfang des 2. Zeilenabschnitts) jedenfalls in geringem Ausmaß den chromatischen Bestrebungen der Zeit nachgibt. Während Brandt die Melodietöne *c'' c'' c''* in „*Adi Gott, ich muß verzagen*“ mit dem repetierten *F*-dur-Akkord harmonisiert — beide Sätze stehen „in *F*“ —, wählt er hier in der geistlichen Parodie die Folge *F*-dur, *As*-dur, *As*-dur¹⁷. Vielleicht darf man auch daraus folgern, daß das posthum herausgegebene Stück die spätere Fassung von beiden darstellt¹⁸.

Während das Brandtsche weltliche Liedschaffen zur Hälfte aus fünfstimmigen Cantus-firmus-Vertonungen besteht, was in der Zeit um 1550 ein einzigartiges Zahlenverhältnis ist, sind uns in dem Individualdruck von 1572/73 neben einigen Stücken zu sechs und je einem Werk zu sieben bzw. neun Stimmen überraschenderweise nur fünf Quintettsätze überliefert. Da das Vagans-Stimmbuch verschollen ist, liegen die meisten dieser letztgenannten geistlichen Kompositionen überdies bedauerlicherweise nur in fragmentarischer Form vor. Mit den Teilen II und III des vierstimmigen Diskantliedes „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ (Nr. 32/I der Sammlung) sind immerhin zwei fünfstimmige Sätze aus den *Psalmen und Kirchengesängen* vollständig erhalten. Dies hat seinen Grund darin, daß die fünfte Stimme kein Vagans ist, sondern ein *Secundus Tenor*. Beide Tenores führen die aus Isaacs Innsbrucklied entnommene Mittelstimme als doppelten cantus firmus, in beiden Teilen handelt es sich um eine kanonähnliche Struktur. Mit diesen Werken setzt der Junker sein Parodieren nach Isaac fort¹⁹. Die Tenormelodie des großen Niederländers muß ihn dermaßen gefesselt haben, daß er sie sich in den vier Bearbeitungen gleichsam durch mehrere „Variationen“ zu eigen zu machen suchte.

In beiden fünfstimmigen *partes* imitiert der 2. Tenor — seiner Stimmlage nach ein hoher Alt — die Kernweise durchgehend in der Oberquinte und weicht während seines Verlaufs nur in wenigen Noten-, hingegen häufiger in den Pausenwerten vom 1. Tenor (d. h. von regelrechtem Kanonduktus) ab. Beim II. Teil, der Strophe „*Sorg', Angst, Not und G'fährlichkeit*“, handelt es sich um wirkliche Engführung, da beide Kernstimmen meist nur kurze Pausen haben; die letzte Zeile und ihre Wiederholung

¹⁷ Zwischen dem unmittelbar vorausgehenden *a* des Tenors und dem *as* des Basses entsteht freilich ein krasser Querstand.

¹⁸ Über die Entstehungszeit der Kirchengesänge des Junkers läßt sich im einzelnen nichts Sicheres aussagen.
¹⁹ Der Verfasser des dreistrophigen Textes von „*Herr Gott, laß dich's erbarmen*“ ist unbekannt; die einschlägigen Liedbibliographien nennen diesen nicht. Hier sei noch darauf hingewiesen, daß Ochskenhuns *Tabulaturbuch* . . . (Heidelberg 1558, fol. LVIIIv) einen mit H. Isaacs Namen gezeichneten Satz enthält, dessen drei nachgestellte Strophen mit dem Text des Brandtschen Stückes bis auf einzelne Wörter identisch sind. Dasselbe Gedicht taucht auch in dem Codex Pal. Germ. 343 der Heidelberger UB auf; dieser entstammt gleichfalls dem 16. Jh. (siehe J. Wolfs NA von Isaacs weltl. Werken in DTÖ 28, 1907, S. 203; Wolf veröff. zudem den erwähnten Tabulatursatz Ochskenhuns).

werden sogar *ad minimum* nachgeahmt. Der Satz als Ganzer hält sich umfangmäßig und mit seinem kompakten Stil nahe bei der vierstimmigen Bearbeitung des I. Teils und deren Fassung im IV. Forster-Band. Die ungebundenen Stimmen sind jedoch noch selbständiger geführt und viel „flüssiger“ als in der *prima pars*, mit alleiniger Ausnahme des Basses, der im II. Teil als reine Stützstimme fungiert. Das Fehlen von Nachahmungen ganzer Melodiezeilen in den Gegenstimmen ist durch die engmaschige quasi-kanonische Struktur bedingt. Annähernd vollständig wird nur der Schlußabschnitt (vom Diskant) imitiert; außerdem hat der Komponist in Diskant und Alt einige Zeilen-Kopfmotive aufgreifen können. Die hier gleichfalls beibehaltene Gesamtwiederholung ist auch in den Kontrapunktstimmen mit dem letzten Corpusabschnitt so gut wie identisch, der Schlußakkord wird in gemeinsamer Kadenz erreicht.

Wesentlich aufgelockerter hat der Junker den III. Teil („*Mit deinem Sohn Jesu Christ*“) behandelt. In der Hauptsache ergibt sich das aus den hier verhältnismäßig langen Pausen, mit denen die Cantus-prius-factus-Zeilen der Tenores voneinander getrennt werden. Diese sind also lediglich in begrenztem Umfange wirklich eingeführt, lösen einander vielmehr im wesentlichen nur ab. Damit hat Brandt die Möglichkeit geschaffen, die Gegenstimmen erheblich mehr als im (I. und) II. Teil am Vortrag der vorgegebenen Melodie zu beteiligen. Erkennbar wird hieraus, daß es ihm anscheinend darauf ankam, nicht nur die Isaacsche Stimme immer wieder zu vertonen, sondern mit jeder neuen Fassung einen anderen Satztyp zu realisieren. So werden in der *tertia pars* vom Diskant 1., 2., 5. und 6. Zeile ganz — die letzte in der Mitte stark diminuiert — sowie das Kopfmotiv der 4. Zeile aufgenommen, vom Alt die 2. und 5. ganz, seitens des Basses die Kopfmotive der Abschnitte 3 und 4 sowie in der Gesamtwiederholung die Schlußzeile diminuiert, aber ziemlich vollständig nachgeahmt.

Die drei Sekundärstimmen sind stets durch nur kurze Zäsuren zwischen ihren Abschnitten gegliedert, so daß sie sich deutlich von den pausenreichen Tenores abheben; lebhafteren, „instrumental“ wirkenden Duktus zeigen nur wenige Stellen. Das Initium dieses Stückes ist — im Gegensatz zu dem der Teile I und II — durch „heterogene“ Bicinien²⁰ von Diskant/Alt sowie 1. Tenor/Baß ausgezeichnet; der 2. Tenor folgt im Abstand von drei Tempora den Unterstimmen. Gesamtkadenzen verhindert auch in der *tertia pars* schon die quasi-kanonische Anlage. Die Gesamtwiederholung, welche bei den ungebundenen Stimmen von der Vertonung des letzten Corpusabschnitts (6. Zeile) abweicht, endet nach der Diskant-(1.-)Tenor-Klausel mit einem Anhang nach Art der *prima pars*; der „Schwanz“ in der für Brandts Technik der Satzschluß-Gestaltung so bezeichnenden Form fällt dem Alt als der mittleren Stimme zu.

*

Angesichts der Tatsache, daß Isaac und die beiden jüngeren Musiker ein Altersunterschied von ungefähr zwei Generationen trennt, ist es nicht verwunderlich, wie wenig im Grunde die Parodien Brandts und Kilians dem Innsbrucklied (Forster I/36)

²⁰ Gemeint sind Bicinien-Partien von einander nicht imitierenden Stimmen, die im Normalfall gleichzeitig einsetzen.

gleichen²¹. Der vierstimmigen Vorlage noch am nächsten scheint das Stück Kilians, der im übrigen sicherlich eine ziemlich geringe Rolle in der Geschichte des deutschen Liedsatzes gespielt hat, zu stehen. Dagegen tritt Jobst vom Brandt durch seine verhältnismäßig umfangreiche wie bemerkenswert vielfältige Parodiertätigkeit hier als selbständige Komponistenpersönlichkeit weit stärker hervor; er kann überhaupt als die wohl bedeutendste Erscheinung in der deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts nach Senfls und Othmayrs Tode und vor der breiteren Auswirkung des Lassoschen Schaffens angesehen werden. Die leicht ironisierend abwertende Beurteilung, welche des Junkers Bearbeitung aus Forster IV bei Rietsch²² erfahren hat, ist in gewissem Maße aus dessen Blickrichtung — von Isaac als dem Großmeister her — verständlich, sollte aber doch durch eine historisch angemessenere, mithin gerechtere Betrachtung ersetzt werden.

Die vier „Innsbruck“-Parodien Brandts lassen so etwas wie eine stilistische Entwicklung erkennen, wie sie auch dessen Liedschaffen insgesamt und endlich ähnlich der Gattungsgeschichte überhaupt teilweise entspricht: Einige wenige Cantus-firmus-Vertonungen Brandts nur können noch der altertümlichen Satztechnik des Lehrers Lemlin an die Seite gestellt werden; von ihnen ist die vierstimmige Isaac-Parodie in ihren beiden Versionen wohl als die „fortschrittlichste“ zu bezeichnen. Während der Junker die Bearbeitungstechnik mit regelrechtem Kernweisenkanon auf weltliche Lieder fast gar nicht, im geistlichen Bereich hingegen nur bei sechsstimmigen Kirchengesängen angewandt hat — bei weitem nicht jede liedmäßige Melodie läßt sich zur Gänze engführen —, finden sich die „unvollkommene“ Form mit quaskanonischer Struktur oder Sätze mit mehreren, nichtkanonischen Kernstimmen in seinem Liedschaffen mehrfach. In dieser Hinsicht mag er manche Anregung dem umfangreichen Senflschen Werk, zu dem sich auch sonst vielfältige Beziehungen nachweisen lassen, entnommen haben; auf dieser Linie der Entwicklung liegen die beiden fünfstimmigen (geistlichen) Parodien des jüngeren Meisters.

Brandts geschichtliche Stellung am Ende der „Cantus-firmus-Epoche“ des deutschen Liedsatzes älterer Prägung wird allerdings in den vorstehend besprochenen Vertonungen nicht so deutlich. Ob ein Grund dafür ist, daß diese verhältnismäßig früh entstanden sind, muß unentschieden bleiben. Dieser Musiker hat in einem Ausmaße wie gewiß kein Zeitgenosse „niederländische“ Kompositionselemente in die deutsche Liedkunst hineingetragen²³, so daß sein Schaffen an vielen Stellen das

²¹ Die Abweichung in der Bearbeitungstechnik ist freilich zu einem wesentlichen Teil bereits darauf zurückzuführen, daß eine ursprüngliche Kontrapunkt-Mittelstimme zum Diskant- (Forster IV/14) bzw. zum Baßcantus-firmus (Forster IV/18) gemacht wird, während die beiden fünfstimmigen geistl. Parodien des Junkers (1572/73, Nr. 32/II—III) mit ihrem kanonartigen Kernweisengerüst von zwei Tenores an die nach Rietsch (a. a. O.) ältere Fassung A des Innsbruckliedes denken lassen könnten. Wenn auch diese strukturelle Verwandtschaft vermutlich zufällig ist, so läßt sich jedoch nicht völlig ausschließen, daß Brandt die ältere Isaacsche Vertonung gekannt hat (vgl. oben, Anm. 10).

²² JbP für 1917, S. 30 f.

²³ Von dem eine große Rolle spielenden „motettischen“ Verfahren ist oben bereits die Rede gewesen. Für den Junker bezeichnend ist auf der Grundlage seiner ausgeprägt polyphonen Haltung vor allem das Streben nach möglichst vielen Imitationen der Kernweisenzeilen; seltener sind Nachahmungen freier Motive. Daneben ist der Hang zur Expansion des herkömmlichen vierstimmigen Liedtypus von großer Bedeutung: Einerseits begegnen Stücke bis zu sieben bis neun Stimmen, andererseits wird die Form überaus häufig durch Wiederholung des Schlußabschnitts (die auch bei Othmayr nicht selten vorkommt) und durch Anhangsbildungen ausgeweitet. Die „innere“ Expansion — gemeint sind zumal das Repetieren von Melodiezeilen oder von deren Teilen und freimotivische Einschübe bei Kernweisenstimmen — bewirkt besonders oft in den *Psalmen und Kirchengesängen* die Auflösung des Cantus-firmus-Prinzips; hierzu finden sich deutliche Parallelen in den Choralbearbeitungen des Niederländers Hellinck, die von Georg Rhau (*Neue deutsche geistliche Gesänge*, 1544; NA in DDT, Bd. 34)

ausgesprochene Spätstadium der Gattung repräsentiert. Seine Parodien des Innsbruckliedes entfernen sich dagegen von den Bearbeitungen Isaacs und Kilians schon durch das Eindringen von Imitationen und durch Anhangsbildungen; doch beide jüngeren Meister haben Isaacs Erweiterung der Form durch Repetition des Schlußabschnitts²⁴ übernommen. Ein solches Merkmal braucht nicht als Beweis für die Einwirkung der Komposition als Ganzer gewertet zu werden, da die parodierte Einzelstimme es gleichfalls aufweist. Insgesamt läßt sich wohl sagen, daß die ungewöhnliche Art des Junkers und Kilians, den Tenor einer Diskantbearbeitung für neue Vertonungen zu benutzen, mehr noch der im 15. Jahrhundert häufig geübten Parodietechnik entspricht. Selbst in dem vielgestaltigen Liedwerk Jobst vom Brandts steht der „Zyklus“ von Parodiesätzen, deren einer überdies die Kontrafaktur eines anderen ist, ganz einzigartig da.

Moses Mendelssohn und die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Über den Großvater von Felix Mendelssohn-Bartholdy einen Zugang zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zu suchen, scheint deshalb ergiebig, weil die Philosophie Moses Mendelssohns¹ vorzüglich an die großen Denksysteme des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpft und diese in stilistisch ausgefeilter, in die Breite wirkender Form verarbeitet. Mit dem Freimut und mit der Bescheidenheit, die Mendelssohns Charakter auszeichneten, hat er in jedem Fall auf die geschichtlichen Voraussetzungen und Quellen seiner Lehre hingewiesen. Ein Streben nach „Originalität“ lag seinem Wesen fern, lehnte er als für den Philosophen unwürdig ab: *„Ich habe mir niemals in den Sinn kommen lassen, Epoche in der Weltweisheit zu machen, oder durch ein eigenes System berühmt zu werden. Wo ich eine bestehende Bahn vor mir sehe, da suche ich keine neue zu brechen . . . Der Vorwurf der Sektiererei schreckt mich nicht ab, von andern mit dankbarem Herzen anzunehmen, was ich*

hrsg. worden sind. Gerade die mannigfachen Erweiterungen haben Brandt gelegentlich bis an die Grenzen liedmäßigen Gestaltens geführt, was ebenfalls hier nur kurz angedeutet werden kann (siehe des näheren Haase, a. a. O.).

²⁴ Dies ist einer der überraschend „modernen“ Züge im deutschen Liedschaffen des großen Niederländers, die teilweise erst lange nach dessen Tod bei den Komponisten in breiterem Umfange auftauchen. — Interessant scheint überdies, daß der Fassung A des Innsbruckliedes diese Zeilenwiederholung noch fehlt (vgl. Rietsch, a. a. O., S. 27).

¹ M. Mendelssohn, geboren am 6. September 1729 in Dessau, lebte von 1742 bis zu seinem Tode am 4. Jänner 1784 in Berlin. 1754 machte er die Bekanntschaft Lessings, worüber dieser am 16. November 1754 an Michaelis schrieb: „Er [Mendelssohn] ist wirklich ein Jude, ein Mensch von etlichen und zwanzig Jahren, welcher ohne alle Anweisung in Sprache, Mathematik, in der Weltweisheit und in der Poesie eine große Stärke erlangt hat; ich sehe ihn im Voraus als die Ehre seiner Nation an. Seine Redlichkeit und sein philosophischer Geist läßt mich ihn im Voraus als zweiten Spinoza betrachten“. Zwischen Lessing und Mendelssohn entwickelte sich eine innige Freundschaft, die lebenslang anhielt. Vgl. M. Brasch, *M. Mendelssohn. Sein Leben und seine Bedeutung für die Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik I*, Leipzig 1880, IX f.; E. Cassirer, *Die Philosophie Moses Mendelssohns*, in: *Moses Mendelssohn zum 200jährigen Geburtstag*, Berlin 1929; Kayserling, *Moses Mendelssohn, sein Leben und sein Wirken*, 2. Aufl., Leipzig 1888; ders., *Moses Mendelssohn. Ungedrucktes und Unbekanntes von ihm und über ihn*, 2. Aufl., Leipzig 1888; J. H. Ritter, *Mendelssohn und Lessing*, 2. Aufl., Berlin 1886; G. Kannegießer, *Die Stellung Moses Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik*, Diss. Marburg 1868.

bei ihnen Brauchbares und Nützlichendes finde“ (I, 246²). Zwei Denker sind es, die Mendelssohns philosophische Entwicklung lenken. John Lockes *Essay on human understanding*, dessen lateinische Übersetzung er als erste gewichtige philosophische Schrift durcharbeitet, nimmt ihn sogleich wegen der Klarheit der Darstellung und der Gedankenentwicklung gefangen. Dem englischen Empirismus folgt er anfort vor allem im Aufbau seiner Psychologie und seiner Ästhetik. Die logische und methodische Schulung empfängt er dazu aus den Werken Christian Wolffs. Er fühlt sich als der Verkünder jenes Geistes der Aufklärung, dessen Sieg ihm durch das Leibniz-Wolffsche System errungen und für alle Zukunft sichergestellt zu sein scheint. Der antiken Philosophie steht Mendelssohn fern, trotz seiner Neubearbeitung des Platonischen *Phaidon*, die aber weit mehr literarisch als philosophisch und sachlich an Platon anknüpft, und ihrem Geist ist er innerlich fremd geblieben. Die Größe der Antike sieht er nicht in ihren Denkern, sondern in ihren Dichtern und in ihren bildenden Künstlern, deren Werke noch heute unübertroffen seien (I, 46, 254).

Sinn für künstlerische Form und literarisches Stilgefühl — beides prägte er in ständigem Verkehr mit Lessing immer feiner und schärfer aus — befähigten Mendelssohn, auf dem Gebiet der Ästhetik Gültiges auszusagen. Seine Gedanken dazu tragen den Charakter spürbarer Lebensnähe, sie sind nicht aus abstrakten Begriffen herausgesponnen, sondern stets durch die Analyse bestimmter Kunstformen und bestimmter Kunstwerke gewonnen. Von den Schriften der führenden englischen und französischen Ästhetiker, Hutcheson und Home, Batteux und Dubos, ausgehend, gelang es Mendelssohn, Begriffe zu schaffen und Probleme zu stellen, deren Fruchtbarkeit sich bis zu Kants *Kritik der Urteilskraft* hin verfolgen läßt³. So arbeitet Mendelssohn der Kantischen Begriffsbestimmung des Schönen (ein Gegenstand interesselosen Wohlgefallens) vor, wenn er sagt, daß das Wohlgefallen an einem „schönen“ Gegenstand in der Natur oder in der Kunst nicht mit der Begierde, diesen Gegenstand zu besitzen, übereinstimme; Schönheit sei sinnlich-angeschaute Vollkommenheit, eine *perfectio phaenomenon*⁴. Nach der Seite der Metaphysik hin folgert Mendelssohn, daß die Anschauung der Schönheit dem Menschen allein vorbehalten sei, ja, daß sie erst das eigentlich Charakteristische, das Spezifische der menschlichen Erkenntnisweise und Erkenntnisform ausmache. Mit dieser Meinung ist er zu einem der Hauptbegründer jenes ästhetischen Humanismus geworden, der für die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts kennzeichnend ist und der seine methodische Rechtfertigung und seinen klassischen Abschluß in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793/94)⁵ gefunden hat.

Vor anderen deutschen Philosophen bemühte sich Mendelssohn in den *Hauptgrundsätzen* (1757), ein übersichtliches System der Künste aufzustellen. Er unterscheidet die „schönen Wissenschaften“ (Dichtkunst und Beredsamkeit) und die

² Zitate nach M. Brasch (Hrsg.), *Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, Leipzig 1880.
³ R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, Würzburg 1892; D. Henrich, Artikel Kant in MGG VII, mit weiterer Lit.

⁴ Vgl. dazu A. Baumgartens Definition des Schönen in der *Aesthetica*, 1750.

⁵ F. Schiller, *Werke*, ed. E. L. Leuschner, Bd. XII, Kleine Schriften, 3. u. 4. Teil, Wien — Hamburg — Zürich o. J., 135 ff.

„schönen Künste“, die weiter nach Sinneswerkzeugen gegliedert werden: an das Gehör wende sich die Musik, an das Gesicht die Malerei, Bildhauerei und Tanzkunst. Für Geruch, Geschmack und Gefühl (Tastsinn) „sind uns noch keine schönen Künste bekannt“⁶.

Die Vorliebe Mendelssohns für die Musik bewog ihn, nicht nur ihre Theorie und Technik zu studieren, sondern sich auch ihrer praktischen Pflege anzunehmen. Ein Schreiben Carl-Friedrich Nicolais vom 3. November 1756 an den in Leipzig weilenden Lessing erwähnt, daß Mendelssohn auf dem Klavier spielen lerne. Eine später geschriebene Anmerkung zum Briefwechsel der beiden Freunde betont, Mendelssohn sei durch das Studium der mathematischen Musik in Leonhard Eulers großer Schrift⁷ auf den Gedanken gekommen, sich praktische Kenntnisse in der Musik anzueignen. Zu seinem Lehrer hätte er Johann Philipp Kirnberger erkoren, der ihn aber stets in theoretische Gespräche verwickelte; daher trug er nach eigenen Worten von diesem Unterricht nur „eine Menuett davon, die er ziemlich langsam auf dem Klavier spielen lernte“ (V, 217, 331)⁸. Die Beschäftigung mit den mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Musik klingt in zahlreichen Schriften nach (IV, 1, 82; IV, 1, 316; I, 179) und zeitigte den „Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Konstruktion zu finden“, der in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik*⁹ abgedruckt wurde (IV, 1, 3 ff.).

Eine klare und gerade Entwicklungslinie in den musikphilosophischen Ansichten Mendelssohns zu finden, erschwert vor allem das undatierte und schwer datierbare Fragment *Briefe über Kunst* (IV, 1, 66 ff.), in dem man kaum Mendelssohn als Verfasser vermuten würde. Er tadelt darin im ersten Brief den Vorwitz seiner Zeitgenossen, sich zu ausschließlich mit einer einzigen Kunst oder Wissenschaft zu beschäftigen und darüber den Endzweck zu vergessen, auf den alles abziele: die Glückseligkeit. Nirgends aber habe die Trennung der Künste zu größeren Ausschweifungen geführt, als in der Tonkunst. Ihr Endzweck sei,

„die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüt, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitenden Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigenmächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert sich der Seele; und die annehmlichen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affekts, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzückung begleitet. Dieses ist der wahre Endzweck der Tonkunst! Hier sind aber auch die Grenzen, welche sie nicht hätte überschreiten müssen, wenn sie ihrer Bestimmung hätte treu bleiben sollen. Allein mein Gott! in welche Nebenwege hat man sie verirren lassen! Man hat sie von der Seite der

⁶ L. Goldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik*, Teutonia III, Königsberg 1904, S. 66.

⁷ *Tentamen novae theoriae musicae*, St. Petersburg 1739; vgl. MGG III, 1616 f.

⁸ G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. K. Lachmann, Berlin 1838/40, XIII, 34, 94 f.

⁹ Berlin 1761, Bd. V, Stück 2.

Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt. Man hat ihre Grenzen unendlich erweitert, Instrumente über Instrumente erfunden, Melodien über Melodien ausgesonnen, die keinen Verstand zum Führer haben, sondern ein liebliches Geklingel von Tönen sind, welches den Ohren schmeichelt. Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. So wie die Musik jetzt vor unseren Augen erscheint, ist sie höchstens ein müßiger Zeitvertreib, ein unschuldiges Spiel, das nicht so sträflich, nicht so verderblich ist, als die unglücklichen Spiele, die einen großen Teil der Menschen ins Verderben stürzen. Der Weise hingegen sieht mit Verdruß, daß man die Grenzen überschritten, die Ohren allzusehr an leere, verstandlose Töne gewöhnt und dadurch verursacht hat, daß man kaum auf die Worte mehr merkt, welche man sich auszudrücken vorgenommen hat . . ." (IV, 1, 70 f.).

Sollte mit diesen Worten nur einer überladenen Instrumentalbegleitung der Krieg erklärt oder die gesamte Instrumentalmusik abgetan werden, die ja nichts weiter zu geben hätte, als „verstandlose“ Töne? Diese Frage wird auch in dem zweiten, Fragment gebliebenen Brief nicht beantwortet:

„Was hat dich für diese Kunst so sehr eingenommen, mein Wertester, daß Du sie mit so viel Eifer verteidigst? Kamst Du irgend eben von einem vortrefflichen Konzerte zurück, so daß die frischen und lebhaften Eindrücke Dich in laute, entzückungsvolle Ausrufungen ausbrechen ließen? Dieses wäre Beweises genug von den starken Empfindungen, welche die Tonkunst in uns zu erregen vermag; aber auch ein Beweis, daß diese Empfindungen blinde Führer sind, wenn sie nicht von dem Verstande geleitet werden“ (IV, 1, 71).

Zu solchen Sätzen finden sich keine Parallelen in späteren Schriften Mendelssohns. Doch wird man sogleich an die Ansicht von Gottsched erinnert, daß die Tonkunst der Poesie nur als Aufwärterin zur Seite gehen dürfe; nur so würden Musiker und ihre Zuhörer erkennen können, was ihr „ausgeschütteter Sack voll Noten“ zu bedeuten habe. Dagegen nahm bereits Nicolai, der Freund Mendelssohns, Stellung. Aber auch Kants Ansichten in der *Kritik der Urteilskraft* berühren sich mit den obigen Sätzen des jugendlichen Mendelssohn (wobei naturgemäß nicht angenommen werden kann, Kant hätten jene Briefe vorgelegen). Der Königsberger Philosoph neigt mehr dazu, der Musik einen niederen Rang zuzuweisen, sie als angenehme Kunst einzuordnen; er findet, daß die Musik mehr Genuß als Kultur sei, nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig lasse und deshalb weniger Wert als jede andere der schönen Künste habe, weil sie bloß mit Empfindungsspielen. Wie Mendelssohn stellt Kant das Tonspiel dem Glücksspiel gegenüber und bringt die Zauberkraft der Töne (IV, 1, 73 f.; I, 180) in engen Zusammenhang mit dem kräftig anregenden Gesundheitsgefühl und rein physischen Vorgängen. Kant rechnet unter die Rubrik *Künste des schönen Spiels der Empfindungen* Musik und Farbenkunst, Mendelssohn vergleicht ähnlich die „Farbenharmonie“ mit dem Zusammenklang der Töne (I, 149 f.)¹⁰.

¹⁰ Der von Mendelssohn bald überwundene Gottschedianismus tritt in veränderter Form wieder bei G. F. Gervinus, *Händel und Shakespeare*, Leipzig 1868, auf: nur die Sangeskunst sei echte und wahre Musik, die „Spielkunst“ aber „ein von allem Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunstwerk“, ein physi-

Ludwig Goldstein setzt wohl mit Recht das Fragment der *Briefe über Kunst* in die früheste Zeit und deutet damit den Inhalt, „*der sich wie die Schreibübung eines jugendlichen Gottschedianers ausnimmt*“¹¹. Sicher sind sie vor den Briefen *Über die Empfindungen* (1755) geschrieben worden, worin die Tonkunst als „göttliche“, als „*einzig*“ gefeiert wird, in der sich die drei Quellen des Vergnügens: Schönheit, Vollkommenheit und sinnliche Lust, vereinten. Unter gereiften Kunstanschauungen blieben die *Briefe über Kunst* nicht nur unveröffentlicht, sondern sind nicht einmal beendet worden. So erklärt sich ihre offensichtliche Unreife, die in dem steten Gerede von Glückseligkeit liegt, in der Verkennung ästhetischer Werte, die Mendelssohn sonst zu schätzen wußte, und vollends in der Herabwürdigung der Tonkunst zu einer Sklavin der Dichtkunst.

Nur Spuren hinterließen diese Ansichten in späteren Arbeiten, so in einer Anmerkung zum *Laokoon*-Entwurf: „*Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen*“¹². Das ähnelt zwar den Formulierungen in den *Briefen über Kunst*, klingt aber reifer und stichhaltiger, denn von einer tatsächlichen Abhängigkeit der einen Kunst von der anderen ist hier nicht mehr die Rede, allein noch von Rücksichtnahme auf die andere. Die ästhetische Forderung in den *Briefen über Kunst*, daß die Musik eine liebliche Dienerin der verstand- und vernunftbelebenden Dichtkunst bleibe, ist hier in eine geschichtlich gegebene Voraussetzung umgebogen: „*... ihrer ersten Bestimmung nach soll . . .*“ Darüber hinaus besteht kein Zweifel, daß diese Notiz nur von der Verbindung der beiden Künste in der Oper und im Lied handelt, die Instrumentalmusik aber, die in den *Briefen über Kunst* eine so klägliche Rolle spielt, ausgeklammert bleibt. In diesem Sinn ist wohl auch die Bemerkung (IV, 2, 15) zu verstehen, daß sich die Musik, gleich der Pantomime, auf der tragischen Schaubühne — nicht in der Oper! — in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten müsse, zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkraft zu verschwenden.

Kehren wir zu den Briefen *Über die Empfindungen* zurück. Dort wird an dem Beispiel der Tonkunst nachgewiesen, daß „*in dem Augenblick des Genusses kein besonderer Begriff deutlich*“ sein müsse (I, 120). Darum würde der naive Laie bei der Aufführung eines musikalischen Werkes mehr genießen als der Theoretiker oder Musiker von Beruf. Die Tonkünstler legten, was die Annehmlichkeit ihrer Melodien betrifft, größeren Wert auf das Urteil eines bloß geübten Ohrs, als auf das eines Meisters in der Tonkunst. „*Die letzteren wollen ihre Erfahrung in der Kunst niemals verleugnen. Sie merken auf nichts als auf die Regelmäßigkeit einer*

kalisches Mittel zu physiologischen Reizen. Vgl. dazu weiter E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 6. Aufl., Leipzig 1881, 38 ff.; F. Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, N. F., Leipzig 1871, 40 ff.; J. Birke, *Gottsched's Opera Criticism and its Literary Sources*, AML 32, 1960, 194 ff.; H. H. Eggebrecht, *Musik als Ton-sprache*, AFMw XVIII, 1961, 73 ff.; E. Reichel, *Gottsched und J. A. Scheibe*, SIMG 2, 1900/01, 654 ff.; W. Serauky / H. Haase, Art. *Gottsched* in MGG.

¹¹ L. Goldstein, a. a. O., 73.

¹² G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. K. Lachmann / F. Muncker, Stuttgart 1886 ff., XIV, 360, künftig Lachmann/Muncker zitiert.

Melodie; sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwidersinnigsten Übellauten, und die sonst rührenden Schönheiten schleichen unbemerkt vor ihren Ohren vorüber“ (I, 120).

Die zwischen 1700 und 1850 „unumschränkt herrschende“ (Serauky¹³) musikalische Nachahmungstheorie findet ihren Niederschlag in Mendelssohns *Quellen der Vollkommenheit*. Er spricht dort von drei Arten des Vergnügens, die uns die Tonkunst gewähre, wobei neben der künstlerischen Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten der „*Nachahmung der menschlichen Leidenschaften*“ eine gewichtige Rolle zufalle. Darunter versteht er: „*Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der Töne in unser Gedächtnis zurückgebracht werden“ (I, 150).* Und ähnlich: „*Eine jede Leidenschaft ist sowohl mit gewissen Tönen, als mit gewissen Bewegungen der Gliedmaßen verknüpft. Jene werden in der Musik durch ähnliche Töne ausgedrückt“ (I, 180, Anmerkung 13).* Musik sei danach eine Art verschönerter Nachahmung von Naturlauten im Sinne von Dubos, Batteux und Harris¹⁴. Noch deutlicher handelt Mendelssohn darüber in den Hauptgrundsätzen: „*Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch; und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will“ (I, 290);* wenig später taucht der obige Satz aus der Anmerkung zu den Briefen *Über die Empfindungen* fast wörtlich wieder auf: „*Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, sowie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen.“*

Für Mendelssohn wäre danach ein Tonstück als „*Ausdruck natürlicher Zeichen*“ mit einem Gemälde oder einer Skulptur völlig wesensgleich — eine Meinung, die nicht unwidersprochen bleiben konnte. Denn trifft es zwar zu, daß eine sentimentale oder heitere Weise überall die gleichen oder doch verwandte Empfindungen in den Hörern, seien sie nach Art, Nation oder Sprache verschieden, zu erwecken im Stande ist, und besteht insofern eine natürliche Beziehung zwischen dem bezeichneten Gegenstand und dem Zeichen, so ist es kaum beweisbar, welche Gemütsbewegungen welchen Tönen zugehören sollen. Aber auch die Zeitgenossen Mendelssohns entwickelten bereits andere Ansichten; so Akenside in seinem Werk *The pleasure of imagination* (1754), der der Musik, ebenso wie der Dichtkunst, willkürliche, allgemein angenehme und verstandene Zeichen zuspricht. Mendelssohn verweist in seiner Besprechung des Akensideschen Buches auf seine eigene vermeintlich richtigere Auffassung, und auch noch in wesentlich späteren Anmerkungen zum *Laokoon* schreibt er wiederholt, daß sich die Musik wie die Malerei natürlicher Zeichen bediene.

Doch blieb sich Mendelssohn trotz dieser naturalistischen Grundauffassung der engen Grenzen der Musik innerhalb der eigentlichen „*Nachahmung*“ wohl bewußt.

¹³ *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1830*, Münster 1929; H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich/Leipzig 1915; J. Portnoy, *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, New York 1954.

¹⁴ B a t t e u x, *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, Utrecht 1755, bezieht sich z. T. unmittelbar auf Aristoteles, wenn er verlangt, das Genie solle die Natur nicht so nachahmen, wie sie ist, sondern so, wie der Verstand sie sich vorstellen kann. T. Georgiades, *Musik und Sprache*, 1954; J. Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton . . .*, Stuttgart 1952.

„Die Musik, deren Ausdruck durch unvernünftliche [unartikulierte] Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaumes usw. anzeigen, so wie es der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen“ (I, 292). Die Nachahmung im eigentlichen Sinn sei also nur ein verschwindendes Teilgebiet im Reiche der Tonkunst: „Die Schönheiten, welche in unartikulierten Tönen empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Teile zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Teile aufeinander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen. . . Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen“ (I, 295). Diese Auffassung vertritt Mendelssohn nicht allein. Bereits Johann Elias Schlegel verurteilte in seiner 1742 geschriebenen Abhandlung *Von der Nachahmung* die Künsteleien in der Musik, etwa den Ausdruck von Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten, den gordischen Knoten durch verworrene Töne zu illustrieren¹⁵. Als Beispiel für einen Musiker, der seine Malerei nicht selten bis ins Absurde übertreibe, weil er Dinge male, die die Musik nicht malen könnte, wird von Lessing Telemann gezeißelt¹⁶. Bei Webb finden wir, Telemann unterließe es selten, mit dem Worte „steigen“ in die Höhe, mit dem Worte „fallen“ in die Tiefe zu gehen¹⁷. Johann Friedrich Reichardt schließt sich hier an und tadelt Telemann, der in einer Passion „durch das Abkippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will“¹⁸; auch Händel habe in seinem *Judas Makkabäus* solche unberechtigte Tonmalereien nicht gescheut¹⁹.

In der Praxis machte Mendelssohn von der Theorie der natürlichen Zeichen als Ausdrucksmittel der Musik einen durchaus verständlichen Gebrauch. Die Naturnachahmung sei in der Tonkunst, wie in anderen Künsten, nur ein Mittel der Darstellung, nicht Zweck und Ziel. Daß die Tonkunst vor allem Empfindungskunst sei, wird — zwar verschleiert — in den folgenden Zitaten deutlich: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend“ (Hauptgrundsätze, I, 300 f.); die Zeichen der Musik „drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit“ (Noten zum Laokoon-Entwurf²⁰). Und selbst in den *Briefen über Kunst* klingt für einen Augenblick die uneingeschränkte Würdigung der Musik durch: „Sie kann unser Gemüt zur Unerschrockenheit, zur Verachtung der schrecklichsten Gefahren und des Todes selbst aufmuntern, zur Sanftmut und zur Stille der Betrachtung selbst einweihen, wenn der Künstler alle diese Leidenschaften in seiner Gewalt hat und die Erregung derselben seine einzige Absicht sein läßt“ (IV, 1, 73).

¹⁵ Werke, ed. J. H. Schlegel, 1761 f., III, 120.

¹⁶ Lachmann/Muncker, XV, 316.

¹⁷ Eschenburgs Übersetzung von Webb, *Observations on the Correspondence* . . . 1777, 99.

¹⁸ *Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, 114.

¹⁹ *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, I, 1774, 102.

²⁰ Lachmann/Muncker, XIV, 370.

Mendelssohn hat damit schon vor Sulzer, der gemeinhin als erster Vertreter jener philosophischen Ästhetik bezeichnet wird²¹, die die Kunst als Ausdruck des menschlichen Inneren betrachtet, solche Gedanken niedergelegt. Sulzers Wörterbuch erschien erst 1771/74, als Mendelssohn der ästhetischen Arbeit längst Lebewohl gesagt hatte. Dazu stammen die Anregungen zu Sulzers musiktheoretischen Artikeln von Kirnberger, der Mendelssohn im Klavierspiel unterrichtete und in den anregenden Gesprächen dieser Stunden viel von dem Jüngeren aufgenommen haben mag, das so den Weg in Sulzers Wörterbuch fand²². Die Ansicht Sommers, daß Sulzer seine reformatorischen Gedanken vor allem auf die Musik angewendet habe, „welche bis dahin in der deutschen Ästhetik gar nicht berücksichtigt worden war“, ist deshalb zu revidieren.

Von der Verbindung zwischen den Künsten handelt der letzte Teil der Hauptgrundsätze, den Mendelssohn beginnt: „Wir haben bisher bloß von der Natur einzelner Künste, und von ihren besonderen und gemeinschaftlichen Gegenständen gehandelt. Man hat aber auch nicht selten zwei oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen, und unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen. Diese Verbindungen haben ihre besonderen Regeln, die aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten zu erklären sind“ (I, 298). Ergebnis des darauf folgenden schematischen Regelwerkes ist: jedem Kunstwerk müsse eine Hauptabsicht innewohnen, mit welcher die besonderen Absichten als Mittel übereinstimmen, d. h. bei jeder Verbindung von Künsten müsse eine Hauptkunst herrschen, wobei die übrigen Künste so unterzuordnen seien, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke („Hilfskünste“) betrachtet werden könnten.

Erstes Beispiel für die Verbindung mehrerer Künste sei die Verbindung der Musik „mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften“. So wie die Entstehung der Musik aus der allmählich sich verfeinernden und reicher modulierenden Wiedergabe von Naturlauten erklärt wurde, und so wie Mendelssohn — mit Lesing — eine Zeit annahm, da Musik und Poesie „zusammen nur eine Kunst ausmachten“²³, so setzt er auch den Vortrag des Redners, Deklamators und Schauspielers in enge Beziehung zur Musik und sieht in den „Einbeugungen der Stimme, ihrem Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderen Anfang“ phonetische Vorgänge, die denen beim Singen analog seien. Vom Dichter fordert er die Vorsicht, „solche Schönheiten zu vermeiden, die nicht deklamiert werden können und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischer Dichter, als Thomsons, Youngs u. a., einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind und [sich] dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten der Poesie, die aber unmöglich mit der Musik verbunden werden können“ (I, 299 f.). Dagegen solle in der Oper und im Lied die Tonkunst Hauptzweck, die Poesie aber Hilfskunst sein.

²¹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771 ff., 2. Aufl., 1792 ff. Vgl. auch F. Überwegs *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, III, 13. Aufl., Graz 1953, 469 ff., Lit. auf 705. R. Sommer, s. Anm. 3.

²² Da Kirnberger selbst nicht imstande war, seine Gedanken druckfertig zu formulieren, legte er Sulzer nur Notizen vor, die dieser — oft mißverständlich — verwertete.

²³ Lachmann/Muncker, XIV, 431.

Die Unbegrenztheit und Unbestimmtheit der musikalischen Empfindung bedeutet für Mendelssohn einen aus seiner Zeit heraus verständlichen Mangel. Der Ausdruck der Empfindung in der Musik sei zwar stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man fühlte sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen; diese Empfindung aber sei dunkel, allgemein und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt (I, 300). Hier trifft er sich mit Herder, der — allerdings wesentlich später — schreibt: „*Musik als solche hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften: sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warst, Jüngling! in ihrem dunklen Hörsaale: sie klagte, sie seufzte, sie stürmte, sie jauchzte; du fühltest alles, du fühltest mit jeder Saite mit — aber worüber war's, daß sie, daß du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Ahnung . . .*“²⁴. Doch könnte nach Mendelssohn diesem Mangel durch die Hinzufügung deutlicher und willkürlicher Zeichen abgeholfen werden. Diese würden den Gegenstand von allen Seiten bestimmen und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen (I, 300 f.).

Musik und Poesie vermögen als mächtige Bundesgenossen zusammen mehr zu vollbringen als in gesondertem Wirken. Dieses im 18. Jahrhundert weitverbreitete Schlagwort findet sich bei James Harris in folgender Formulierung:

„*Die Vorstellungen der Dichtkunst müssen also notwendig den fühlbarsten Eindruck machen, wenn die ihnen eigenen Affekte bereits durch die Musik erregt worden sind. Denn hier ist eine doppelte Kraft, die zu einem Endzwecke gemeinschaftlich wirken muß . . . Und daher rühret der edte Reiz der Musik, und die Wunder, die sie durch ihre großen Meister [Anmerkung: . . . dies war vor allen anderen G. F. Händel] hervorbringt. Eine Macht, die nicht in Nachahmungen und Erweckung von Vorstellungen besteht, sondern in Erweckung von Empfindungen, zu welchen sich gewisse Vorstellungen passen können. Es werden wenige so empfindliche, ja ich möchte fast sagen, unmenschliche Leute gefunden werden können, die, wenn gute Poesie richtig in Musik gesetzt ist, die Kraft einer so liebenswürdigen Verbindung nicht in einigem Grade fühlen sollten*“²⁵.

Und fast aufs Wort gleichen dem die Ausführungen Daniel Webbs:

„*Da die Musik nicht imstande ist, die Motive ihrer verschiedenen Eindrücke an den Tag zu legen, so müssen ihre Nachahmungen der Sitten [!] und Leidenschaften ungemein schwankend und unbestimmt sein. So werden zum Exempel die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, gleichfalls mit den verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Mitleidens und dergleichen einstimmig sein . . . Sobald aber die Poesie mit der Musik verbunden wird und den Grund jedes einzelnen Eindrucks angibt, so verlieren wir nichts mehr. Wir erkennen nun die Übereinstimmung des Tons mit dem Gedanken, und allgemeine Eindrücke werden itzt besondere Andeutungen der Sitten und Leidenschaften*“²⁶.

²⁴ J. G. Herder, Werke, ed. B. Suphan, IV, 161 f., und VIII, 413.

²⁵ *Three treatises concerning art*, London 1744.

²⁶ *Remarks on the beauties of Poetry*, London 1762, zitiert nach Eschenburgs Übers., 1771.

Lessings Betrachtungen über die „Symphonie“ im 27. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*²⁷ fügen sich nahtlos in diese Umgebung:

„Itzt verschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? Warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht; ja vielleicht der allergrößte.“

Führen wir diese Gedanken mit Mendelssohn weiter: *„Geschieht nun diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik vermittelt der Dichtkunst und der Malerei oder der Verzierungen der Bühne, so entsteht die Oper der Neuern. Die Musik oder der sinnliche Ausdruck durch die natürlichen Zeichen der Töne ist bei dieser Art von Verbindung der Künste der Hauptendzweck; daher müssen alle Ausnahmen von seiten der Dichtkunst geschehen. Sie kann von ihren besonderen Regeln, als der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, so wie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung, füglich abweichen, wenn es zum Besten der Musik geschieht; und der Dichter muß sich in allen seinen Ausdrückungen nach den Bedürfnissen des Tonkünstlers richten. Er darf seinem Genie nicht den vollen Lauf lassen, sondern er muß jederzeit auf die Hauptkunst zurücksehen, auf deren Endzweck alles abzielen soll“*. Bedeutungsvolle Sätze, die — frei nach Dubos — weiter ausgebaut werden: Der Dichter dürfe die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Außenlinien bezeichnen, um der Musik Gelegenheit zu bieten, diese auszufüllen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben und den Gleichnissen Ähnlichkeit zu geben. Bilde dagegen der Dichter seine Empfindungen voll aus, dann bleibe dem Tonkünstler nichts weiter übrig, als die Deklamation mit Noten zu bezeichnen —, die dann nicht mit dem Vorhaben übereinstimmten²⁸. Die Parallele dazu finden wir wieder bei Lessing, der in seinem Urentwurf zum *Laokoon* sagt, der Dichter habe um so weniger Aussicht, komponiert zu werden, je wohlklingender seine Verse seien: *„Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a-u-e; was darüber ist, ist vom Übel“*²⁹. Und an anderer Stelle meint Lessing, man habe den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste sei³⁰.

²⁷ R. Sommer, wie Anm. 3, 191; A. C. Kalischer, *G. E. Lessing als Musikästhetiker*, Dresden 1889, 32 f. Zitat bei Lachmann/Muncker, IX, 296.

²⁸ Vgl. dazu W. Serauky, Artikel *Dubos* in MGG.

²⁹ Lachmann/Muncker, XIV, 433.

³⁰ Ebda., XIV, 433.

Mendelssohn beschließt den in Rede stehenden Abschnitt mit den Sätzen: „Der Musiker hat nur darauf zu achten, daß er die Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe. Er muß in theatralischen Werken die allgemeine Verwirrung der Empfindungen vermeiden, die in einer Symphonie an dem rechten Orte angebracht sein kann. Er muß ferner nach dem Plane des Dichters arbeiten, weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkürlichen als in natürlichen Zeichen zu überdenken. Im übrigen behauptet seine Kunst in dieser Art das Vorrecht und muß, wenn ein Streit der Regeln entsteht, mit den wenigsten Ausnahmen beschwert werden“ (I, 301f.).

Im letzten Abschnitt der *Hauptgrundsätze* meint Mendelssohn, die Verbindung der Künste, welche Schönheiten in der Folge nebeneinander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge aufeinander vorstellen, sei die schwerste und fast unmöglich. Solche Verbindungen habe sich die Natur vorbehalten. Eine scheinbare Ausnahme sei nur in der Verbindung von Harmonie und Melodie gegeben, die schon vorher definiert worden ist: „Die Tonkunst kann die mannigfaltigen Teile der Schönheit entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie“ (I, 292). „Allein der Grund von dieser Ausnahme ist leicht zu finden. Die Töne in der Harmonie werden in keinem Raume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln“ (I, 305)³¹.

Zuletzt seien noch einige verstreute Bemerkungen Mendelssohns über das Thema Musik aufgelesen. Sein Interesse für die Oper beweist er anlässlich der Besprechung von Basedows *Lehrbuch der Wohlredenheit*:

„Im § 298 von der Ode, Kantate und Opera. Von der letztern, wie überhaupt von der musikalischen Poesie, wird fast garnichts ausgesagt; hätte der Herr Verfasser nicht bei diesem Stillschweigen seine Leser wenigstens auf die davon zu Berlin 1752 herausgekommene Schrift, wovon Herr Krause³² Verfasser ist, verweisen sollen? Es heißt: ‚Quinault, Metastasio und Pallavicini sind die vornehmsten Verfasser der Opern.‘ Wußte der Herr Verfasser nicht, daß la Motte der französischen Oper eine neue Gestalt gegeben hat? Waren ihm unter den neuesten französischen Operndichtern Fuzelier und Cahusac unbekannt? Warum werden wieder von den Deutschen Gellerts ‚Orakel‘, ja ein so merkwürdiges Stück, als des kgl. dänischen Kapellmeisters Herrn Scheibe ‚Thusnelde‘ ist, nicht angeführt?“ (IV, 1, 237).

In dem Aufsatz *Vom Ausdruck der Leidenschaften* spricht Mendelssohn der Musik nur die Fähigkeit zu, den plötzlichen Ausbruch und die Raserei der Leidenschaft, nicht ihre „*anscheinende Stille*“ auszudrücken (IV, 1, 91). — Die monotone Wiederholung eines einzigen Lautes nach gleichen Zwischenzeiten übe auf die Seele eine ähnliche Wirkung aus wie ein gerader, sich scheinbar ins Unendliche verlinder Säulengang in der Baukunst und würde dazu gebraucht, das Ehrerbietige, das Fürchterliche, das Schauervolle auszudrücken (I, 310f.). — In den tiefgehenden Erörterungen über die Natur des Ekelhaften in der Kunst im 82. Literaturbrief

³¹ Vgl. dazu Lessings Ansicht, Lachmann/Muncker, XIV, 353.

³² Chr. G. Krause, *Von der musikalischen Poesie*, vgl. auch H. Becker, Art. Krause in MGG.

heißt es, daß vielleicht der einzige ekelhafte Eindruck für das Gehör eine unmittelbare Folge vollkommener Konsonanzen sei, die mit der übermäßigen Süßigkeit in Ansehung des Geschmacks einige Ähnlichkeit hätten. Der Tonkünstler vermeide dieselben zwar sehr sorgfältig; allein die *„Kritik der Tonkunst ist noch allzuwenig erleuchtet, als daß wir von allen ihren Regeln sollten verständlichen Grund angeben können“* (IV, 2, 11).

Diese letzten Sätze kennzeichnen besonders deutlich die Situation der Zeit, wie überhaupt alle hier dargelegten Äußerungen Mendelssohns gründliche musikalische Belesenheit und Kenntnis verraten. *„Nicht erst in dem zusammengesuchten Wörterbuche des Schweizer Gelehrten [Sulzer], sondern schon bei Mendelssohn leuchten die Reflexe musikgeschichtlicher Ereignisse auf, die eine neue Epoche der Tonkunst ankündigen“* (Goldstein)³³. Mendelssohn blieb nicht bei der Verehrung seines Klavierlehrers Kirnberger stehen, dessen *„recht schöne Sachen“* er im Februar 1785 an Breitkopf in Leipzig empfahl (V, 145 f., 153). Zugleich spricht er von den *„Bachs und Händels“*, seltenen Talenten, die ebenso zu spielen wie zu komponieren verstünden (IV, 1, 288), und 1765 schreibt er in einem Literaturbrief, daß einige große Tonkünstler (Bach, Händel, Gluck) *„unserem Publikum gleichsam Ohren gegeben haben“*, und infolgedessen die Musiker weit weniger als andere Künstler über Mangel an Geschmack klagten (IV, 2, 446).

Es zeigt sich damit, daß auch heute kaum noch beachtete Denker Wesentliches und für die Gegenwart Ergiebiges zum Thema *„Was ist Musik?“* auszusagen vermögen. Über Moses Mendelssohn hat die von dem Franzosen Batteux und den Engländern Hutcheson, Home, Locke und Harris weitergebildete Gedankenwelt Jean Baptiste Dubos' vorzüglich nach Deutschland gefunden und hier breitere Kreise gezogen. Er steht also mit am Beginn jener Aufklärung, die das gedankliche Gerüst der Frühromantik ausformte, auf dem Herder weiterbaute, der seinerseits wieder *„auf die in der Geschichte der Musikästhetik wesentlichen Dichter der Romantik . . . auf Jean Paul, Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und andere“* (Wiora³⁴) bestimmend einwirkte.

³³ L. Goldstein, a. a. O., 86; H. Ehrlich, *Die Musikästhetik von Kant bis zur Gegenwart*, Leipzig 1881; F. M. Gatz, *Die Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929. Vgl. weiter die Beiträge von A. A. Abert, H. H. Dräger und E. Mohr in Kgr.-Ber. Hamburg 1956 und H. H. Dräger in AfMw XI, 1954, 39 ff.

³⁴ *Herders und Heineses Beiträge zum Thema: „Was ist Musik?“*, Mf XIII, 1960, 358 ff., Zitat 385.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Mirakel und Musik im Mittelalter

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Die Wechselwirkung zwischen Mirakel und Musik ist ein reizvolles, bisher vernachlässigtes Kapitel der mittelalterlichen Musikgeschichte. Einige Bausteine dazu will der folgende Beitrag liefern, wobei versucht werden soll, an einem besonderen, in der Literatur bereits abgehandelten Beispiel anzuknüpfen. Wenn im folgenden von Mirakel die Rede ist, so muß dieser Begriff streng vom Wunder geschieden werden, gehört doch das Wunder, theologisch betrachtet, zur Geschichte, während das Mirakel der Legende eines Heiligen zugeordnet ist. Die Gegenüberstellung beider Begriffe schließt nicht aus, daß das Mirakel oft mit einfachen Gebeterhörungen gleichzusetzen ist, die „*schließlich auch bloß nach dem subjektiven Ermessen einzelner Personen eingetroffen sein mögen*“¹.

Eine zentrale Figur innerhalb der Geschichte der mittelalterlichen Mirakelerzählungen stellt der Zisterzienser Cäsarius von Heisterbach (ca. 1180—1240) dar. Seine musikalischen Mirakelberichte kreisen fast stets um die Grundformel: Anstimmen eines marianischen Gesangstückes — Erhörung durch Maria. Jener Kleriker, der „*Gaude dei genitrix*“ sang, erhält von Maria nach seinem Tode ewige Himmelsfreuden, ein Blinder sieht wieder, nachdem er „*Gaude Maria virgo*“ sang, ein pestkranker Knabe wird geheilt, weil er das „*Salve regina*“ sang, ebenso nimmt diese Antiphon einem Priester die Gewitterfurcht. Mönchen wird sogar das Jesuskind gereicht, während sie das Responsorium „*Verbum caro factum est*“ absingen, ein Schüler empfängt während des Vortrags der Sequenz „*Ave praeclara*“ himmlische Speise².

Es ist auffällig, daß die mit Bernhard von Clairvaux neuentfachte Marienfrömmigkeit nicht nur in dessen Orden, dem auch Cäsarius angehörte, solche Mirakelerzählungen zeitigte, sondern überall einen Frühling so gearteter Berichte hervorrief. Entstanden zunächst, das heißt im 12. Jahrhundert, Sammlungen lokalen Charakters, so folgten bald solche ohne geographische Gebundenheit.

Zwei Beispiele sollen dafür stehen. Die Handschrift Paris BN lat. 12 593 aus dem 13. Jahrhundert erzählt die Entstehung der Antiphon „*O Maria virgo pia Maria stella dei*“: ein Laie tritt in der Nacht in eine Klosterkirche, hört, wie Mönche diese (lokal gebundene) Antiphon singen und schreibt sie, durch höhere Eingebung unterstützt, nieder³. Thomas von Canterbury, der berühmte englische Erzbischof (ca. 1110—1170), weiß zu berichten, daß Adam von Sankt-Viktor, also einem Franzosen, bei der Abfassung seiner Sequenz „*Salve mater salvatoris*“ bei der Stelle „*Salve mater pietatis*“ Maria selbst erschien und das Haupt vor ihm neigte⁴. Solche Wunderberichte erleben durch das ganze Mittelalter hindurch Transferierungen auf andere Personen und in andere Länder.

Eine solche Person, die bei Mirakelberichten besonders bevorzugt wurde, war Hermann von Reichenau. Von ihm wußte Cäsarius zu berichten, Gott habe Hermann die Wahl zwischen der Erfüllung zweier Wünsche gelassen: Wiedererlangen der Gesundheit oder Erwerb himmlischer Weisheit, während Trithemius von einer Marienerscheinung bei Hermann, also einem echten Mirakel, spricht⁵. Die Legenden ranken sich vor allem um seine körperlichen Leiden.

¹ *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 7, 1935, Sp. 206.

² Nachweise im einzelnen in *Die Wundergeschichten des Cäsarius von Heisterbach*, hrsg. v. Alfons Hilka, Band 3, 1937, S. 162, 168—172, 184—186.

³ A. Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kaiserl. Akad. d. Wiss. Wien 111, 1886, S. 965, Nr. 53.

⁴ A. Mussafia a. a. O., 115, 1885, S. 62, Nr. 7.

⁵ A. E. Schönbach, *Studien zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kaiserl. Akad. d. Wiss. Wien 144, 1902, S. 1 ff.

Jacques Handschin hat sich mit dieser Frage befaßt⁶ und zunächst aus einer in Cambridge verwahrten Handschrift (Corpus Christi College 111)⁷ einen Text des 12. Jahrhunderts mitgeteilt, um sodann auf die Handschriften Stuttgart Cod. poet. et phil 4^o52 und Basel F VIII 16 hinzuweisen, wo sich ein „Gelegenheitsgesang“ findet, „*der nach Art eines kurzen Einleitungs-, Tropus' in das Initium der Antiphon ‚Alma redemptoris' ausläuft*“. Es handelt sich um „*Dum starem supra ripam Reni fluminis*“.

Dem lateinischen Bericht dieser beiden Handschriften läßt sich jetzt zum ersten Male eine deutsche Fassung zugesellen, die in der Handschrift Stuttgart HB I 26 gefunden wurde. Die Handschrift selbst stellt eine Sammelhandschrift dar, die zunächst im folgenden kurz beschrieben werden soll:

- Fol. 1 r: „*diß buch kan unden nit fast beschniten werden. Monasterij Weingartensis 1659. Hie hept sich an Ein Tractat und büchlin deß / hochwirdigen Byschoffs un Cardinals Petri de ailiaco / . . . Von dem lob un fryheit des aller-/heiligsten Josephs*“ [Pierre d'Ailly = Petrus de Alliaco (1350—1420)].
- Fol. 32 v: „*Hie nach stet ein schöne predig von / den XII tugenden des heiligen / Abrahams des patriarchen. [Inc.] Abrahæ dicte sunt . . .*“.
- Fol. 37 r: „*Hie vachet an daz leben und lesen der seligen kunigin / Agnesen von behem die in dem orden sancte Clare / lebet XLVI Jar in volkummer heilikeit un / übung aller tugend*“ [Agnes von Böhmen, Klarissenäbtissin (1205—1282)]⁸.
- Fol. 72 v: „*Merck hie wie die herlich statt Constantinopel / von dem türcken gewinnen ward.*“
- Fol. 75 r: „*Hie hept sich an ein uszug des buchs der bilger-/schaft des erwirdigen hern un vaters Felix / Fabri*“ [Felix Fabri OP (1441/42—1502), die erste kurze gedruckte Beschreibung seiner Reisen erschien 1556 in Ulm].
- Fol. 185 r: „*Von der statt ierusalem wie alt wie groß sy sy un / von den tempeln.*“
- Fol. 214 v: „*Hienach stet ein schöne nütze ler / von dem schwigen die ein an-/dedtigger vatter minder brüder ordens / gepredigt hat*“⁹.
- Fol. 226 v: „*Von der löblichen hochzit unser lieben froen / in latin genant festum Nivis wie daz / ein ursprung hat*“ [Das Fest erinnert an die Gründung der Kirche S. Maria Maior in Rom durch Papst Liberius].
- Fol. 232 r: *Hie nach stet ein schön exempel von der / An. Alma redemptoris mater.*“
- Fol. 233 r: „*Hie nach sten etliche ding mer / von diser An. Item der bapst felix der fierd [1439—1449] desselben namen / hat geben ablaß ein gantz Jar allen denen / die do andechtlickich sprechen die an. Alma / re. mr. Un diß bewert un bezügt daz / Concilium zu Basel un von dem / Salve regina hat man fierczig tag Ablaß / un den ablaß hat man von den zweyen An / als oft man yetliche spricht.*“
- Fol. 234 r: „*Ein schön exempel von der An. Alma re*“ [entnommen aus: Alphonsus de Spina: *Fortalicium fidei*, Buch 3, Consideratio 9; Hain 873 = GW 1576].
- Fol. 237 v: „*Hie nach folgen zwu schön geschicht / un wunderzeichen die geschehen / sind zu ierusalem un uff den berg / synay da man zalt VXXI Jar.*“

⁶ *Hermannus-Contractus-Legenden — nur Legenden?* Zeitschrift für deutsches Altertum 72, 1935, 1—8; Zur Biographie Hermanns des Lahmen, Gedenkschrift Jacques Handschin, 1957, S. 170—174; neuerdings auch kommentiert bei H. Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, 1961, S. 125 ff.

⁷ Die Hs. ist beschrieben bei M. R. James, *A Descriptive Catalogue of Mss. in the Library of Corpus Christi College Cambridge*, Band 1, 1912, S. 236—247. Sie stammt wahrscheinlich aus Abtei Bath (Südwestengland).

⁸ *Acta Sanctorum* I, 1735, S. 502—532. Unsere Fassung stimmt überein mit Hs. Bamberg Ed VII 56 und Prag XVI D 16. Vgl. K. Ruh, *Bonaventura Deutsch*, 1956, S. 240 und 246.

⁹ Identisch mit Hs. München Cgm 5136 und Berlin germ. 4^o 164. Vgl. K. Ruh a. a. O., S. 110.

Der Bibliothekseintrag des Klosters Weingarten von 1659 besagt nicht, daß die Handschrift dort entstanden ist. Vielmehr geben sich alle Handschriften, die diesen Jahreseintrag aufweisen, als Vermächtnis des Kaiserlichen Rates Johann Ochsenbach († 1658) zu erkennen¹⁰, zu dessen Sammlung sein Vater, der bekannte Tübinger Schloßhauptmann Nikolaus Ochsenbach den Grundstock gelegt hat. In dessen „Beschreibung meiner Rüstcamer wie ich dieselbig Anno 1625 beyhanden gehabt“¹¹ heißt es auf fol. 62r: „Nota ein buch geschriben so mir Herr D. Besold geben darin nachfolgende Tractat deutsch: [1] Ein Tractat von Joseph dem gemahl Marie durch ein Cardinal bescriben; [2] Königin Agnes von Böhem; [3] Felix Fabri raiß in daz hailig Land; [4] Sonst anderr Tractat.“

Leider kann die Spur hinter das Jahr 1625 nicht mehr zurückverfolgt werden, da die Sammlung des Rechtsgelehrten Christoph Besold (1577–1638) nicht mehr zu rekonstruieren ist. Auch die in die Handschrift eingeklebten beiden Holzschnitte erlauben nur die Feststellung, daß sie um 1500 in Pforzheim bei Thomas Anshelm gedruckt wurden¹². Vom Inhalt her ist wohl an ein franziskanisches Kloster zu denken, vielleicht im heutigen Bayrisch-Schwaben oder in angrenzenden Gebieten.

Wir geben nunmehr die deutsche Fassung¹³:

- Bl. 232^r „Hie nach stet ein schön exempel von der
Antiphon Alma redemptoris mater¹⁴.
Man¹⁵ list in einer Cronick von dem öbern
Schwabenland, daz ein graff was genant graff Hanß
5 von Feringen. Es lygt ein marckt¹⁶ iij myl von Kel-
ham, da sagt man, daz da vor zyten grafen gesessen syen,
wann es stet noch alt gebüw da von ein schloß.
Und der¹⁷ selb marckt heist Feringen. Ob es
aber diß Feringen sy, wissen wir nit in disem land.
10 Der selbig grave waz gar gut, edel von geschlecht,
aber an gut ser arm. Und umb menge willen
siner kind, sant er ein usß, sinen sunen, genant
Hermannus, der darnach genant ward Hermannus
Contractus, usß ursach bald her nach folgend, der ler
15 nach gen Augspurg und empfalch in einem ler-
meister, der in gen schul füret. Der kert grossen
flisß an, daz er disen knaben bringen möcht, daz er
sin gemüt geb zu der ler, dann er zu mal gancz
und gar hert gelirnis waz, als noch vil menschen
20 sind. Und uff ein zit gab er im ein leczen für
etlich vers, daz er die solt lernen und dardurch
sin hert hirnig verstentnüs bringen zu übung.
Und troet im, in hart zu schlagen, ob er nit würd

10 K. Löffler, Eine schwäbische Bibliophilenfamilie aus dem XVII. Jahrhundert. Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 4, 1, 1912, S. 69–75.

11 Stuttgart Handschrift Cod. misc. fol. 34.

12 W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts, Band 2, 1926, Nr. 1033 und 1115 d.

13 Meiner Kollegin Dr. Waltraud Linder sei für ihre Hilfe bei der Lesung dieser Fassung herzlicher Dank ausgesprochen.

14 Überschrift in grüner, größerer Schrift.

15 Das M in „Man“ ist grün und über das Normalbuchstabenformat herausgehoben. Wie auch das H in „Hie“ am Anfang der Überschrift ist es leicht ausgeziert.

16 „marckt“ steht am Rand mit Stellenverweis.

17 Nach „der“ rot durchstrichenes „fer“.

- künnen sagen dise leczen. Also ward der knab
 25 ser trurig, wann im nit unwissend waz sin hert-
 lirnikeit. In sölder vordt und unmut ging
 er zu dem grab hlg. Affra, und mit grosser
 klag und vergiessung heisser zäher bat er sy, daz
 sy im zu hilff kem. Und ward er also ser in
 30 sich selbs gesenckt von unmut, daz er ein wenig
 entschieff in sinem gebet. Da erschin im die
 Bl. 232^v heilig sünderin hlg. Affra und hub also an mit
 im zu reden: ‚Du hast mich¹⁸ gebetten umb hilff, nun
 sich, ich bin hie¹⁹, dir zu geben von gotes wegen
 usß zweyen die wal, welches dir am besten²⁰ ge-
 5 fallt: Verblib alwegen unkünnend und
 solt da mit dannocht ein bischoff werden hie
 zu Augspurg. Oder aber wel dir, alle din
 lebtag zu hincken mit gelirnickeit aller
 kunst.‘ Da antwürt ir der jünckling: ‚O
 10 frow, daz ich nun künstrich sy, wie es joch mit
 dem andern ergang!‘ Sy sprach zu im: ‚Nim
 war, dir wirt ingossen erkantnuß aller kunst,
 aber lam wirstu sin am lib.‘ Da er nun er-
 wadit von disem schlaff und gesicht, daz, daz er
 15 begert, het er erlangt volkumenlich.
 Darumb ward er genant Hermannus Contractus,
 der lam Hermann. Und nit lang darnach kam
 er in das closter zu Sant Gallen und ward bald apt
 da. Und sin ler ward usß gebreit in der ganczen
 20 welt, und sunderlich in der kunst der musica,
 des gesangs, der dozumal wenig menschen
 achten oder kunden. Also begab es sich, daz der
 löblich bischoff zu Köln, genant Fulco, hort sin
 gross lob sagen allenthalben, nit allein in künsten,
 25 besunder och in sitten, und sant nach im, daz er
 im solt machen etlich lob gesang und antiphon,
 dar durch daz götlich lob und sine empter en-
 pfingen ein zunemung. Da er nun da hin kam,
 under vil hüpschen dingen, die er macht von
 30 den eylstusent junckfrouen, macht er och disen
 antiphon alma redemptoris mater mit sölder wyß und hie²¹
 nachfolgender geschicht: Es begab sich, daz er by
 Bl. 233^r dem wasser des rins vilicht spaczierens oder
 ergezlicheit halb ging als vil er modit, und
 hort da daz kirren und karren der nün müldreder,
 von welchen usßgingen mangerley stimmen.

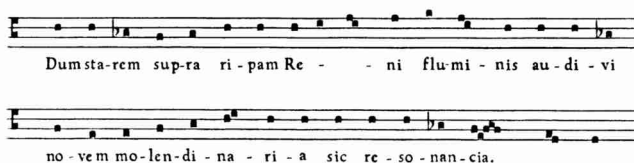
¹⁸ „mich“ zwischen „hast“ und „gebetten“ über der Zeile eingesetzt.

¹⁹ Vor „dir“ rot durchstrichenes „die“.

²⁰ Hs.: „basten“.

²¹ Hs. von anderer Hand zusätzlich „und“.

- 5 *Usß disen ward sin gemüt erwedet, und ge-
ducht in, er würd gezogen zu singen etwaz
quinti toni. Also bald hub er an mit uffge-
flogner verstentnüs und durch würckung des
heilgen geists und macht²² disen antiphon*
10 *alma redemptoris mater, und sagt²³ da vor dem bischoff
an der stat'dum starem super ripam reni fluminis'
also dar uff denen eben get im anfachen die antiphon alma
o und also merckent ir, wie
die schön antiphon Alma ein*
15 *ursprung gewunnen hat
in der stat Augspurg
in disem schönen zeichen²⁴.*



*Diß²⁵ hab ich darumb gemacht, daz man in kunftig
zit wißß, wie die antiphon
ein ursprung hab.
Hie²⁶ nach sten etliche ding mer
von diser Antiphon²⁷.*

Diese Fassung macht in mehr als einer Hinsicht einen ziemlich antiquierten Eindruck. Die Niederschrift beruht auf „einer“ Chronik aus dem oberen Schwabenland, wo ein Ort namens Veringen bei Kelheim genannt ist. Veringen ist tatsächlich der seit dem 12. Jahrhundert bezugte neue Wohnsitz der Grafen des Eritgaues²⁸, doch liegt es nahe Sigmaringen. Unsere Fassung vermerkt aber ausdrücklich, daß man „in disem land“ nicht wisse, ob Veringen bei Kelheim (an der Donau) gemeint sei, woraus man auf eine größere geographische Ferne zur mittleren Donau schließen darf. Die Stätte der Erziehung Hermanns, Augsбург, widerspricht nicht der mittelalterlichen Überlieferung, wenn man sie heute auch als erledigt betrachten muß²⁹. Das folgende Schlaf- und Traumgespräch mit Augsburgs Patronin, der hl. Afra, variiert die oben bereits genannte Erzählung des Cäsarius, indem nicht mehr Gott, sondern der bzw. die Heilige es ist, welche Hermann vor die Wahl stellt. Wir haben hier ein echtes Mirakel und den Bericht darüber vor uns, der dem mittelalterlichen Verständnis durchaus angepaßt war.

Daß Hermann nicht Abt in St. Gallen war, steht zweifellos fest³⁰. Anders liegt es mit der Rheinreise nach Köln, die in jenem Flores-Kommentar der Stuttgarter und Basler Hand-

²² Vor „disen“ rot durchstrichenes „die“.

²³ Vor „da“ rot durchstrichenes „es“.

²⁴ Von o bis o von anderer Hand unten mit Stellenverweis.

²⁵ D in „Diß“ etwas ausgeziert mit roter Tinte.

²⁶ H in „Hie“ ausgeziert und etwas über das Normalbuchstabenformat herausgehoben.

²⁷ Überschrift in grüner, größerer Schrift.

²⁸ H. Oesch a. a. O., S. 124.

²⁹ H. Oesch a. a. O., S. 130.

³⁰ H. Oesch a. a. O., S. 129, Anm. 2.

schriften schon genannt war. Sollen wir ihre historische Richtigkeit anzweifeln, weil Fulco als Bischof von Köln nirgendwo genannt ist³¹? Auch das Reimoffizium auf die 11 000 Jungfrauen wird mit Hermann nicht in Zusammenhang gebracht³², während die Antiphon „*Alma redemptoris mater*“ laut Cäsarius in Rom, hier aber am Rhein entstanden sein soll.

Zweifellos lassen sich die Quellen für die Fassung, die ca. 1510–1520 niedergeschrieben wurde, noch weiter zurück verfolgen. Wir wissen heute, daß der von Handschin in Stuttgart und Basel entdeckte Text nicht nur in diesen Codices zu finden ist, sondern noch in Melk, Stiftsbibliothek Ms. 1099, München Clm 21 311 und Tübingen Universitätsbibliothek Mc 48³³. Nimmt man diese fünf Handschriften, die bereits ausführlich beschrieben wurden³⁴, so ergibt sich folgendes Bild:

- Basel (B): zwischen 1437 und 1442, Dominikanerinnenkloster Basel.
 Melk (Me 2): zwischen 1441 und 1445 (Südwestdeutschland).
 München (Mü 3): um 1487, Augustinerchorherrenstift Wengen in Ulm.
 Stuttgart (S): 1464 (Südwestdeutschland).
 Tübingen (T 1): 2. Hälfte 15. Jahrhundert (Südwestdeutschland).

Daraus geht klar die geographische Einengung der Überlieferung dieser Legendenberichte, die stets in lateinischer Sprache abgefaßt sind, auf Südwestdeutschland in der Zeit zwischen 1435 und spätestens 1490 hervor³⁵. Auch die melodische Überlieferung gleicht sich in allen Handschriften, so daß die mitgeteilte Stuttgarter Fassung für die anderen gelten darf. Welche Konsequenzen allerdings für die zur Zeit noch nicht bekannte Verfasserschaft der Flores-Kommentare daraus zu ziehen sind, muß zunächst noch zurückgestellt werden.

Die Mühlräder der Legende, die zugleich Mirakelerzählung ist, sind in der mittelalterlichen Musikgeschichte nicht unbekannt. Schon Notker wußte man nachzusagen, er habe in seiner Sequenz „*Sancti spiritus*“ den Ton des Mühlrades nachahmen wollen³⁶. „*Di molen van partiis*“ bzw. „*En molin de Paris*“ sind bekannte mehrstimmige Beispiele eines ursprünglich textierten Rondeaus der Diskantlied-Gattung³⁷.

Mit diesem Ausblick schließe der reizvolle Abstecher in ein Grenzgebiet der Musikforschung, wo sich Wunderliches und Wunderbares wirklich einträchtig findet.

³¹ In Frage käme nur Bischof Folcmar, der allerdings zwischen 965 und 969 regierte (B. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, 1873, S. 270).

³² H. Oesch a. a. O., S. 155.

³³ Laut briefl. Mitteilung von Herrn Dr. Karl-Werner Gümpel (Freiburg i. Br.) vom 11. 3. 1961. Ich habe ihm für viele Auskünfte herzlich zu danken.

³⁴ K. W. Gümpel, *Hugo Spechtsart von Reutlingen, Flores musicae* (1332/42), Wiesbaden 1958, S. 23 ff. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1958, Nr. 3.)

³⁵ Vgl. zu den Fundstellen noch die Angaben für die Hs. Berlin Mus. ms. theor. 1590 (2. Hälfte 15. Jahrhundert), die D. v. Bartha, *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*, AfMf 1, 1936, S. 74–75 gibt. Dort (fol. 28r) lautet die Stelle (freundliche Mitteilung von Dr. Karl-Werner Gümpel): „*Item musica dicitur a moys id est aqua et ycos scientia quasi iuxta fluentia aquarum varios sonos causantium dicitur adinventa exemplum ut molendinum et antiphona parisiensium et antiphona alma redemptoris mater quam gloriosus comes de veringen hermannus contractus per renium transiens et variium sonam in rotis molendinarum audiens dicitur composuisse*“.

³⁶ J. Handschin, *Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte*, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft 5, 1931, S. 36.

³⁷ J. Handschin a. a. O., S. 35, ferner Ch. van den Borren, *Le Manuscrit musical M 222 C de la Bibliothèque de Strasbourg*, *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 73, 1925, S. 129–131.

Heinrich Steucke (Steuccius) 1579 – 1645

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Diese kleine archivalische Studie soll einiges Neue aus dem Leben und Schaffen des Komponisten Heinrich Steucke mitteilen und zugleich eine Ergänzung zu einem Aufsatz des in den letzten Kriegstagen gefallenen ehemaligen Weißenfeler Studienrats Dr. Gerhard Saupe sein¹. Saupes Aufsatz weist einige Lücken auf, die nun ausgefüllt werden sollen.

Heinrich Steucke, der seinen Namen gern latinisierte und sich Steuccius nannte, entstammte einer alteingesessenen und angesehenen Weißenfeler Familie, deren männliche Sprosse oft im Rate der Stadt saßen. Das trifft auch für Heinrich Steuckes Vater zu. Er, Ambrosius mit Vornamen, war erst Kantor und kam als solcher in den Rat. Später schied er aus dem Kirchen- und Schulamte aus und wurde Rats- und Gerichtsschreiber. 1570 hatte er sich mit Anna, einer Tochter des Bürgers und Burggrafen Lucas Ockel in Halle verheiratet. Ob Ambrosius Steucke kompositorisch tätig war, hat sich bisher nicht feststellen lassen, ist aber zu vermuten.

Am 12. Dezember 1579 wurde Heinrich Steucke geboren (oder getauft?); er war also sechs Jahre älter als Heinrich Schütz. Er hat wohl die Weißenfeler Stadtschule besucht; denn in den Schülerverzeichnissen von Schulfortha, wo mancher junge Weißenfeler seine Schulbildung erhalten hat, findet sich nach Saupes Angabe der Name Heinrich Steucke nicht. Frühzeitig begann er zu komponieren; schon als Siebzehnjähriger widmete er dem Rate seiner Vaterstadt eine Messe und erhielt „*pro dedicatione Missae*“ 27 Groschen „*verehrt*“². Noch zweimal finden wir Heinrich Steuckes Namen in den Jahrrechnungen der Stadt Weißenfels unter der Überschrift *Geschenke und Verehrungen* eingetragen. Zu Anfang des Jahres 1603 erhielt er 48 Groschen „*gegen dedication eines 7 Stimmigen gesangs zum neuen Jahre*“³. Damals waren schon die beiden ersten Hefte seiner *Amorum ac Leporum . . . Neue Schöne Lustige Deudsche weltliche Lieder* erschienen, nämlich im Jahre 1602, gedruckt bei Zacharias Lehmann in Wittenberg, wo Steucke damals Rechtswissenschaft studierte. Das dritte Heft brachte er 1603 heraus. 1608 erhielt er vom Rate der Stadt Weißenfels noch einmal eine Verehrung, diesmal „*wegen dedicing eines Vffzuges*“⁴, einer Intrade also, wohl einer, die in seinen drei Heften noch nicht veröffentlicht worden war.

Leider scheint von den drei Heften nichts mehr erhalten zu sein; denn das wohl einzige vollständige Exemplar wurde in Hamburg ein Opfer des letzten Krieges, und das unvollständige der ehemaligen Preußischen, heute Deutschen Staatsbibliothek in Berlin ist auch nicht mehr aufzufinden. Zum Glück hat Vetter einige Lieder Heinrich Steuckes neu herausgegeben⁵.

Von späteren Kompositionen Steuckes scheinen bisher nur zwei bekannt zu sein, nämlich die in den beiden Teilen des *Florilegium Portense* von Pfarrer Erhard Bodenschatz veröffentlichten Motetten „*Omnes gentes*“ (1618) und „*Alleluja laetamini*“ (1621).

Als diese Kompositionen erschienen, war Steucke längst wohlbestallter Syndikus des Domstifts Naumburg. Schon 1613 war er das. Im Februar dieses Jahres heiratete er und erhielt vom Rate der Stadt Naumburg „3 gsd [gute Schock] 40 g [Groschen] 6 3 [Pfennig] an 10 fl [orin-Gulden] 10 g 6 3 vor einen verguldeten Becher“, den der Leipziger Goldschmied „*Hauß Babst*“ angefertigt hatte⁶. Vom Weißenfeler Rat erhielt Steucke zur Ver-

1 G. Saupe, *Heinrich Steuccius. Ein Weißenfeler Zeitgenosse von Heinrich Schütz*, Jahrbuch Sachsen und Anhalt 16, 1940, S. 205–213.

2 Jahrrechnung 1596/97, A I, 3871, Stadtarchiv Weißenfels.

3 Jahrrechnung 1602/03, A I, 3876, Stadtarchiv Weißenfels.

4 Jahrrechnung 1607/08, A I, 3881, Stadtarchiv Weißenfels.

5 W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. 1, S. 52–55.

6 Ratsrechnung der Stadt Naumburg, Stadtarchiv Naumburg.

mählung nichts. Ein Jahr später, im Februar 1614, schwor Heinrich Steucke den Eid der Hausbesitzer⁷.

Fünf Kinder wurden ihm geboren; eins davon, das jüngste, kam tot zur Welt oder starb kurz nach der Geburt (18. 7. 1620). Sein ältestes Kind, Dorothea, geboren am 26. September 1614, starb bereits nach neun Tagen. Von seinen am 5. November 1615 geborenen Zwillingssöhnen starb der eine, der des Vaters Vornamen trug, nach neun Monaten; die Tochter Sibylla starb noch nicht ganz 26jährig unverheiratet am 10. April 1644. Nur der Zwillingsohn Georgius überlebte den Vater. Dieser Georg heiratete am 18. Januar 1646 „*Maria, H.[errn] Hieronimi Lothens Erbsassen zu großen Jena nach gebliebene Tochter*“. Er war damals von Beruf Gerichtsvogt. Er wird es wohl gewesen sein, der das von Saupe erwähnte Gedicht⁸ auf die 1638 in Weißenfels gestorbene Regina Luja, geb. Repscher, verfaßt hat. Der von Saupe erwähnte Johannes Steuccius⁹, ein Bruder des Komponisten, wurde 1621 „*poeta laureatus*“ genannt. Er war damals „*LL [beider Rechte] Candidatus*“¹⁰.

Heinrich Steucke starb am 14. September 1645, „*aet[atis] 65*“. Er, der so früh zu komponieren begonnen hatte, scheint später diese schöpferische Tätigkeit nicht oder kaum mehr ausgeübt zu haben. Nach Aussage des Archivars Wölfer im Naumburger Stadtarchiv hat Steucke dem Rate der Stadt Naumburg keine Kompositionen überreicht. So sind Steuckes größere Werke, zu denen seine *Amorum* . . . nach seiner eigenen Angabe die Vorstufe sein sollten, nicht entstanden, es sei denn, daß die beiden im *Florilegium Portense* veröffentlichten Motetten es sein sollten, was aber wenig wahrscheinlich ist.

Aureus Dix und Antoni Eckstein

Zwei Prager Lautenisten

VON EMIL VOGL, PRAG

Das Schicksal dieser zwei böhmischen Lautenisten verbindet Ernst Gottlieb Baron auch durch ihr Todesjahr, wenn er in seiner *Untersuchung*¹ schreibt: „*Antonius Eckstein und Aurius, oder wie andere wollen Audius Dix, welche beide in Prag gelebet haben, haben anno 1721 die Schuld der Natur bezahlet, und findet man bei Ihnen gute Melodie, Vollstimmigkeit und ziemlich cantables.*“ Im Folgenden werden wir sehen, daß das Sterbejahr der beiden Musiker nicht richtig angegeben ist. Wohl ist es das Jahr des Todes eines berühmten Lautenisten aus Böhmen, das des Grafen Johann Anton Losy von Losinthal. Die Angabe über Dix und Eckstein übernehmen in gekürzter Form Walther² und die Lexikographen späterer Zeit, führten aber höchstens Dix an und verschwiegen Eckstein, der fast in keinem musikalischen Wörterbuch mehr erwähnt wird. Dlabacz schreibt in seiner ersten Zusammenstellung böhmischer Künstler³ nur noch über Dix: „*Dix, Lautenist zu Prag, starb 1721. S. Barons Untersuchung der Lauten S. 76. und das Universalexikon Walthers Lit. D. S. 110.*“ In seinem *Künstlerlexikon*⁴ verbessert Dlabacz alle vorangegangenen Angaben und schreibt auf S. 331: „*Dix Aurius, Aureus oder wie ihn andere nennen Audius, ein sehr guter Lautenist in Prag, er wird als Kompagnion des ebenfalls*

⁷ Eydt dero neuen Nachbarn, Domarchiv Naumburg.

⁸ Saupe, a. a. O., S. 205.

⁹ Ebenda.

¹⁰ A. I. 1045, Stadtarchiv Weißenfels. — Die Daten der Geburten, der Sterbefälle und der Vermählung sind den Kirchenbüchern des Naumburger Domes entnommen.

¹ E. G. Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727.

² J. F. Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732.

³ G. J. Dlabacz, *Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler in Rieggers Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Heft VII, Leipzig—Prag 1788.

⁴ G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

vortrefflichen Lautenisten Anton Eckstein von Baron in seiner *Untersuchung der Lauten* S. 67 u. 77. sowie auch in *Walthers Lexikon* angerühmt. Er starb ebendasselbst im Jahre 1719 den 7. Julius. Eine Menge der schönsten Stücke schrieb er für sein Instrument und hinterließ eine Lautenscala oder besser zu sagen einen Unterricht, wie man das Instrument erlernen und behandeln soll. S. meinen Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler in dem VII. Hefte der von Riegger herausgegebenen *Statistik von Böhmen* S. 152 u. *Syllabus defunctorum Sodal. Marian. v. J. 1720 f.*“.

Vorerst einige Worte zu dem von Dlabacz erwähnten *Syllabus*. Die marianische Literaten-Brüderschaft zu St. Klement auf der Prager Altstadt, der Dix wahrscheinlich angehörte, wurde, wie alle ähnlichen Kirchenvereine, im Jahre 1786 von Josef II. aufgelöst und ihr Vermögen beschlagnahmt. Im Staatsarchiv in Prag⁵ finden wir zwar das Auflösungsdekret und ein Verzeichnis von Silbergeräten und ein auf Pergament geschriebenes Buch erwähnt, die der Beschlagnahme verfielen, ein *Syllabus* der Verstorbenen wird jedoch nicht erwähnt und scheint verloren zu sein. Das angeführte Sterbedatum von Dix, wie es Dlabacz angibt, findet sich in der Sterbematrikel von St. Stefan auf der Prager Neustadt bestätigt, die Eintragungen vom Jahre 1664 bis 1729 enthält. Auf S. 358 zum Jahre 1719 finden wir folgende Eintragung (in Übersetzung aus dem Tschechischen): „7. Juli/ aus dem Hause genannt zum Hurt/ Aureus Dix, 50 Jahre alt, mit den Sterbesakramenten versehen starb/ an Schwindsucht.“. Das ist die einzige Nachricht über Dix, die ich fand. Der Name Dix kommt in den Kirchenbüchern der Zeit von 1650 bis 1720 nur noch einmal vor. Am 13. Jänner 1704 heiratet ein Georg Dix aus dem Hause beim Trawniczek die Jungfrau Elisabeth Czekal. Die Eintragung findet sich in der Matrikel von St. Heinrich, der Bräutigam wird als Strumpfwirker angegeben. Ob es sich um einen Verwandten Aureus Dix's handelte, ist nicht zu erweisen; der Musiker Dix ist als Brautzeuge nicht angeführt.

Aureus Dix wäre nach obiger Eintragung um das Jahr 1669 geboren und lebte zuletzt im Hause zum Hurt. Ursprünglich stand ein Haus zum Hurt mit der Konskriptionsnummer 284 a an der Ecke der heutigen Gerstengasse und des Karlsplatzes⁶, das aber um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert der Ignaziuskirche Platz machen mußte. Seine Konskriptionsnummer übertrug sich auf das Haus Ecke des Karlsplatzes und der heutigen Mysligasse. Verfolgen wir die Geschichte dieses Hauses, erfahren wir, daß sein Kaufpreis ständig sank, es muß sich also um ein recht auffälliges Haus gehandelt haben, das überdies noch die Gemeindegemeinschaft beherbergte. Dieser Umstand verrät uns die Armut Dix's, der lungenkrank hier seine letzte Zufluchtsstätte fand und hier auch starb. Begraben wurde er am Friedhof, der um die Kirche zu St. Stefan in der Prager Neustadt lag, der größte in Prag, allgemein der Friedhof der Pilger genannt⁷, weil dort Reisende und Pilger zur letzten Ruhe bestattet wurden. Der Kirchhof wurde im Jahre 1784 aufgelassen und 1833 dem Erdboden gleichgemacht, so daß Dix's Grab heute unauffindbar ist.

Wir wissen also von Aureus Dix, daß er um das Jahr 1669 geboren ist, katholischen Glaubens, wahrscheinlich auch Lautenlehrer war, der marianischen Literatenbrüderschaft zu St. Klement in der Prager Altstadt angehörte, am 7. Juli 1719 im Hause zum Hurt starb und auf dem St. Stefansfriedhof in der Prager Neustadt begraben wurde.

Adolf Koczirz⁸ meinte 1918, daß sich keine Lautenkompositionen von Dix erhalten hätten und wiederholte diese Ansicht noch 1926⁹. Heute kennen wir eine Reihe von Werken von Dix, wenn auch seine Lautenscala bisher unauffindbar blieb. Jaroslav Pohanka¹⁰

⁵ Staatsarchiv der Tschechoslovakischen Republik, Sign. S M IX 21.

⁶ Václav Liva, *Studie o Praze pobělohorské* [Studie über Prag nach dem Weissen Berg]. *Sborník příspěvků k dějinám hl. města Prahy*, díl IX, Prag 1935.

⁷ František Ruth, *Kronika královské Prahy* [Chronik des königlichen Prag], Prag 1904.

⁸ Adolf Koczirz, *Österreichische Lautenmusik zwischen 1650—1720*. Studien zur Musikwissenschaft V, 1918.

⁹ Adolf Koczirz, *Böhmische Lautenkunst um 1720*. Alt-Prager Almanach, Prag 1926.

¹⁰ Jaroslav Pohanka, *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera* [Lautentabulaturen aus dem Kloster Raigern], *Casopis moravského musea* XV, 1955.

machte auf zwei Suiten aufmerksam, die im Brüner Mährischen Archiv unter der Sign. 746/A 372 aufbewahrt werden. Die Lautenhandschrift entstammt dem früheren Kloster zu Raigern in Mähren; Dix's Kompositionen sind dem Manuskript anscheinend später beigegeben worden. Beide Suiten tragen die Aufschrift „*Authore Aureo Dix*“. Die erste in A-dur hat die Sätze: *Harpeggio* — *Aria* — *Rondeau* — *Menuet* — *Bourrée* — *Menuet*. — Es folgt eine „*Mardie*“, die ich als nicht zur Suite gehörig betrachte. Die Suite ist so gesetzt, daß ein Umstimmen der Bordunsaiten nicht notwendig ist, die *Mardie* verlangt aber eine Umstimmung der betreffenden Saiten. Die flache Harmonik mit ihren vielen Konsonanzen macht es höchst fraglich, ob wir den Satz überhaupt zu den Werken Dix's zurechnen sollen. Die zweite Partita in g-moll enthält folgende Sätze: *Allemande* — *Courante* — *Gavotte* — *Ballo* — *Menuet* — *Gigue*. Diese zwei Suiten stellen die heute erhaltenen Hauptwerke Dix's dar, da wir weiter nur einzelne Sätze von seiner Hand kennen. Da ist die *Allamanda Aurea* aus dem Lautenkodek der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag mit der Signatur IV E 36. Es ist dies jene Handschrift, die Werke von Pater Iwan Jelinek, Czerwenka und Leopold Sylvius Weiß enthält. Sechs einzelne Sätze¹¹ mit der Bezeichnung „*de M Dix*“ und „*de M A Dix*“ enthält der Lautenkodek aus dem ehemaligen Kloster Griessau, heute im Musikhistorischen Institut der Universität von Warschau mit der alten Signatur *ms 2010*. Außer den Sätzen von Dix enthält die Handschrift Kompositionen für die Laute von Pichler, eines der Gautier und des Grafen Tallard. Der Prager Lautenist ist mit einer *Courante*, einer *Sarabande*, einem *Menuet*, zwei *Giguen* in d-moll und einem *Ballo en rondeau* in a-moll vertreten. Eine *Gigue* steht im Alla-breve-Takt, ohne ausdrücklich als solche bezeichnet zu sein, die zweite im 3/8-Takt. Vor jedem Satze ist die Lautenstimmung mit den Worten „*accord ordin*“ angegeben. Alle Kompositionen Dix's erfordern die elfhörige Laute in der Barockstimmung in d-moll.

Über den Charakter der Kompositionen kann hier wegen Raummangels nur in aller Kürze abgehandelt werden. Auffallend ist der Grundton, den man nicht anders als düster und schwermütig bezeichnen kann. Es fehlt die Beschwingtheit und klare Linie der Kompositionen Losys, die bei Dix einer dichten Harmonisierung Platz machen. Auch der meist fröhliche Ton der raschen Sätze Losys ist hier gedämpft oder oft ganz unterdrückt. In der böhmischen Lautenschule stellt Dix in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar. Bemerkenswert ist die Konkordanz des Anfangs des *Menuet en rondeau* des Lautenisten Johann Theodor Herold, der in den Jahren 1696 bis 1724 Mainzer Kapellmeister war, aus dessen *Harmonia quadripartita*¹² in g-moll mit der *Gavotte* des Prager Meisters aus dessen Suite in der gleichen Tonart. Ob hier mehr als zufällige Zusammenhänge zwischen den beiden Musikern bestanden, ist nicht zu entscheiden.

Aus den hinterlassenen und wiederaufgefundenen Werken des Aureus Dix können wir uns ein klares Bild über seine musikalische Persönlichkeit bilden, obzwar uns seine näheren Lebensumstände in vieler Hinsicht unbekannt bleiben. Das gerade Gegenteil trifft für Antonius Eckstein zu, dessen Person und Charakter aus den Archivalien viel klarer hervortritt, dessen Kompositionen aber nur zum allergeringsten Teil erhalten blieben. Auch hier kommt der Name Eckstein in der betreffenden Zeit immer nur im Zusammenhang mit dem Musiker vor.

Antonius Eckstein wurde um das Jahr 1657 geboren, er wird bei seinem Tode im Jahre 1720 als 63 Jahre alt angegeben. Die Eintragung über seine Geburt konnte ich in den Prager Kirchenbüchern nicht nachweisen; vielleicht ist er außerhalb Prags geboren. Zwei Jahre vorher, am 22. Mai 1655, taufen Johann und Marianne Eckstein in der Teynkirche in der Altstadt eine Tochter auf den Namen Marianne Esther. Ist dieses Kind eine ältere

¹¹ Eine Fotokopie verdanke ich Herrn Dr. Josef Klima, Maria-Enzersdorf bei Wien.

¹² Wien, ÖNB, Mus. ms. 18760, veröffentlicht von A. Koczirz in *Oesterreichische Lautenmusik zwischen 1650—1720*, DTOe XXV/2, 1918.

Schwester unseres Lautenisten, kennen wir auch die Namen seiner Eltern. Die erste Erwähnung Ecksteins in den Prager Kirchenbüchern stammt vom 29. September 1682. An diesem Tage heiratet Antonius Eckstein in der Kirche Maria an der Lache. Die Eintragung lautet (in Übersetzung aus dem Tschechischen): „Den 29. dato. Es wurden bestätigt der ehrliche Jüngling Antoni Eckstein mit der Jungfrau Barbara Heverka aus Tachau, vormals Leibeigene des Grafen Lozi, nun aus dem Untertanenverband entlassen. Die Zeugen: Johann August Eckstein, Sigmund Franz Merer, Herr Johann Andreas Wylenschodt, Herr Johann Stifter, Bürger der Prager Altstadt und Frau Magdalena Fux.“ In welchem Grade der Zeuge Johann August Eckstein mit dem Bräutigam verwandt war, ist nicht angegeben. Unsere Aufmerksamkeit erweckt die Braut, die Leibeigene im Hause des Lautenisten Johann Anton Losy von Losinthal war. Dieser erbte nach dem Tode seines Vaters im gleichen Jahre, in dem die Hochzeit stattfand, auch den Besitz Tachau in Böhmen, wodurch Barbara Heverka in den Dienst des Hauses Losy kam. Wir werden gleich sehen, daß es nicht die einzige urkundlich belegte Verbindung Ecksteins mit dem Hause Losy war.

Acht Jahre später, am 5. November 1690 tauft Eckstein in der Teynkirche eine Tochter. Die Eintragung lautet (in Übersetzung): „Der Vater Anton Eckstein, die Mutter Barbara, das Kind Josefa, die Taufpaten die hochgeborene Frau Margarete Ludmila Konstanze Kaunitz, das hochgeborene Fräulein Josefa Losy, der hochgeborene Franz Baron Padta, der hochgeborene Herr Johann Philip Krejner, der wohlgeborene Herr Karl in Ago [wahrscheinlich Binago].“ Hier erscheinen als Taufpatin eine Angehörige der Familie Losy, die jüngere Schwester des Musikers, Maria Josefa (geb. 1659, gest. 8. April 1734 in Brünn) und ihr Bräutigam, der Freiherr von Pachta (gest. 9. Oktober 1717). Eckstein stand also in Verbindung mit dem Hause Losy, wo er seine Frau kennenlernte; er scheint aber auch in der Familie der Fürstin Kaunitz Lautenlehrer gewesen zu sein, wie die Anwesenheit der Fürstin bei der Taufe bezeugt.

Über die Vermögensverhältnisse Ecksteins und über seinen Geschäftsgeist in Geldangelegenheiten wissen wir einiges. Am 29. Oktober 1700 kauft er von Johann Jakob Bielsky ein Haus mit Weinberg „am Viehmarkt unweit der Kapelle des hl. Franciscus Xaverus“¹³. Das Haus lag am heutigen Karlsplatz gegenüber der Ecke des späteren Militärkrankenhauses. Bielsky hatte das Objekt im Vorjahr um 550 fl. gekauft und verkaufte es an Eckstein um 600 fl. Dieser wußte wahrscheinlich, daß Frau Susanne Bedarides das Grundstück in kürzester Zeit kaufen mußte, wenn sie ihren Plan verwirklichen wollte, ein Stiftungshaus für vermehrte adelige Damen an dieser Stelle zu errichten. Frau Bedarides hatte vier Ehemänner überlebt, und als überdies ihr einziger Sohn bei einer Rauferei in der Zeltnergasse erstochen wurde, wollte sie ihr Geld der Gründung eines Stiftes widmen. Den Bau übertrug sie dem Architekten Marc Antonio Cenevalle, der mit dem Grundstück Ecksteins rechnete. Dieser aber erwirkte ein behördliches Verbot des Baues und verlangte später, daß der Bau so niedrig gehalten werde, daß er seinen Weinberg nicht beschatte und daß kein Fenster auf sein Grundstück schaue. Als beim Graben der Grundmauern sein Stall beschädigt wurde und Einsturzgefahr drohte, unternahm er, unterstützt von seinen Leuten, einen Angriff auf die Arbeiter und verletzte den Bauführer durch Steinwürfe am Kopf. Nach vielen Verhandlungen, die die Ämter beschäftigten, verkaufte er endlich im Jahre 1707 seinen Besitz an Frau Bedarides um 2.200 fl.¹⁴ Seine Starrköpfigkeit hatte ihm einen schönen Gewinn eingebracht. Das damals erbaute Stift dient heute der Fakultätsklinik der Karlsuniversität¹⁵.

Die letzte Nachricht über Antoni Eckstein gibt das Kirchenbuch von St. Gallus in der Prager Altstadt auf Seite 123 zum 22. Febr. 1720: „Sepultus est in loci crypta D. Antonius Eckstein/ aetatis suae 63 annorum.“

¹³ Archiv der Hauptstadt Prag, *liber contr.* 3765.

¹⁴ Archiv der Hauptstadt Prag, *liber contr.* 3768.

¹⁵ Karl Köpl, *Geschichte des k. k. freiwilligen adeligen Damenstifts zu den heiligen Engeln zu Prag*, Prag 1901.

Von Ecksteins Lautenkompositionen haben sich nur zwei erhalten¹⁶. Sie stammen aus einem Manuskript der ehemaligen Sammlung Wolffheim (Katalog Nr. 57). Auf Seite 35 befindet sich eine *Gawott Antonij*, auf Seite 40 eine *Courant Antoni*. Ich zweifle nicht daran, daß es Werke von Eckstein sind, obwohl nur der Vorname des Komponisten angegeben ist. Er ist so charakteristisch wie im Falle der *Allamanda Aurej*. Überdies stammt der Schreiber Bernhard Zwixtmeyer aus dem Cisterzienserkloster in Hohenfurt in Böhmen und wirkte am Collegium Bernhardinum in Prag. Wegen der geringen Anzahl der überlieferten Werke Ecksteins kann man nur mit allergrößter Vorsicht über seinen musikalischen Stil sprechen. Die Gavotte in *F*-dur erinnert in ihrer Vollstimmigkeit an Dix, die Courante in *a*-moll eher an die leichten Wiener Couranten mit ihrer Gesanglichkeit. Den Zusammenhang Ecksteins mit dem Vater der Prager Laute, dem Grafen Losy von Losinthal, konnten wir wenigstens archivalisch nachweisen; seine Zugehörigkeit zur Prager Lautenschule ist aus den wenigen erhaltenen Werken nicht zu ersehen.

Zum Textdruck der Thomasschulkantate BWV Anh. 1 8

VON RICHARD SCHAAL, MÜNCHEN

Für den Textdruck der Thomasschulkantate von Johann Sebastian Bach zur Einweihung des umgebauten Leipziger Schulgebäudes am 5. Juni 1732, deren Text von Johann Heinrich Winckler stammt, gibt Wolfgang Schmieder in seinem BWV Anh. 18 an (S. 615): „Die beiden einzigen erhaltenen Exemplare befinden sich in der Bibliothek der Thomasschule und in der Bibliothèque Nationale, Paris (Signatur: Yh 571).“ Über diese Fundstellen hinaus kann ich ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek (München) nachweisen. Das Exemplar befindet sich in einem Sammelband und umfaßt 4 Blätter. Die Signatur lautet: 2° Diss. 13/1725 (frühere Signatur: 2° Diss. 13/75a). Dieser Textdruck ist im Bandkatalog der Bibliothek verzeichnet und daher nicht unbekannt. Der Wortlaut des Münchner Exemplars ist identisch mit dem im BWV wiedergegebenen Titel. Er lautet nach der Originalvorlage: „Als die / von / E. Hoch-Edlen / und / Hoch-Weisen Rathe / der Stadt Leipzig / neugebaute und eingerichtete / Schule zu S. Thomae / den 5. Jun. durch etliche Reden eingeweyhet wurde, / ward folgende / CANTATA / dabey verfertigt und aufgefuehret / von / Joh. Sebastian Bach, / Fürstl. Saechs. Weißfels. Capellmeister, und besagter Schulen Cantore, / und / M. Johann Heinrich Windkler, / Collega IV. / Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.“

Alte Musikbestände der Hofkirche zu Würzburg

VON HERMANN BECK, WÜRZBURG

Bis 1945 befand sich auf der Empore der Würzburger Hofkirche eine Reihe handschriftlicher und gedruckter Stimmenmaterialien aus dem frühen 19. Jahrhundert. Sie wurden nach dem Kriegsende in das Orgelzimmer des Bayerischen Staatskonservatoriums der Musik verlagert. Von hier wurden sie vor kurzem der Würzburger Universitätsbibliothek zur Verwahrung übergeben. Den Einblick in die vielfach interessante Sammlung gewährte dem Referenten freundlicherweise Herr Ludwig Körber, Professor am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik.

¹⁶ Eine Abschrift verdanke ich Herrn Hans Radke, Saarlouis-Picard.

Zunächst liefert die Kenntnis der Sammlung einen Baustein zur lokalen Musikgeschichte Würzburgs. Sie zeigt, was in einer Kirche vom Range der Würzburger Hofkirche im 19. Jahrhundert musiziert wurde. Es fällt auf, daß die Bestände vorwiegend Ordinarien (14 Messen und 1 Te Deum) umfassen. Ob ehemals auch weitere konzertante Proprien vorhanden waren oder diese im allgemeinen choraliter gesungen wurden, ist nicht bekannt. Die Ordinarien selbst zeigen eine erlesene Auswahl. An der Spitze stehen Messen von Joseph Haydn: Die sogenannte *Heiligmesse*, die *Kleine Orgelsolomesse*, die *Paukenmesse*, die *Schöpfungsmesse* und die *Nelsonmesse*. Weiterhin sind Franz Danzi und Anton Diabelli mit je einer Messe vertreten. Von Vincenz Maschek (1755—1831), dem Prager Opernkapellmeister und Organisten, ist eine *Missa in C* vorhanden. Vier in einer Handschrift zusammengefaßte Kurzmessen stammen von Johann Evangelist Brandl (1760—1837), der 1789 Musikdirektor am Hofe des Fürstbischofs von Speyer und Bruchsal und seit 1806 Hofmusikdirektor in Karlsruhe war. Ferner ist die Musiker- und Verlegerfamilie André vertreten: Eine Messe in *Es* hat Johann Anton André (1775—1842), den Offenbacher Verleger Mozarts und Besitzer seines handschriftlichen Nachlasses, zum Autor. Eine letzte Messe in *B* entstammt der Feder Johann Nepomuk Hummels (1778—1837).

Neben seiner Bedeutung für die Lokalgeschichte hat das Repertoire aber auch einen gewissen Quellenwert. Es überliefert nicht nur unbekanntere Werke, die das Bild einiger Kleinmeister abrunden, sondern bietet auch Sekundärmaterial zu einer Anzahl von Hauptwerken Joseph Haydns. Dabei erscheint zum Beispiel die *Kleine Orgelsolomesse* in einer von der Urfassung abweichenden Bearbeitung für Streicher und Bläser (2 Klarinetten, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken).

Außer der Messe von Vincenz Maschek und einiger Stimmen der Messe von André sind alle Werke handgeschrieben. Papier und Schriftbild deuten durchweg auf eine frühe Entstehungszeit (Anfang des 19. Jahrhunderts). In der Schrift zeigen die einzelnen Materialien Ähnlichkeiten. Sie sind aber keinesfalls einem Kopisten zuzuweisen.

Im folgenden seien die Werke mit Incipit und kurzer Handschriftenbeschreibung aufgeführt:

1. Joseph Haydn, Messe in *B* (*Heiligmesse*).



Stimmenkopie.

Papier: Kräftiges handgeschöpftes Bütten. 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Herz mit Ornament.

Titel auf dem Umschlag: *Messa Solemnis ex B / A / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola, et, Violoncello, e Baßo / Organo, e, Batutta. / 2. Oboe. / 2 Clarinetti / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympano / Del Sig: Hayden (sic!). Unten rechts N. 3. Oben rechts mit Bleistift 283.*

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippieno* (1), *Alto Solo* (1), *Alto Ripien:* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Ripien:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Ripien:* (1), *Violino primo* (3), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (2), *Oboe primo* (1), *Oboe secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Tympani* (1), *Organo e Baßo* (1).

2. Joseph Haydn, Messe in B (Kleine Orgelsolomesse)



Stimmenkopie.

Papier: Kräftiges handgeschöpftes Bütten, 12zeilig rastriert. Hochformat 24 : 31 cm. Quergerippt mit Stegen. Kein Wasserzeichen erkennbar.

Titel auf dem Umschlag: *Messe von Haydn in B. / für / Orgel obligat / 4 Singstimmen. / 2. Violin prim. / 2. Violin second. / Viola. / Cello, und Baßo. / 2 Clarinetti. / 2 Corni oder / 2 Trompeten und Timpani.*

Unten rechts mit Bleistift N^o 49. Oben rechts 273.

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Canto Rip:* (1), *Alto* (2), *Tenore* (2), *Baßo:* (2), *Violino primo* (3), *Violino 2do* (2), *Viola* (1), *Violoncello oblig:* (1), *Violone* (1), *Clarinetto primo* (1), *Clarinetto secondo* (1), *Corno primo* (1), *Corno secondo* (1), *Tromba prima* (1), *Tromba sec.* (1), *Timpani* (1), *Organo* (1).

3. Joseph Haydn, Messe in C (Paukenmesse).



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Herz mit Ornament.

Keine Titelseite. Auf jeder Stimme *Messa* und Stimmbezeichnung. Auf der Dirigierstimme (*Batutta*): *Messa / Haydn.*

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippi:* (1), *Alto Solo* (1), *Alto Rippi:* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Rippi:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Rippi:* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Baßo* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Clarinetto Primo* (1), *Clarinetto Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto secondo* (1), *Corno Primo* (1), *Corno secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino secondo* (1), *Timpani* (1), *Batutta* (Baß mit Stichnoten) (1).

4. Joseph Haydn, Te Deum in C.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 24:33 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel auf dem Umschlag: *Te Deum in C / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2. Violini / Viola / Violoncello e Baßo / 2 Oboi / Flauto / Fagotto / 3 Clarini / Timpani / Organo / Batutta / Del Sig: J: Hayden (sic!).*

Unten rechts Nr. 8. Oben mit Bleistift 272.

Stimmen: *Soprano 1mo* (1), *Soprano 2do* (1), *Alto 1mo* (1), *Alto 2do* (1), *Tenore 1mo* (1), *Tenore 2do* (1), *Baßo 1mo* (1), *Baßo 2do* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola*

(1), *Violone* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Clarino Terzo* (1), *Timpani* (1), *Organo* (1).

5. Joseph Haydn, Messe in B (*Schöpfungsmesse*).



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Kein Wasserzeichen.

Titel auf dem Umschlag: *Messa in B / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / 2 Oboi / 2 Clarinetten in B / 2 Fagotti / 2 Corni in B / 2 Clarini in B / Timpani in B. F. / J: Hayden (sic!)*.

Ferner N^o 9. Rechts oben mit Bleistift 267.

Stimmen: *Soprano Solo* (1), *Soprano Rippien:* (1), *Alto Solo* (1), *Tenore Solo* (1), *Tenore Rippien:* (1), *Baßo Solo* (1), *Baßo Rippien:* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Batutta und Violon* (Baß mit Stichnoten) (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe Secondo* (1), *Clarinetto Primo* (1), *Clarinetto Secondo* (1), *Fagotto Primo* (1), *Fagotto Secondo* (1), *Corno Primo* (1), *Corno Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Timpani in B. F.* (1), *Organo* (1), *Batutta* (Violinstimme!) (1).

6. Joseph Haydn, Messe in d (*Nelsonmesse*).



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 22:31 cm. Längsgerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Drei an Größe abnehmende Halbmonde.

Titel auf dem Umschlag: *Messa in D. / Soprano, Alto, Tenore, Baßo. / 2 Violini / Viola / Flauto / 2 Oboi / Fagotto / 3 Clarini in D / Timpani in D / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / Del Sigl: J: Hayden (sic!)*.

Unten rechts N^o 5. Oben rechts mit Bleistift 269.

Stimmen: *Soprano Concertato* (1), *Canto Rapieno* (1), *Alto Concerto* (1), *Alto* (später eingefügte Stimme) (1), *Tenore Concerto* (1), *Tenore Rippieno:* (1), *Baßo Concerto* (1), *Baßo Rippieno* (1), *Violino Primo* (2), *Violino Secondo* (2), *Viola* (1), *Violoncello e Baßo* (1), *Flauto* (1), *Oboe Primo* (1), *Oboe 2do* (1), *Fagotto* (1), *Corno Primo* (1), *Corno Secondo* (1), *Clarino Primo* (1), *Clarino Secondo* (1), *Tympano* (1), *Organo* (1).

7. Franz Danzi, Messe in Es.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24:34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen nicht erkennbar.

Titel auf dem Umschlag: *Messa Solemnis in Es / A / Canto, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Alto Viola / Organo et Violoncello e Baßo / 1 Flauto 2. Oboi / 2. Fagotti / 2. Corni in Es / 2 Clarini in Es / Tympani / Del Sig:^{re} Danzi.*

Rechts oben mit Bleistift 270.

Stimmen: *Soprano Solo (1), Alto Solo (1), Alto Rippienno (1), Tenore Solo (1), Tenore Rippienno (1), Baßo Solo (1), Baßo Rippienno (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Due Viole (2), Violoncello e Baßo (1), Cello e Baßo (Batutta) (1), Flauto (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Fagotto Primo (1), Fagotto Secondo (1), Corno Primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino Secondo (1), Timpani (1), Organo (1), Batutta (Violinstimme) (1).*

8. Anton Diabelli, Messe in D.



Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 12zeilig rastriert. Hochformat 24,5 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel (jüngere Handschrift): *Messe / für 4 Singstimmen, Orgel, Violon / 2 Violinen, Altviolen und / 2 Oboen obligat. / Trompeten und Pauken ad libitum / von Diabelli.*

Rechts oben mit Bleistift 286.

Stimmen: *Soprano Solo (1), Soprano Repie: (1), Alto Solo (1), Alto Repie: (1), Tenore Solo (1), Tenore Repie: (1), Baßo Solo (1), Baßo Repie: (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viola (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Corno primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino Secondo (1), Baßo (1), Timpani (1).*

9. Vincenz Maschek, Messe in C.



Druck.

Titel: *Missa / Canto, Alto, Tenore, Baßo / Due Violini, due Clarinetti in B. / Due Fagotti, due Corni, Viola / Violoncello, Contra Baßo / et / Organo / di Vincenzo Maschek / Maestro di Capella a Praga / Dedicata / A Reverendissimo e Serenissimo Principe J. R. / Leopoldo Leonardo di Thun / Conte, e Vescovo di Passavia / Opera 20 Seconda Editione. Prezzo f 5. / Augusta da Gombart et Comp. / 481.*

Die Stimmen liegen in einem Umschlag mit folgendem handschriftlichen Titel: *Missa / Canto, Alto, Tenore, Baßo, / Due Violini, due Clarinetti in B / Due Fagotti, due Corni, Viola / Violoncello, Contra Baßo / et / Organo / di / Vinzenzo Maschek / Maestro di Capella a Praga.* Unten rechts mit Bleistift Nr. 10. Oben 274.

Stimmen: *Canto (1), Alto (1), Tenore (1), Baßo (1), Violino Primo (1), Violino Secondo (1), Alto (Viola) (1), Baßo et Violoncello (1), Clarinetto primo (1), Clarinetto secondo (1), Fagotti, Corno primo (1), Corno Secondo (1), Organo (1).*

10. Johann Evangelist Brandl, Vier Messen in D, G, C und g.

10 Adagio *p*
Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Adagio *f* *fp*
Ky - ri - e e - lei - - - - son

Allegretto *p*
Ky - ri - e e - lei - - - son

Adagio *p*
Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son

Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel: IV / Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Viole / 2 Flauti / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Trombe / Tympani / Organo e Baſſo / di / Brandl.

Rechts unten mit Bleistift N^o 37. Oben links 276.

Stimmen: Canto (2), Alto (2), Tenore (2), Baſſo (2), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Due Viole (1), Baſſo (1), Flauto Primo (1), Flauto Secondo (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Corno Primo (1), Corno Secondo (1), Clarino Primo (1), Clarino secondo (1), Tympani, Organo (1), Batutta (Baß mit Stichnoten) (1).

11. Johann Anton André, Messe in Es.

11 *p*
Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son

Stimmenkopie, durch gedruckte Stimmen ergänzt.

Papier der handgeschriebenen Stimmen: Handgeschöpftes Bütten, 10zeilig rastriert. Hochformat 24 : 32 und 26 : 36 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben. Handschriftlicher Titel auf dem Umschlag: *Messa / von Anton André / mit vollem Orchester.*

Die gedruckten Stimmen führen den Titel: *André: Missa Op. 43* und die Verlagsnummer: 3964.

Stimmen: Soprano Solo (3), Soprano Ripieno (1), Alto Solo (1), Alto Ripieno (1), Tenore Solo (1), Tenore Ripieno (1), Baſſo Solo (1), Baſſo Ripieno (1), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viole (1), Violoncello e Baſſo (1), Flauto (1), Oboe primo (1), Oboe Secondo (1), Clarinetto primo e secondo (gedruckt) (1), Fagotti (gedruckt) (1), Corno primo (1), Corno secondo (1), Clarino primo (1), Clarino secondo (1), Tympani (1), Organo e Baſſo (1).

12. Johann Nepomuk Hummel, Messe in B.

12 Andante *p*
Ky - ri - e e - lei - - - son e - lei - - - son

Stimmenkopie.

Papier: Handgeschöpftes Bütten, 11zeilig rastriert. Hochformat 24 : 34 cm. Quergerippt mit Stegen. Wasserzeichen: Buchstaben.

Titel auf dem Umschlag: *Messa / Soprano, Alto, Tenore, Baßo / 2 Violini / Viola / Violoncello e Baßo / Organo / Batutta / 2 Oboe / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympani / Hummel.*

Rechts unten Nr. 2. Oben mit Bleistift 266.

Stimmen: *Soprano (2), Alto (2), Tenore (2), Basso (2), Violino Primo (2), Violino Secondo (2), Viola (1), Violoncello (1), Violoncello e Baßo (1), Oboe Primo (1), Oboe Secondo (1), Fagotto primo (1), Fagotto secondo (1), Clarino primo (1), Clarino secondo (1), Tympani (1), Organo (1), Violoncello e Basso/Batutta (1).*

Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Unter den Nummern 404a und 405 nennt das Köchelverzeichnis (³/1937) zwei Zyklen mit Bearbeitungen Bachscher Werke: KV 405, fünf vierstimmige Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die Mozart für Streichquartett eingerichtet hat, und KV 404a, sechs für Streichtrio bearbeitete Fugen. Von diesen stammen drei gleichfalls aus dem *Wohltemperierten Klavier*, je eine ist Johann Sebastian Bachs Orgelsonate II und der *Kunst der Fuge* entnommen, eine weitere geht auf Wilhelm Friedemann Bach zurück. Zu KV 405 sind keine Präludien überliefert; dagegen werden die Fugen von KV 404a jeweils durch einen langsamen Satz eingeleitet. Zwei dieser Sätze sind Bachs Orgelsonate II bzw. III entlehnt.

Die Quellen

KV 405. Autograph: im Besitz von Herrn Gregor Piatigorsky (Los Angeles), ehemals Mad. Robert Calman Lévy (Auktion Leo Liepmannssohn 55, 12. Okt. 1929), vormals Johann André Erben (siehe KV¹, in Johann Andrés *Thematischem Verzeichnis der Werke Mozarts* von 1833 verzeichnet, im gedruckten André-Verzeichnis von 1841 unter der Nummer 188 aufgenommen), um 1840 bei French's, London, zum Kauf angeboten (Cat. Nr. 9, siehe KV³). — 5 Blätter mit 10 beschriebenen Seiten, 12zeilig, Querquart. Enthält die Fugen c-moll, Es-dur, E-dur, dis-moll (nach d-moll transponiert), D-dur aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, von Mozart in vier Systeme gebracht und für Streicher artikuliert. Über der ersten Seite steht ein Vermerk von Maximilian Stadler „*Bachs Klavier Fugen von Mozart übersetzt für 2 Violine Viola e Basso*“, daneben von Johann Andrés Hand „*Vollendet. / 1782. / W. A. Mozart! / Handschrift. / André.*“ Die drei ersten Zeilen enthalten die folgende kontrapunktische Übung (Mozarts Schrift), deren Cantus firmus dem *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux entnommen ist¹.

①

¹ Wien (1725), 45.



Darunter beginnt die Fuge in *c*-moll. Vor der Akkolade der Vermerk Mozarts „*Seb. Bach*“. Das Faksimile der ersten Seite veröffentlichen: E. Lewicki in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, Heft 15 (März 1903); G. de St. Foix in: *Revue musicale* (Dezember 1932). — Die Abschrift im Mozart-Verein zu Dresden, welche KV³ anführt, ist seit der Verlagerung im 2. Weltkrieg verschollen, das Autograph daher die einzige bekannte Quelle. KV 405, bisher unediert, fehlt auch in der *Alten Mozart-Ausgabe*.

KV 404a. Autograph unbekannt.

Abschriften:

A Partiturnkopie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: IX/1062. 25 Bll.; Titel: „*VI Trio / del Sig.^{re} Sebastiano Bach.*“

Die Partitur ist um 1800, oder etwas später, geschrieben.

B Partiturnkopie aus den Beständen der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin), Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Signatur: *Mus. ms. Bach P. 298*; 32 Bll.; Titel gleichlautend wie in A; dazu Vermerk von Bibliothekarshand „*Mozart, W. A. 6 dreistige Fugen nebst 6 einleitenden Adagios nach Werken von J. S. Bach ... KV 404a.*“ Entstehungszeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.

C Partiturnkopie aus den Beständen der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin), Marburg, Westdeutsche Bibliothek; im Konvolut *Mus. ms. Bach P 228*; 28 Bll.; Titel: „*VI Trios. / Del Sign. Sebastiano Bach / Nach der im Archive des österreich: Musik Vereins befindlichen Partitur copirt.*“ Entstehungszeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.

D Partiturnkopie und Stimmensatz im Musikarchiv des Stiftes Göttingen, Signatur: *Sebastian Bach 1*. Partitur: 17 Bll.; Titel: „*Sei Trios / a / Violino / Viola e / Violoncello / concert. / del Sebastian Bach.*“ Innentitel: „*VI Trio's / Del Sebastiano Bach.*“ Entstehungszeit etwa 1830–40².

E Partiturnkopie, ehemals im Besitz Alfred Einsteins³.

Die Abhängigkeit der Quellen zu KV 404a ist leicht zu erkennen: B, C und D gehen auf A zurück. Wird die Abstammung der Handschrift C von A durch den vom Schreiber der übrigen Partitur stammenden Zusatz auf dem Titelblatt „*Nach der im Archive des österreich: Musik Vereins befindlichen Partitur copirt*“ offenkundig, so bieten sich als Beweis der Abhängigkeit der Manuskripte B und D folgende Kriterien an: spezielle Kopierfehler der Quelle A kehren in den Handschriften B und D getreu wieder⁴. Dagegen kommen gemeinsame von A abweichende Varianten in B und D nicht vor, ebensowenig Lesarten, die eine unmittelbare Abhängigkeit der Handschriften B oder D vom verschollenen Autograph postulieren. KV 404a ist also nur durch einen Überlieferungszeit erhalten.

² Vgl. F. W. Riedel, *Aloys Fudis als Sammler Bachscher Werke*, *Bach-Jahrbuch* 47 (1960), 63.

³ Vgl. KV³. Das Manuskript (eigenhändige Kopie Einsteins?) war mir nicht zugänglich.

⁴ Diese Fehler unterscheiden sich deutlich von jenen Lesarten, welche auf kontrapunktische Eigentümlichkeiten der speziellen Bachschen Vorlage zurückgehen (siehe unten).

Echtheitsfragen

Prüft man die Titel der Quellen zu KV 404a, so fällt auf, daß Mozarts Name überall fehlt⁵. Man fragt daher, welche Gründe eigentlich für Mozarts Autorschaft sprechen. In der Tat ist KV 404a ein Beispiel dafür, wie eine hypothetische Zuweisung im Verlauf der Zeit den Rang einer Tatsache erhalten kann und, obwohl unbewiesen, nun selbst zum Beweis der Echtheit anderer apokrypher Werke herangezogen wird. Denn, das sei mit Nachdruck hervorgehoben, Mozarts Autorschaft am Arrangement KV 404a ist bisher ungesichert.

Wilhelm Rust, der Haupteditor der *Alten Bach-Ausgabe*, hat als erster vermutet, die Komposition der fraglichen vier Einleitungssätze könne auf Mozart zurückgehen⁶. Die Vermutung Rusts wurde von Ernst Lewicki aufgegriffen. In seinem oben genannten Aufsatz versucht Lewicki, den besonderen Charakter der Einleitungssätze zu beschreiben, weist auf Einflüsse Händelscher und Bachscher Melodik im Präludium g-moll hin und bemerkt endlich, daß eine Veröffentlichung auch dann lohnend wäre, wenn Mozarts Autorschaft nicht völlig erwiesen werden könnte. Im Anschluß an die Arbeit Lewickis hat Alfred Einstein den Präludien zu KV 404a eine besondere Studie gewidmet⁷. Einstein geht den einzig möglichen Weg: er fragt, wer, wenn nicht Mozart, als Autor der Einleitungssätze überhaupt in Frage komme. Nur ein Meister scheint ihm erwägenswert: Johann Georg Albrechtsberger, dessen Opus 21 aus sechs Adagios und Fugen für Streichquartett besteht. Da Stilgefühl und Erfindungsgabe dieser Sätze nicht an die Einleitungen von KV 404a heranreichen, schließt Einstein Albrechtsberger als Komponisten der fraglichen Präludien aus und schreibt sie Mozart zu. Im Jahre 1937 wird das anonyme Arrangement als KV 404a unter die echten Werke in die dritte Auflage des Köchelverzeichnisses aufgenommen. Seither gilt die Echtheit als verbürgt. 1938 hat Johann Nepomuk David KV 404a als Werk Mozarts bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

KV 404a ist anonym überliefert. Genügt die Qualität der fraglichen Einleitungssätze, das Arrangement Mozart zuzuschreiben? Aus dem Kreis um van Swieten sind die Namen mehrerer Musiker bekannt, die an den sonntäglichen Matinéen oder bei den großen Akademien mitgewirkt haben: Franz Teyber, Joseph Weigl, Joseph Starzer, Ignaz Umlauff, Swieten selbst. Auch wenn wir diese Musiker, die ja samt und sonders zu den Komponisten der Zeit gehören, als Autoren der Präludien von KV 404a ausschließen, da uns ihr Geschmack und Phantasie den Stil dieser Einleitungssätze nicht zu erreichen scheinen (ein Urteil, das im einzelnen wohl gründlich nachzuprüfen wäre), so bliebe kein geringerer als Joseph Haydn. Wir kennen Haydns Ausgabe der Fugen Gregor Werners⁸. Ob die Einleitungssätze von Haydn stammen, wie Robert Eitner annimmt⁹, bleibe dahingestellt. Haydns Bekanntschaft mit van Swieten, seine Mitwirkung an den Akademien, ist auch für die Zeit vor der Komposition der *Schöpfung* und *Jahreszeiten* und der deutschen Vokalfassung der *Sieben Worte* verbürgt¹⁰. Nichts zwingt uns aber, die Bearbeitung KV 404a vor 1800 anzusetzen, denn die früheste bekannte Quelle (A) stammt erst aus dieser Zeit. Eine Stilkritik stößt auf große Schwierigkeiten, da die Einleitungen offenbar bewußt archaisch gehalten sind, der Komponist sich also nicht typisch gibt: er will ja zu Bachs Fugen hinleiten.

Endlich könnte man fragen, warum KV 404a überhaupt mit van Swieten in Verbindung zu bringen sei. Klavierfugen für Streicher zu arrangieren war ja um 1800 in Wien allgemein verbreitet, eine Mode, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert halten sollte¹¹. In dieser Hinsicht vermag jedoch ein wesentliches Faktum unsere Zweifel einzuschränken und KV 404a

⁵ Mozarts Name fehlt auch auf dem Manuskript E. Einstein hätte sonst sicher nicht versäumt, in seinem Aufsatz (siehe Fußnote 7) dieses wichtige Argument für Mozarts Autorschaft anzuführen.

⁶ *Alte Bach-Ausgabe* 9 (1860), XXVI.

⁷ In: *The Musical Times* (1936), 209—216.

⁸ *Artaria* (um 1804); Neuausgabe der Nr. 1—3 von E. F. Schmid in: *Archiv für Hausmusik*, Heinrich Hohler Verlag, Landsberg am Lech (1950).

⁹ *Quellen-Lexikon* X, 233.

¹⁰ Vgl. meine Angaben in: *Neue Mozart-Ausgabe* X/28/1/3 (*Alexander-Fest*), VIII.

in einen engen Zusammenhang mit KV 405 zu rücken. Beiden Zyklen liegt nämlich für die Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ein und dieselbe Abschrift des Bachschen Werkes als Vorlage zugrunde.

Die Vorlage

Beim Versuch, die Bibliothek Gottfried van Swietens zu rekonstruieren, war der Verfasser auf einen umfangreichen Bestand barocker Tastenmusik aufmerksam geworden, welcher zum großen Teil von der Hand eines Wiener Kopisten stammt, der in den achtziger Jahren als Hauptkopist für van Swieten gearbeitet hat¹². Zu diesem Bestand gehört auch die Abschrift vom zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die heute im Baldwin Wallace College zu Berea (Ohio) unter der Signatur *M 2. 1 M 5* verwahrt wird. Die Handschrift enthält nur die Fugen. Vergleicht man die Quellen zu KV 404a sowie das Autograph von KV 405 mit der genannten amerikanischen Handschrift, so ergibt sich, daß nur diese die Vorlage für die Bearbeitungen gewesen sein kann: sie enthält nämlich besondere, sonst nicht überlieferte Themeneinsätze, Durchgänge und andere kontrapunktische Füllsel, welche oft die harmonischen Fortschreitungen des Bachschen Satzes verderben. Hier hat der Bearbeiter eingegriffen und eine saubere Stimmführung hergestellt. Dadurch sind charakteristische Wendungen entstanden, welche zwar von der Bachschen Gestalt abweichen, sich aber nur durch diese spezielle Vorlage erklären lassen¹³.

Zum Beweis der Abhängigkeit wählen wir drei Beispiele aus.

Wohltemperiertes Klavier II, Fuge Fis-Dur = KV 404a, 3 (nach F-Dur transponiert)

②

Text
der Bach G. A.

Berea - Hs.

KV 404a

11 Als musikalische Zeugnisse vgl. etwa die ebenfalls anonymen Bearbeitungen Bachscher Fugen (mit Einleitungen) aus der Sammlung Kaiser Franz II. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek *suppl. mus.* 11 675–11 680 sowie 11 418–11 420; die hier enthaltene, aus *dis-moll* nach *d-moll* transponierte Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* auch im Musikarchiv des Stiftes Melk, Signatur: V/826). Vgl. ferner Beethovens Bearbeitung der *b-moll* Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, *Beethoven Autograph* 81), sowie sein Streichquintettarrangement der *b-moll*-Fuge des ersten Teils (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Beethoven, Grandsix* 14).

12 In: Kongreßbericht Kassel 1962.

13 Durch diese Beobachtungen werden frühere Spekulationen hinfällig, die in den Varianten von KV 404a zu einer heutigen Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* die Gegensätzlichkeit der beiden Künstlernaturen Bach und Mozart erkennen wollen. (Vgl. W. Vetter, *Mozart und Bach*, in: Bericht über die Prager Mozart-Konferenz, 1956, 64 ff.).

The image shows a musical score for measures 71 and 72. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 71 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 72 continues the melodic line and bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Die Vorlage enthält für die Takte 70 ff. einen überzähligen Themeneinsatz im Alt. Die Melodieführung im Diskant und Baß weicht für Takt 70 vom Urtext ab. Durch die Einfügung des Themas entstehen unschöne Fortschreitungen, ja sogar offene Quart- und Oktavparallelen. Um diese zu vermeiden, muß der Bearbeiter die Baßlinie ändern.

③ **Dieselbe Fuge, T. 79**

Text
der Bach G.A.

Berea-Hs.

KV 404a

The image shows a musical score for measures 79, comparing three versions. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system is labeled 'Text der Bach G.A.', the second 'Berea-Hs.', and the third 'KV 404a'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Während der Urtext auf dem zweiten Viertel des Altes pausiert, fügt die Vorlage den Durchgang *cis'-dis'* ein. Dadurch wird auf der 2. Zählzeit eine zusätzliche Dissonanz eingeführt, welche die im Urtext unauffällige Quart ungebührlich betont. KV 404a ändert den Gang der Baßlinie.

④ *Wohltemperiertes Klavier II, Fuge c-moll* • KV 405,1 (T. 7, 3. 4tel bis T. 8, 2. 4tel)

Der Urtext ist in beiden Takten nur dreistimmig. Die Vorlage weitet jedoch die Figuration der Mittelstimme zu zwei selbständigen Stimmen aus und läßt den Alt in Takt 7 auf dem letzten Viertel einsetzen. Diese Lesart hat Mozart übernommen.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen. Die Authentizität der Bearbeitung KV 405 wird durch Mozarts Handschrift verbürgt. KV 404a ist nur in anonymen Abschriften überliefert. Beiden Zyklen liegt für die Einrichtung der Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* eine bestimmte, hiermit nachgewiesene Abschrift des Bachschen Werkes als Vorlage zugrunde. Die gemeinsame Abhängigkeit rückt KV 404a und KV 405 in einen engen Zusammenhang. Doch genügt dieses Kriterium nicht, KV 404a sicher Mozart zuzuschreiben. Außer Mozart könnten andere Musiker aus dem Swieten-Kreis, vor allem Joseph Haydn, der Autor sein. Aus diesen Gründen wird die *Neue Mozart-Ausgabe* nur KV 405 als echtes Werk Mozarts aufnehmen können, KV 404a jedoch unter die Werke zweifelhafter Echtheit verweisen müssen.

24. Aus Rüge des Leibes fast verschlichen Sieh mich an!

24. Wie süßlich in Keuschung, wie schmecklich — Inm Traum, wenn liegt dem Traum, für mich — ist all. Ich singe — singe, für mich ist die Welt ein Traum —

24. Das Wunder ist

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The third system shows a piano accompaniment. The handwriting is in German, and there are some corrections and annotations throughout the score.

Zu Dietrich Kämpfer: „Ein unbekanntes Brahms-Studienblatt . . .“ (S. 57 ff.)

Ein unbekanntes Brahms-Studienblatt aus dem Briefwechsel mit F. Wüllner

VON DIETRICH KÄMPER, KÖLN

Bei Durchsicht des Wüllner-Nachlasses (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) stößt man inmitten ungeordneter Korrespondenz auf ein Brahms-Studienblatt (Originalgröße ca. 13 : 29 cm), das folgende drei Kanon-Kompositionen verzeichnet:

1. Kanon „*Aus Auge des Liebsten*“ für Männer- oder Frauenstimmen (Gesamtausgabe Bd. 21, S. 184).
2. Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ für gemischte Stimmen (Gesamtausgabe Bd. 21, S. 189).
3. Fünftaktige Kanonskizze „*in dopp. Kontrapunkt der 8*“ (ohne Text) (ungedruckt).

Dieses Studienblatt (vgl. Tafel n. S. 56) kann für ein näheres Verständnis der auf ihm verzeichneten Kanon-Kompositionen einige wichtige Hinweise geben. So gewinnen wir jetzt erstmals ein klares Bild über die von Brahms beabsichtigte Besetzung der Kanons (gemischte oder gleiche Stimmen, Männer- oder Frauenstimmen), ferner über die Aufeinanderfolge der Stimmeneinsätze und über die Schlußgestaltung. Auch gibt das Studienblatt Anlaß, die von Kalbeck bis zur heutigen Brahms-Literatur falsch beantwortete Frage nach der Datierung des Kanons op. 113 Nr. 9 endgültig zu entscheiden. Für den Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“ stellt unser Studienblatt das überhaupt erste greifbare handschriftliche Zeugnis dar. Die Hauptbedeutung des Blattes dürfte aber wohl in dem abschließenden Kanonfragment liegen, in welchem wir vermutlich eine Skizze zum 2. Streichsextett op. 36 vor uns haben.

Datierung des Studienblattes

Bei dem vorliegenden Studienblatt¹ handelt es sich um eine Sammlung von Kanons, die Brahms seinem Freunde Wüllner in einem Brief zugeschickt hat². Es liegt nun nahe, im Briefwechsel Brahms-Wüllner nach Briefen zu suchen, die als Begleitschreiben zu einer solchen Kanon-Sendung angesehen werden können. Als solche kommen ein Brief vom August 1877 und ein weiterer vom September 1881 in Frage³.

Zunächst scheint für das zweite Datum die Tatsache zu sprechen, daß wir damit in eine gewisse zeitliche Nähe zum August 1880 rücken; in diesem Monat nämlich schrieb Brahms den Kanon „*Aus Auge des Liebsten*“ (in der Fassung für Männerstimmen) Herrn Dr. Max Schütz in ein Album⁴. Wenn wir aber bedenken, daß es sich bei dieser zweiten, Wüllner im September 1881 übersandten Kanon-Sammlung um Vokalkanons für die Stockhausensche Gesangsschule handelte, so kann zumindest der dritte Kanon unseres Studienblattes nicht zu dieser Sammlung gehört haben, da er offenbar als Instrumentalkanon gedacht ist und daher auch überhaupt keine Textierung aufweist.

Fassen wir dagegen nun den früheren Brief vom August 1877 ins Auge, so zeigt sich, daß Brahms darin tatsächlich auf das uns vorliegende Studienblatt Bezug nimmt. Die betreffende Stelle des Briefes lautet: „... da ich auf dem Schreibpapier keine Geduld habe, so schreibe ich auf liniertes ein paar dumme Witze. In Nr. 2 folgt der Tenor, Alt, Baß — oder hier besser gesagt: I, III, II, IV (und I bis zur ☺). Weißt Du ein Mittel Nr. 3 abzurunden — etwa mit der Umkehrung zu verbinden? Nr. 2 ist doch bloß ein dummer Witz?“

¹ Ich vermeide die Bezeichnung „Skizzenblatt“, da es sich lediglich beim 3. Kanon um ein skizziertes, unabgeschlossenes Stück handelt.

² Brahms hat Wüllner oft Vokalkompositionen zugeschickt, meist mit der Bitte um strenge Prüfung und Begutachtung. — Vgl. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*, hrsg. v. E. Wolff. Berlin 1922 (Brahms-Briefwechsel Bd. XV). S. 78 f. (= Motette op. 74, 2) u. S. 164 (= Fest- und Gedenksprüche op. 109).

³ Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 82 u. 96 f.

⁴ Gesamtausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Bd. 21, Revisionsbericht S. VII.

Hier ist im ganzen von drei Kanons die Rede, und genau drei Kanons enthält auch unser Blatt. Brahms' erläuternde Bemerkungen über die Reihenfolge der Einsätze und die Fermate im Kanon Nr. 2 finden ebenfalls auf dem Blatt ihre eindeutige Entsprechung und Bestätigung. Auch die Frage nach der Abrundung der Nr. 3 ist ein deutlicher Hinweis, denn der dritte Kanon ist ja tatsächlich ein nur flüchtig und improvisiert beendetes, eigentlich unabgeschlossenes Skizzenstück.

So darf also dieser Brief mit Sicherheit als das Begleitschreiben zu unserem Studienblatt angesehen werden. Damit ist zugleich erwiesen, daß das uns vorliegende Blatt keineswegs nur ein Teil oder Rest einer größeren, Wüllner übersandten Kanon-Sammlung ist, sondern die ganze, nur in diesem einen Blatt bestehende Briefbeilage.

Denkbar ist, daß Brahms mit dieser Kanon-Sendung auf Gespräche des gemeinsam verlebten Sommers in Pörtschach anspielt⁵, ähnlich wie er im Jahre 1889 Wüllner mit der Sendung der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 an die gemeinsamen „*sommerlichen Gespräche*“ in Bad Ischl erinnern wollte⁶. Daß im Sommer 1877 gerade das Kanon-Problem Brahms stark beschäftigt hat, wissen wir aus den Motetten op. 74⁷.

Zum Kanon „Ans Auge des Liebsten“

Ist somit die Sendung unseres Studienblattes sicher datiert, so ist damit natürlich noch nichts über die Entstehungszeit der Kanons gesagt. Wer sie ermitteln will, hat durch unser Blatt zunächst nicht mehr als einen terminus ante quem.

Was nun den Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“ betrifft, so beschäftigt sich schon Kalbeck mit der Frage nach seiner Entstehungszeit⁸. Sein Datierungsvorschlag („*nach 1888, möglicherweise in Ischl*“) wird von Kross übernommen⁹. Obwohl Kross Zweifel an dieser Datierung kommen auf Grund der Tatsache, daß der Text dieses Kanons in Brahms' Notizheft unmittelbar mit dem des Kanons op. 113, Nr. 11 zusammensteht, der viel früher entstanden ist, kommt er doch zu dem Schluß, dieser Kanon (der später als op. 113, Nr. 9 erschien) sei „*eindeutig nach dem Thuner Sommer von 1888*“ entstanden. Wenig später aber widerlegt Kross seine eigene Datierung¹⁰ unter Hinweis auf die oben erwähnte Niederschrift unseres Kanons aus dem Jahre 1880 (Album Dr. Max Schütz, Fassung für Männerstimme).

Ein zweiter Datierungsvorschlag Kalbecks war, daß „*auch das Jahr 1877 mit Pörtschach und Wüllner*“ in Frage käme. Diese Möglichkeit wird von Kross überhaupt nicht ins Auge gefaßt, obwohl Kalbeck zu ihrer Unterstützung denselben Brief anführt, den wir oben als Begleitschreiben zu unserem Studienblatt identifizieren konnten.

Wenn es auch auf diese Weise möglich ist, den terminus ante quem durch den Nachweis von Brahms' Niederschriften des Kanons immer weiter zurückzuverlegen (August 1880: Album Dr. Max Schütz → August 1877: Studienblatt-Sendung an Wüllner), so gibt uns doch den entscheidenden Hinweis auf die Entstehungszeit erst eine Berücksichtigung der Skizzen, die Paul Mies im *Simrock-Jahrbuch I* veröffentlicht hat¹¹. Mies fand auf einem Skizzenblatt zu den Liebesliederwalzern op. 52, unmittelbar neben zwei skizzierten Takten der *Alt-Rhapsodie* op. 53, fünf Ansätze zu unserem Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“¹². So läßt sich dieser Kanon also mit großer Sicherheit auf die Jahre 1868/69 datieren. Es bleibt noch zu erwähnen, daß (nach den Angaben von Kross) Brahms sich den Text zu unserem Kanon möglicherweise schon in der Zeit seines Hamburger Frauenchors notiert hat¹³.

⁵ Wüllners Besuch fiel in die Zeit vom 22. bis 30. 7. 1877.

⁶ Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 164.

⁷ Kanonbildungen finden wir in op. 74, 1 im 2. Teil, in op. 74, 2 im Amen-Schluß.

⁸ M. Kalbeck, *Johannes Brahms*. Wien 1904 ff. Bd. IV, S. 219.

⁹ S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*. Berlin 1958. S. 474.

¹⁰ Kross S. 482.

¹¹ P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt* (Simrock-Jahrbuch I, 1928, S. 43 ff.).

¹² Mies, ebenda S. 58 f.

¹³ Kross S. 140 ff. u. S. 474.

Unmittelbar ist dem Studienblatt schließlich noch folgendes zu entnehmen: Der Kanon „*Ans Auge des Liebsten*“ ist nicht erst anlässlich der Ausgabe im Jahre 1891 in eine Fassung für Frauenstimmen umgearbeitet worden, sondern sie schwebte Brahms schon bei Absendung des Blattes an Wüllner im August 1877 vor. Ausdrücklich notiert er hinter der voranstehenden Fassung für Männerstimmen andeutungsweise auch die Frauenstimmen-Fassung, die schon hier, wie auch später in op. 113, von C-dur nach B-dur transponiert ist.

Zum Kanon „*Mir lächelt kein Frühling*“

In dem zweiten Kanon des vorliegenden Studienblattes dürfen wir das erste uns greifbare handschriftliche Zeugnis dieser Komposition sehen. Wie wäre es sonst zu erklären, daß man in der Gesamtausgabe eine Wiedergabe des Kanons im Musikalischen Wochenblatt als Druckvorlage benutzen mußte, die nicht einmal ein Faksimile des Originals bot¹⁴?

Wenn Mandyczewski nun im Revisionsbericht der Gesamtausgabe schreibt, Brahms habe wahrscheinlich, „*wie gewöhnlich bei Rätselkanons*“, nur „à 4“ darübergeschrieben¹⁵, so findet diese Vermutung durch unser Blatt ihre Bestätigung. Damit ist aber nicht erwiesen, daß Brahms auf jeden Fall an vier gleiche Stimmen gedacht hat. Und so ist es auch durchaus denkbar, daß er in dem Leipziger Album, das die Vorlage für die Wiedergabe im Musikalischen Wochenblatt bildete, zur näheren Bezeichnung „*für Sopran, Tenor, Alt und Baß*“ als Überschrift darübersetzt hat. Daß Brahms tatsächlich an diese Besetzung und auch an diese Reihenfolge der Stimmeneinsätze gedacht hat, wird aus dem Begleitbrief zu unserem Blatt deutlich. Wenn er den Kanon (in seiner einstimmigen Form als Rätselkanon) auf dem Blatt im Sopranschlüssel notiert, so will er damit nur auf den Beginn des Soprans vor den drei anderen Stimmen hindeuten. Keineswegs darf man aber darin eine nachträgliche Rechtfertigung für Mandyczewskis Auflösung für Frauenstimmen sehen, wie er sie in der Gesamtausgabe vorgenommen hat¹⁶. Diese Auflösung ist durch den Begleitbrief zu unserem Blatt als nicht authentisch erwiesen.

Kanon Nr. 3 — eine Skizze zum 2. Streichsextett?

Bei der fünftaktigen Kanonskizze, die den Abschluß des vorliegenden Studienblattes bildet, fällt sogleich die Verwandtschaft zum 3. Satz des 2. Streichsextetts auf. Der dortige Kontrapunkt der 1. Bratsche zum Quartenthema der 1. Violine (Streichsextett op. 36, 3. Satz, Takt 1) tritt hier als Einsatz der Kanon-Unterstimme per diminutionem auf. Die 2. Violine folgt

¹⁴ Musikalisches Wochenblatt XII (1881), S. 216.

¹⁵ Gesamtausgabe Bd. 21, Revisionsbericht S. VII.

¹⁶ Mandyczewski begründet diese Auflösung in der Gesamtausgabe Bd. 21, Revisionsbericht S. VII. Auch Kross hält sie für richtig. (Vgl. S. Kross, *Brahms und der Kanon*. Festschrift für Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, hrsg. v. D. Weise. Bonn 1957. S. 179f.)

der melodischen Linie der Bratsche, allerdings ohne das fortwährende Sich-Abstoßen vom Spitzenton *h*, dem freilich nur ornamentale Bedeutung zukommt. Das Bratschen-Motiv (bzw. Motiv der Kanon-Unterstimme) tritt in der Umkehrung in Takt 49 des Sextett-Satzes nochmals als Kontrapunkt auf. Auch die Schwellzeichen aus dem Sextett (<>) sowie die Phrasierungsbögen sind in unserer Kanonskizze vorhanden. Selbst das Quartenthema der 1. Violine könnte man andeutungsweise wiederfinden:



Wie aus dem Brahms-Brief an Clara Schumann vom 7. 2. 1855¹⁷ hervorgeht, entstammt der 3. Satz des 2. Streichsextetts — oder doch zumindest sein viertaktiger Anfangsgedanke, auf den es hier ankommt — nicht erst dem Jahre 1864, wie Kalbeck meint¹⁸, sondern bereits dem Winter 1854/55. Daß Brahms sich in diesen Monaten seiner Düsseldorfer Studienzeit stark mit dem Kanon-Problem beschäftigt hat, ist bekannt. Schon der unmittelbar vorhergehende Brief an Clara Schumann vom 3. 2. 1855 enthält den entscheidenden Hinweis; „*Kanons kann ich jetzt in allen möglichen künstlichen Formen machen, ich bin begierig, wie's mir noch mal mit den Fugen gehen wird.*“¹⁹ Hier haben wir den klaren Beweis, daß Brahms in den ersten Februar-Tagen des Jahres 1855 neben der Arbeit am 3. Satz des 2. Streichsextetts auch Kanon-Kompositionen abgefaßt hat. Wir dürfen also annehmen, daß auch unsere Skizze in den ersten Tagen des Februar 1855 in Düsseldorf entstanden ist und eine der zahlreichen, für den Austausch mit Freunden geschriebenen Kanonstudien darstellt. Ist auch das vorliegende fünftaktige Stückchen in seiner kanonischen Form nicht in die endgültige Fassung des Sextett-Satzes aufgenommen worden, so liegt doch der Gedanke nahe, daß wir darin eine Skizze oder gar einen Urgedanken vor uns haben, der als kanonische Episode in den Satz eingeplant war²⁰. Weshalb Brahms schließlich die Kanonskizze verworfen hat, bleibt unbekannt.

Das kanonische Problem dieser Skizze aber hat Brahms offenbar noch weiterhin stark beschäftigt. Und so hat er sie noch elf Jahre nach Erscheinen des Sextetts, für das sie geplant war, Wüllner mit der Aufforderung zugeschickt, eine Ergänzung und Abrundung dafür zu finden. Wüllner ist in einem seiner zahlreichen verlorengegangenen Briefe an Brahms²¹ offensichtlich dieser Aufforderung nachgekommen; Brahms nimmt noch in einem Brief aus dem Jahre 1882 auf einen solchen Wüllnerschen Ergänzungsvorschlag Bezug²².

Nachträge zum Briefwechsel zwischen Dehmel und Schönberg

VON JOACHIM BIRKE, Z. ZT. GÖTTINGEN

Als ich vor fast sechs Jahren den Briefwechsel zwischen Richard Dehmel und Arnold Schönberg herausgab¹, nannte ich in der Einleitung die Kompositionen Schönbergs, denen eine Dichtung Dehmels zugrunde liegt. Diese Angaben stützten sich ausschließlich auf

¹⁷ Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853—1896, hrsg. v. B. Litzmann. Leipzig 1927. Bd. I, S. 75.

¹⁸ Kalbeck Bd. II, S. 160.

¹⁹ Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe Bd. I, S. 73.

²⁰ Eine ähnliche kurze, kanonische Episode finden wir im Klavierquartett op. 25, Andante con moto, Takt 111 ff.

²¹ Brahms-Briefwechsel Bd. XV, Vorwort S. 6.

²² Brahms-Briefwechsel Bd. XV, S. 106.

¹ Richard Dehmel und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel, Mf XI, 1958, S. 279—285. (Zitiert als Briefwechsel).

bibliographisch erfaßbare, das heißt gedruckte Werke. Der Schönberg-Nachlaß war damals noch nicht zugänglich.

Etwa ein Jahr nach Erscheinen meines Aufsatzes veröffentlichte Josef Rufer ein ausführliches Verzeichnis der Werke Schönbergs², dessen Abschnitt *Unveröffentlichte Werke* über Kompositionen Auskunft gibt, die im Briefwechsel zur Sprache kommen, deren Zustandekommen mir damals jedoch unbekannt bleiben mußte. Ferner nennt Rufer unvollendete Vertonungen Dehmelscher Gedichte, die etwa zusammen mit den Liedern in opus 2 und 3 begonnen worden sein dürften.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, die bei der Benutzung meines Aufsatzes entstehen könnten, seien hier die gedruckten und ungedruckten Kompositionen Schönbergs, denen eine Dichtung Dehmels zugrunde liegt, chronologisch zusammengestellt.

I. Veröffentlichte Werke

Vier Lieder opus 2³

Erwartung (Nr. 1), WuW, S. 80.

Schenk mir deinen goldenen Kamm (Nr. 2), WuW, S. 57⁴.

Erhebung (Nr. 3), WuW, S. 126.

Sechs Lieder opus 3⁵

Warnung (Nr. 3), WuW, S. 79.

Streichsextett *Verklärte Nacht* opus 4⁶

Das „Programm“ dieses Werkes ist Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht* (WuW, S. 61), das später in die *Zwei Menschen, Roman in Romanzen (Erster Umkreis, Vorgänge I, 1)* aufgenommen wurde⁷.

Acht Lieder opus 6⁸

Alles (Nr. 2), WuW, S. 59⁹.

II. Unveröffentlichte Werke

A. Vollendete Werke.

Lieder

*Mädchenfrühling*¹⁰, AdL, S. 93.

Nicht doch! AdL, S. 94¹¹.

Mannesbangen, WuW, S. 56.

² Das Werk Arnold Schönbergs, Kassel-Basel-London-New York 1959. (Zitiert als Rufer).

³ Ausführliche bibliographische Angaben über Schönbergs Werke jeweils bei Rufer. Vgl. Rufer, S. 3. Schönberg entnahm die Texte Dehmels *Weib und Welt*, Berlin 1896 (zitiert als WuW), *Aber die Liebe*, München 1893 (zitiert als AdL) und *Schöne wilde Welt*, Berlin 1913 (zitiert als SchwW). Ausgaben der Gedichte, die nach Vollendung der jeweiligen Komposition erschienen, wurden nicht berücksichtigt.

⁴ Schönberg zitiert als Titel den ersten Vers des Gedichtes, das *Jesus bettelt* überschrieben ist.

⁵ Rufer, S. 3.

⁶ Rufer, S. 4.

⁷ Im *Briefwechsel*, S. 281, gebe ich irrtümlich die *Zwei Menschen* als Schönbergs Quelle an, was schon aus chronologischen Gründen nicht zutreffen kann, da sie erst 1903 erschienen, die *Verklärte Nacht* jedoch schon 1899 vollendet war. Außerdem steht bei dem der Komposition vorangestellten Text (Verlag Dreililien Berlin-Lichterfelde, S. 2) ausdrücklich „aus *Weib und Welt*“. Rufer, S. 4, gibt als Titel des Gedichtes *Zwei Menschen* an, was ebenfalls nicht zutrifft. — Eine Aufführung dieses Werkes Ende 1912, der Dehmel beiwohnte, gab den Anstoß zu dem Briefwechsel. Vgl. *Briefwechsel*, S. 281. Im Brief vom 12. 12. 12 muß es Bandler (Primarius des Bandler-Quartetts) statt Baudler heißen. Das Gedicht am Schluß dieses Briefes fand unter dem Titel *Den Empfänglichen* Aufnahme in Dehmels *SchwW*, S. 55. Anmerkung 18 ist dementsprechend zu korrigieren.

⁸ Rufer, S. 5.

⁹ Dieses Gedicht erschien auch in *Die Gesellschaft*, XII, 1896, S. 1033. Die leicht überarbeitete Fassung erhielt später den Titel *Im Zwiellicht*.

¹⁰ Dieses und die beiden folgenden Lieder bei Rufer, S. 83.

¹¹ Dieses Gedicht erschien freilich auch in: *Moderner Musen-Almanach* auf das Jahr 1893, München, S. 216 f. und in *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*, Berlin und Leipzig 1900, S. 53. Diesem Büchlein entnahm Schönberg drei Texte für seine *Brettli-Lieder* (Frank Wedekinds *Galathea*, S. 199, Otto Julius Bierbaums *Gigerlette*, S. 3, und Gustav Falkes *Nachtwandler*, S. 75). Über weitere *Brettli-Lieder* vgl. Rufer, S. 84.

B. Unvollendete Werke.

Lieder

*Im Reich der Liebe*¹², WuW, S. 82.

Gethsemane, WuW, S. 114.

*Ein Stelldichein*¹³ (kammermusikalisches Werk ohne Gesang), WuW, S. 21.

Symphonie für Soli, gemischten Chor und Orchester¹⁴.

Schönbergs Disposition sieht folgende Gedichte Dehmels vor:

Freudenruf, SchwW, S. 10.

Götterhochzeit, SchwW, S. 70.

Aeonische Stunde, SchwW, S. 117.

Schöpfungsfeier, oratorium natale, SchwW, S. 61.

Inzwischen hatte ich Gelegenheit, die zahlreichen Briefe von und an Dehmel, den Briefwechsel zwischen Ida und Richard Dehmel sowie Ida Dehmels Tagebuch (sämtlich ungedruckt) einzusehen¹⁵. Es wurde nichts gefunden, was über das im Briefwechsel Gesagte hinaus über das Verhältnis zwischen Dehmel und Schönberg Aufschluß geben könnte. Damit dürfte feststehen, daß Dehmels Lyrik nur bis etwa 1914 anregend auf das kompositorische Schaffen Schönbergs wirkte.

Drei Publikationen zur Haydn-Forschung*

VON GEORG FEDER, KÖLN

Das Erscheinen des *Haydn-Jahrbuchs* war ursprünglich für 1961 angekündigt. Es sollte von J. P. Larsen und H. C. R. Landon herausgegeben werden. Larsen ist aber vorher zurückgetreten, und so erscheint auf dem Titel des ersten Bandes gar kein Herausgeber. Als Redaktionsstab zeichnen Herta Singer, Karlheinz Füssl und Landon.

Das Buch ist ansprechend aufgemacht, der Stil teils journalistisch, teils gelehrt. Laut Vorwort sollen Wissenschaft und Praxis zusammengeführt werden. Daher bietet der Band sowohl Archivalien wie Schallplattenkritiken. Die Sprache ist englisch und deutsch. Die Aufsätze stammen von János Harich, Landon, Paul Mies und Alan Tyson. Ein Fünftel des Raumes nehmen die Rezensionen ein. Den Schluß macht ein Autographenfaksimile, das Bläserdivertimento Hob. II: 15.

Mies teilt die Dichter zweier mehrstimmiger Gesänge (Joseph Haydn Werke [JHW] XXX) mit: Nr. 1 *Der Augenblick* stammt von J. N. Götz, Nr. 6 *An den Vetter* von Ch. F. Weiße. Tyson behandelt einen unbekanntenen Frühdruck zu dem Klaviertrio Hob. XV: 32. Landon stellt in seiner Abhandlung über Haydns Marionettenopern die Daten der bisherigen Litera-

¹² Dieses und das folgende Lied bei Rufer, S. 93. *Gethsemane* findet sich auch unter diesem Titel in Dehmels *Erlösungen*, Berlin 1898, S. 245.

¹³ Rufer, S. 95.

¹⁴ Rufer, S. 101. Vgl. Dehmels Brief vom 15. 12. 12 (*Briefwechsel*, S. 283). Anmerkung 25 des *Briefwechsels* (S. 284) ist entsprechend Rufers Angaben zu berichtigen. Die in Dehmels Brief vom 29. 12. 12 (*Briefwechsel*, S. 284) erwähnten Entwürfe zu einem Drama (*Saul, Jonathan, David*) konnten nicht aufgefunden werden, wohl aber Skizzen dazu, die sich im Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befinden (*Ms* 228, 1—8). Eine kritische Ausgabe ist in Vorbereitung. — Korrektur von Anmerkung 7 des *Briefwechsels*: Vor der Pantomime *Lucifer* war schon das Drama *Der Mitmensche*, Berlin 1895, erschienen.

¹⁵ Sämtlich im Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

* *The Haydn Yearbook. Das Haydn Jahrbuch*. Band I. Bryn Mawr/Pa. und Wien: Theodore Presser Comp. and Universal Edition 1962. 264 S.

H. C. Robbins Landon: *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*. London: Barrie and Rockliff (1961). 64 S.

Joseph Haydn, *Eighteenth-Century Gentleman and Genius*. A Translation with Introduction and Notes by Vernon Gotwals of the *Biographische Notizen über Joseph Haydn* by G. A. Griesinger and the *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* by A. C. Dies. Madison: The University of Wisconsin Press 1963. 275 S.

tur (Pohl, Wendschuh, Probst, Valkó, Horányi, Bartha/Somfai) kritisch zusammen, ergänzt sie um Mitteilungen Harichs aus dem Esterházy-Archiv in Eisenstadt, druckt von den erhaltenen Werken die Text- und Musikanfänge ab und macht eine verschollene komische Oper *Der Großsprecher (Le Glorieux)* namhaft, deren Echtheit natürlich nicht mehr nachprüfbar ist. Eine zweite verschollene, im 18. Jahrhundert Haydn zugeschriebene komische Oper, auf die uns Zofia Lissa aufmerksam gemacht hat, ist ihm unbekannt geblieben: *Der Schneider, als Marquis de bon gout, oder: Chrispin, sein hungriger Diener. Eine komische Oper in 3 Aufzügen, von Joseph [sic] Haiden*" (Krakauer Theaterzettel der Truppe von Andreas Hornung und George Schantroch). Der summarische Überblick über die Haydn irgendwie zugeschriebenen Singspiele (S. 137 f.) läßt sich vervollständigen, wenn man den anonymen Artikel *Wien's musikalische Kunst-Schätze*, Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 29, Leipzig 1827, Sp. 817 f., berücksichtigt. Dort werden u. a. aufgezählt *La Caffetiéra bizzarra* (?) und *Der Aepfeldieb*. Die Musik zu Bretzners *Äpfeldieb* wird allerdings in einem Wiener Textbuch von 1781 (vgl. Ludwig Wendschuh: *Über Jos. Haydn's Opern*, Diss. Rostock 1896, S. 34) einem gewissen Jast zugeschrieben, ebenso in dem Büchlein *Hochgräfflich Erdödisches Operntheater in Preßburg 1785*. Dagegen ist sie nach einem bei Wendschuh (S. 130) zitierten Hamburger Theaterzettel von 1791 „grösstentheils von Heyden“, also vermutlich von fremder Hand adaptiert.

Harichs Abhandlung über die Opernaufführungen in Eszterháza 1780–1790 stellt eine wertvolle und unentbehrliche Ergänzung zu den archivalischen Forschungen in Bartha/Somfais *Haydn als Opernkapellmeister* dar. Bei Harichs persönlichen Angriffen auf Bartha hätte allerdings der Redaktionsstab mildernd eingreifen sollen. Aber der Leser merkt bald, daß der Hauptredakteur selber eine rauhe Gangart liebt, und was der Spiritus rector nicht sagt, das sagen zwei miteifernde Rezensenten, C. Howard und Robert Kandler, die auch stilistisch von Howard Chandler Robbins Landon nicht zu unterscheiden sind. Anthony van Hoboken, das Joseph Haydn-Institut, gewisse Editoren und Dirigenten Haydn'scher Musik und die deutsche Musikwissenschaft in corpore sind die Hauptzielscheiben für ihre Seitenhiebe und Anwürfe. Wie harmlos für den Autor schreibt andererseits der Theaterkritiker (!), dem Landons *Supplement to the Symphonies of Joseph Haydn* zur Besprechung anvertraut ist, und günstig trifft es sich für Mr. Landon und die ihm verbundenen Verlage und Persönlichkeiten, daß ihre Publikationen meist freundlich oder wenigstens kommentarlos, dafür aber bevorzugt erwähnt werden. Auch geplante Unternehmungen werfen schon weit ihre Schatten voraus, z. B. eine Aufführung von *La fedeltà premiata* durch die BBC London (vgl. S. 6), obwohl die Rundfunkgesellschaft laut Mitteilung an den Rezensenten noch am 6. 12. 1962 nichts davon wußte.

Wenn wir uns an die seriösen Teile des Buches halten, so bietet es viele Ansätze zur wissenschaftlichen Diskussion, z. B. in seinen zahlreichen Bemerkungen über Haydns Bühnenschaffen. Auf einige wollen wir kurz eingehen.

Es stimmt nicht, daß von den Opern nach 1779 keine Originalstimmen im Esterházy-Archiv verblieben sind (S. 131). Vielmehr werden in Budapest die originalen Singstimmen von *Orlando Paladino* (1782) aufbewahrt (*Ms. Mus. I. 152*), die überhaupt das einzige originale Stimmenmaterial darstellen, das sich von einer Haydn-Oper erhalten hat, von einigen Bruchstücken zu *La vera costanza* und *Philemon und Baucis* abgesehen. Die Originalpartitur zu *La vera costanza* in Paris enthält zu dem Rezitativ „*Eccomi giunta*“ und zu der folgenden Arie „*Care spiagge*“ (2. Akt, Szene IX), was Landon bei seinem mehrmaligen Studium (S. 132) offenbar entgangen ist, statt einer Partiturniederschrift eingebundene Stimmen, von Schellinger geschrieben. Seine Hypothesen (S. 132) über den Ursprung der Originalpartitur bleiben übrigens ohne einen Vergleich mit den zahlreich erhaltenen Abschriften ohne Beweiskraft. Von dem Donaueschinger Klavierauszug zu *Philemon und Baucis* (vgl. S. 147, 169 ff.) ist die Kanzone „*Ein Tag, der allen Freude bringt*“ erhalten

geblieben, wie kürzlich Dr. Horst Walter vom Haydn-Institut festgestellt hat. Es handelt sich um eine Handschrift des Esterházy-Kopisten Schellinger, also um Originalmaterial.

Die Musik zu *Dido* ist wohl nicht gänzlich verloren (S. 175), denn da das Libretto von 1778 die beiden Strophen des Liedes „Jeder meint, der Gegenstand“ (JHW XXIX/1, Nr. 13) enthält, liegt die Annahme nahe, daß dieses Lied auch der Musik nach aus *Dido* stammt. Auch bei dem Lied „Beim Schmerz, der dieses Herz durchwühlet“ (JHW XXIX/1, Nr. 37) ist nach dem Textinhalt und dem Stil der Vertonung (der dem der Kanzone aus *Philemon und Baucis* ähnlich ist) die Herkunft aus einem Singspiel zu vermuten. An dieser Stelle sei noch über ein weiteres Gelegenheitslied eine Hypothese gewagt: „Als einst mit Weibes Schönheit“ (JHW XXIX/1, Nr. 44) könnte gut ein Namenstagslied für die Fürstin Marie Esterházy sein (die in der Haydn-Literatur gern nach ihrem dritten Vornamen Hermenegild genannt wird).

Die Frage (S. 150), ob die Arie „Dir der Unschuld Seligkeit“ in *Philemon und Baucis* oder die Arie „Se la mia stella“ aus *Il mondo della luna* — beide sind musikalisch gleich — primär ist, beantwortet Landon ohne hinreichenden Grund zugunsten der deutschen Fassung. Dabei ergibt sich ihr Parodiecharakter eindeutig aus der unmöglichen Deklamation, so daß zu fragen ist, ob die deutsche Bearbeitung überhaupt von Haydn stammt; man vgl. z. B.



Aus dieser Entlehnung folgt, daß die Zweitfassung der Marionettenoper, der die Arie zugehört, nicht 1776 aufgeführt wurde, wie Landon meint, sondern frühestens 1777.

Daß die erhaltenen Kopien von *Philemon und Baucis* und *Feuersbrunst* direkt vom Autograph abgeschrieben seien (S. 148, 152, 172, 178), ist keine notwendige Annahme. Damit entfällt eine der Stützen für die behauptete Echtheit der *Feuersbrunst*. Das Vorkommen des sog. Haydn-Ornaments allein spricht noch nicht für die Autorschaft Haydns (entgegen S. 152) und vor allem nicht gegen eine hypothetische Autorschaft Pleyels (vgl. S. 191). Z. B. findet sich in Turin Bibl. naz., *Ris. mus.* I 19/20 eine Abschrift von Mozarts *Così fan tutte*, die dieses Ornament aufweist, und auch sonst wird man es öfter bei Werken anderer Komponisten antreffen. Aber Landon legt sich sogar für die Echtheit der Ouvertüre zur *Feuersbrunst* so stark ins Zeug, daß er sie, obwohl der erste und zweite Satz von Haydns Schüler Pleyel stammt, als Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 1128 unter dem Namen Haydn herausgegeben hat. Dabei hält selbst der dritte Satz einer Nachprüfung nicht stand. Er ist nämlich nicht einfach mit dem Finale von Haydns Ouvertüre Hob. Ia: 1 identisch. Vielmehr sind nur die Violinen und die Viola gleich. Baß und Bläser sind in beiden Ouvertüren verschieden; in Hob. Ia: 1 sind sie echt haydnisch, in der *Feuersbrunst*-Ouvertüre ziemlich plump und Haydn kaum zuzumuten. Landons Vermutungen über den Zusammenhang des *Feuersbrunst*-Finales und der Ouvertüre Hob. Ia: 1 (S. 152 f.) vernachlässigen überdies die wichtige Tatsache, daß letzteres Werk in seiner ursprünglichen Gestalt als Ouvertüre zu *L'infedeltà delusa* (1773) das Finale noch gar nicht enthielt, sondern, wie das Autographfragment zeigt, aus dem langsamen Satz direkt in den 1. Akt übergang. Die Unechtheit der *Feuersbrunst*-Ouvertüre stimmt natürlich gegenüber dem ganzen Singspiel skeptisch (vgl. Hoboken in seinem Katalog, S. 278 oben, ferner in der Österreichischen Musikzeitschrift, 1963, S. 317, sowie in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1963, S. 396 f.). Hier könnte die von Landon kaum bemühte Stilkritik weiterhelfen. Vielleicht erweist es sich dann, daß nur einige der Arien von Haydn sind. Auch *Genovevas* 4. Teil ist ja laut Haydns Librettoverzeichniss „von verschiedenen Meistern“.

Einen anderen aktuellen Problemkreis bilden die Fragen, die mit Haydns Kopisten zusammenhängen. Früher hielt man fast jede „Wienerisch“ aussehende Kopie von ca. 1780 ab für „Elßler“. Auch im Haydn-Jahrbuch finden sich falsche Zuschreibungen. Z. B. stammt die Kopie der *Sei Sinfonie* (Hob. Ia: 1, 2, 6, 10, 13, 15) im Britischen Museum nicht von „Elßler“ (S. 153), sondern von Bartha/Somfais Anonymus 48; vgl. JHW XXV/3, Kritischer Bericht, S. 7. Auch die Regensburger Stimmen zur Sinfonie 79 sind nicht von „Elßler“ (S. 219), sondern von den Esterházy-Kopisten Anonymus 63 und 30 geschrieben. Die Pariser Partitur von *La vera costanza* zeigt ganz überwiegend Haydns Handschrift; die anderen Schreiber sind außer Johann Schellinger (und außer beim Gesangstext von „*Già la morte*“, bei Regiebemerkungen usw.) die Esterházy-Kopisten Anonymus 63 und 11, nicht „Elßler“ (vgl. S. 132 Anm. 13, 215 f., 238). Die Wiener Kopie des *King Lear* hat schon gar nichts mit „Johann Elßler“ (S. 122) zu tun. Die Brünner *Armida*-Kopie stammt nicht von einem gewissen „Fogel“, sondern umfaßt „180 Fogl[is]“ (= Blätter) und ist mit Ausnahme der Ouvertüre von Schellinger geschrieben, desgleichen der größte Teil der dortigen *La vera costanza*-Partitur (vgl. S. 137 Anm. 26).

Raummangel verbietet uns, weitere Probleme zu diskutieren. Es sollen nur noch einige Irrtümer in Auswahl angemerkt werden. S. 128: Der sog. Entwurfskatalog (EK) ist keineswegs verschollen, sondern befindet sich nach wie vor in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. — S. 126: Die italienische Übersetzung der *Sieben Worte* stammt nicht von Carpani, sondern von Sarchi; vgl. JHW XXVIII/2, S. VIII. — S. 115: Die Königlichen Hoheiten, die 1767 die Preßburger Aufführung von *La canterina* hörten, waren nicht die Kaiserin Maria Theresia und ihr Gemahl, sondern ihre Tochter, die Erzherzogin Maria Christine, und deren Gemahl, Herzog Albert von Sachsen-Teschen; vgl. JHW XXV/2, Krit. Bericht, S. 8. — S. 233: Der kleine Akzent in der *Schöpfungsmesse* (Kyrie, Takt 2, Violine I) ist nicht neu, sondern kommt bereits 1799 in der *Theresienmesse* und im langsamen Satz des Streichquartetts op. 77 Nr. 1 mehrfach vor. — S. 133: Traegs Musikalienverzeichnis 1799 war bislang so unbekannt nicht; vgl. JHW XXV/3, Krit. Bericht, S. 9, Anm. 11. — S. 211: Die Posaunenstimmen in der Doblinger-Ausgabe des späten Tedeums sind wahrscheinlich unecht; solche Zusätze gab es nicht selten. — S. 203, Anm. 1: Blands Ausgaben von Hob. XVI: 40–42 und 48 sind keineswegs authentisch, sondern schlechte Nachdrucke.

Das *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn* ist eine Neuveröffentlichung der bereits im Music Review XIX–XX erschienenen *Addenda and Corrigenda* zu Landons Buch über Haydns Sinfonien. Neu ist ein sensationell gefärbter Abschnitt über die tschechischen Quellen. Der Verfasser läßt unerwähnt, daß der verstorbene Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. Ernst Fritz Schmid, schon 1958 im Auftrag des Joseph Haydn-Instituts die Sammlungen in Prag, Brünn, Kremsier, Krumau und Neuhaus in Verbindung mit seinen Mozart-Forschungen auch auf Haydniana untersuchte und sogleich wichtige Ergebnisse meldete. (Später hat das Institut die Haydn-Bestände dank dem Entgegenkommen der Bibliotheksverwaltungen vollständig erfassen können.) Auch erfährt der Leser nicht, daß die Bestände in Brünn und Kremsier längst hervorragend katalogisiert waren, sogar mit Themenanfängen. Aber die Vorstellung eines durch Berge ungeordneter Manuskripte watenen Pioniers ist natürlich reizvoller als die eines Karteikarten umblätternden Materialsammlers. Manchmal führen die Karteikarten oder der Katalog allein aber in die Irre. Z. B. verzeichnet Landon bei Frýdlant (Clam Gallas) die Sinfonien 54, 55, 56, 60, 63, 65, 66, 68, 70, 78 und das Divertimento Hob. II: 20. Diese Werke sind nur in dem alten Katalog verzeichnet und heute nicht mehr vorhanden. Dafür fehlen in der Liste des „Supplement“ die Sinfonien 14, 16, 34, 36. Andererseits sollen lt. Landon die Sinfonien 5, 6, 13, 67, 69, 71 fehlen, sind aber vorhanden. In Krumau will der Autor das *Supplement* „early and important copies of *Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soia*“ gesehen haben. Wie die Archivarin des Haydn-Instituts, Dr. Irmgard Becker-Glauch, festgestellt hat, ist aber nur *Le Soir* Haydns

Sinfonie (Hob. I:8); die anderen beiden Werke sind nicht gleich Hob. I:6 und 7, sondern anonyme Ballettmusiken („*Ballo*“ benannt) zufällig gleichen Titels, aus vielen kleinen Sätzen bestehend. Bei Kremsier schleppt Landon wieder einige „Karteileichen“ mit. Um dem farbigen Bild, das der Verfasser von seiner Arbeit entworfen hat, auch Schatten zu geben, vermischt er seine Darstellung mit düsteren Bemerkungen über den Haydn-Katalog Anthony van Hobokens und über das Haydn-Institut. Die Rezensionen in *The Musical Times* und im *Haydn-Jahrbuch* zeigen, daß die Darstellungen des Verfassers bei Lesern, die die Tatsachen nicht kennen, bereits auf fruchtbaren Boden gefallen sind.

Der neue Abschnitt ist offensichtlich flüchtig zusammengestellt. Die großen Prager Sammlungen Lobkowitz (Raudnitz) und Kuks fehlen ganz. Das Lobkowitz-Archiv enthält an Sinfonienabschriften: Hob.-Nr. 7, 8, 14, 26, 43, 45, 48, 51, 60, 63, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 76, 80, 81, 90, 91, 92, 94, 95. Die Sammlung Kuks (unsigniert) enthält: Hob.-Nr. 15, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 38, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 63, 75, 79, 80, 103. Aus dem wichtigen Bestand Doksy nennt der Verfasser nur acht Sinfonien. Diesen sind noch folgende hinzuzufügen: Hob.-Nr. 4, 10 (drei Kopien), 12, 18, 19, 21, 37, 58, 59. Außerdem fehlen kleinere Sinfonienbestände wie *Opočno* und *Radenin*. Alles in allem werden im „*Supplement*“ nur zwei Drittel der Prager Sinfonienquellen angeführt. Auch bei den Sammlungen außerhalb Prags gibt es *Addenda*. In Eger ist auch die Sinfonie Nr. 41 zu finden. Bei *Náměšt* fehlen Nr. 63 (A. 16.712) und 45 (A. 16.763), bei Brünn Nr. 6 (A. 20.795), 43 (A. 21.744, anonym) und 41 (A. 313, anonym), bei Raigern Nr. 102 (A. 12.528). Die einzelnen Angaben sind im Vergleich zu den Quellenbeschreibungen, die der Verfasser in seinem Hauptwerk gegeben hat, etwas dürftig ausgefallen. Außerdem ist der Prozentsatz an *Corrigenda* ziemlich hoch. Z. B. ist bei den 40 Sinfonien in Osek zweimal die Identität des Werkes falsch angegeben (statt 3 lies Hob. I: G 9; statt 52 lies 78); zweimal ist die Signatur unrichtig (49 = 184 A; 82 = 181 A); bei Sinfonie 89 lautet das Datum auf der Kopie nicht 1814, sondern 14. 7. 1801; bei Sinfonie 29 und 49 steht auf dem Titelblatt nicht „*P. Leopoldi Oss. rofm.*“ bzw. „*rof.*“, sondern natürlich „*profess.[us]*“ bzw. „*prof.*“; bei Sinfonie 60 und 82 fehlen die Pauken keineswegs. Ähnliche Fehler finden sich in den Aufstellungen über die anderen Fonds. Die wertvolleren Teile des Büchleins sind die bereits früher veröffentlichten. Manche Punkte daraus werden noch zu diskutieren sein.

In einer schönen Ausstattung werden von Gotwals die authentischen Haydn-Biographien von Griesinger und Dies vorgelegt, englisch übersetzt und recht gut kommentiert. Den dritten zeitgenössischen Biographen, Carpani, läßt Gotwals manchmal in den Anmerkungen zu Wort kommen. Der ausführlichen Anmerkungen wegen ist das Buch auch für deutsche Leser brauchbar, die sich sonst mit den bescheidenen kleinen Ausgaben von Grasberger (Griesinger) und Seeger (Dies) begnügen würden. Allerdings vermißt man öfter Hinweise auf das deutschsprachige Schrifttum (z. B. E. F. Schmidts Forschungen). Vielleicht wird es später einmal eine synoptische Ausgabe der drei Biographien geben, mit den nötigen Kommentaren versehen, oder gar eine biographische Dokumentation, die sich um eine solche Synopsis ranken könnte. Welche Schwierigkeiten die kritische Vergleichung der drei Biographien mit sich bringt, zeigt Anthony van Hoboken in seinem Vortrag *Discrepancies in Haydn Biographies* (Washington, 1962).

Volksmusik aus Norwegen und Schweden auf Schallplatten

VON ERICH STOCKMANN, BERLIN

Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges haben Musikethnologen in allen Teilen der Welt mit Hilfe des technisch perfektionierten Magnetophons ein überwältigend großes Material an Schallaufnahmen zusammengetragen. Durch intensive Sammelarbeit wurden z. B. in fast

jedem Land Europas Zehntausende von Tonaufnahmen gespeichert, die zumeist eine erstmalige authentische Dokumentation der hier und dort noch lebendigen Volksmusiktradition darstellen. Damit schuf sich die europäische Musikethnologie eine breite und fundierte Quellengrundlage. Die Auswertung der volksmusikalischen Schalldokumente stellte sie aber gleichzeitig vor vielfältige Probleme, deren Lösung zeitraubend und schwierig ist. So liegt z. B. nur ein geringer Teil dieser Tonaufnahmen bisher schon in sorgfältigen Transkriptionen gedruckt vor. Der weitaus größere Teil des Sammelmaterials harrt in den verschiedenen nationalen Forschungszentren und Landesarchiven noch immer auf seine wissenschaftliche Untersuchung und ist somit der internationalen Forschung vorerst weitgehend unzugänglich. Leider sind diese authentischen Tonaufnahmen europäischer Volksmusik bisher auch nur in sehr bescheidenem Umfang auf kommerziellen Schallplatten greifbar. Zwar bieten überregionale Dokumentationsreihen wie die von Constantin Brailoiu geschaffene *Collection Universelle* entsprechend ihrer Zielsetzung für einige europäische Länder Musterbeispiele, die jedoch angesichts der Vielfältigkeit nationaler Musikstile und der enorm großen Archivbestände nur als appetitanregende Kostproben gelten können. Erfreulicherweise bemühen sich nun in letzter Zeit immer mehr Länder, ihre Volksmusik mit charakteristischen Beispielen auf Schallplatten zu präsentieren. In Anthologien oder in fortlaufend erscheinenden, lose aneinandergereihten Serien ist man bestrebt, einen möglichst repräsentativen Überblick über die typischen Erscheinungen der vokalen und instrumentalen Volksmusik eines Landes zu geben. Diese neue Art der Materialpublikation bildet eine wesentliche Ergänzung zur herkömmlichen Druckedition. Sie ist in hohem Maße geeignet, zur vertieften Kenntnis der mannigfachen Eigenheiten, Lebensformen und Stile tradierter Musik beizutragen.

Hier soll nun auf zwei von den Radiostationen in Oslo¹ und Stockholm² herausgegebene Dokumentationsreihen aufmerksam gemacht werden, die trotz ihres stattlichen Umfangs bisher wenig Beachtung fanden. Sie bieten eine Auswahl aus einem umfangreichen Material, das Matts Arnberg in Schweden und Finnland und Rolf Myklebust in Norwegen zusammentrugen. Der Anlaß zu dieser Sammelaktion war zunächst nicht wissenschaftlicher Natur, sondern diktiert durch die Bedürfnisse des Rundfunks. Man wollte die heimische Volksmusik in möglichst authentischen Aufnahmen den Hörern vorführen und in Vortragszyklen erläutern. Da für diesen Zweck geeignete Tonaufnahmen fehlten, sah man sich vor die Notwendigkeit gestellt, solche zu beschaffen. Die von Arnberg und Myklebust mit großem Einsatz und Spürsinn durchgeführten Sammlungen erbrachten selbst für Kenner der skandinavischen Volksmusiksituation überraschend wertvolle Ergebnisse, so daß man sich dankenswerterweise entschloß, einen Teil der Aufnahmen auf Schallplatten einem breiteren Benutzerkreis zugänglich zu machen.

Die Auswahl bringt Beispiele für fast alle in der Gegenwart noch anzutreffenden Gattungen, Arten und Stile der norwegischen und schwedischen Volksmusik. Sie umfaßt seltene Relikte aus Rückzugslandschaften, deren Überlieferung nur noch durch wenige Traditionsträger bewahrt wird, wie auch lebenskräftigere Gattungen, zu denen besonders die Instrumentalmusik gehört. Eine äußerst vielseitige und umfangreiche Dokumentation wird z. B. für das solistische Spiel auf dem norwegischen Nationalinstrument, der Hardingfele, gegeben. Auf dieser mit zusätzlichen Resonanzsaiten ausgestatteten Violine, deren Klangcharakter durch eine Vielzahl von Skordaturen belebt und variabel gestaltet wird, produzieren sich Instrumentalisten aus den verschiedensten Landschaften Südwestnorwegens. Unter ihnen finden sich wahre Meister mit ausgeprägten und eigenwilligen Spieltechniken, in denen sich die Eigentümlichkeiten der jeweiligen Landschaften spiegeln. Selbst Familientraditionen über

¹ *Norsk Folke Musikk*. RCA, A/S Nera in Zusammenarbeit mit Norsk Rikskringkasting. Oslo o. J. FLP 1—34, FLP 101—102.

² *Svensk Folkmusik*. Sveriges Radio. Stockholm o. J. RAEP 1—3, 8—9, 11—17, 21—22, RD 559.

mehrere Generationen werden erkennbar, z. B. bei den Brüdern Johannes und Gunnar Dahle (FEP 21—23), die ihr Spiel vom Großvater Knut erlernten; sein Repertoire, in Teilen schon 1901 schriftlich aufgezeichnet, liegt zum Vergleich vor. Es diente übrigens Edvard Grieg als Grundlage seines Klavierwerkes *Slätter (Norwegische Bauerntänze)* op. 72. Das meist recht umfangreiche Repertoire der Spieler umfaßt Tänze — und zwar sowohl ältere Typen wie Springar, Halling und Gangar als auch neuere Allerweltstypen wie Walzer, Rheinländer und Polka — und reine Instrumentalweisen mit z. T. programmatischem Inhalt (Lydarslätter). Die Melodien dürften ihrer Struktur nach überwiegend dem 19., nur wenige dem 18. Jahrhundert zugehören. Mit dieser Auswahl von Tonaufnahmen wird die durch Olav Gurvin seit 1958 edierte Sammlung *Hardingfele-slåttar* (Norsk folkemusikk, Serie I, 1—3, Oslo) aufs glücklichste ergänzt.

Eine ähnlich zentrale Stellung, wie sie die Hardingfele in der instrumentalen Volksmusik Südwestnorwegens heute besitzt, nimmt die Violine im Südosten Norwegens und vor allem in Schweden ein. Sie ist das Instrument der meist halbprofessionellen Spielleute, die früher überwiegend solistisch auftraten und mit Polska und Vals zum Tanz aufspielten. Ihre glänzende, oftmals ins Virtuose gesteigerte Spielkultur zeigt in der Gegenwart die Einflüsse bewußter Pflege, wie sie durch Vereine und Organisationen seit dem 19. Jahrhundert üblich wurde. Doch bleibt die Grundlage der alten Traditionen in Spielrepertoire und Ausführung deutlich spürbar. Das Zentrum dieser Spielmannskunst ist noch heute die an Volksüberlieferungen reiche Landschaft Dalarna. Die gebotenen Aufnahmen von Duos (RAEP 3, 11), kleinen Ensembles (6 Dalaspelmän, RAEP 12, 13) und größeren Streichergruppen (Rättviks und Malungs spelmanslag, RAEP 1, 2) zeigen Formen des Zusammenspiels, wie sie in den letzten Jahrzehnten immer stärker in den Vordergrund traten. Sie beeindrucken durch Einfallsreichtum und lebendige Musizierfreudigkeit, die den Verlust der ursprünglichen Funktion dieser Musik vergessen lassen. Daß jedoch die landschaftlichen Traditionen in der volkstümlichen Instrumentalmusik Schwedens noch keineswegs erloschen sind, beweisen die Unterschiede in Spieltechnik und Repertoire zwischen den Beispielen aus Dalarna (s. oben), Hälsingland (RAEP 8) und Gotland (RAEP 21, 22). Sie tragen wesentlich zur lebendigen Veranschaulichung der in früherer Zeit schriftlich aufgezeichneten instrumentalen Volksmelodien bei, die in dem gewaltigen 24 Bände umfassenden Werk *Svenska låtar* zusammengefaßt wurden. — Neben Hardingfele und Violine werden mehrere Tonaufnahmen von heute selten gewordenen, nur noch in wenigen Gebieten anzutreffenden Volksmusikinstrumenten geboten. Hierzu zählen die schwedische Schlüsselfiedel (RAEP 16, 17), in Uppland gespielt, sowie die Holzschuhgeige Schonens (RAEP 9), in Norwegen die Kastenzither Langeleik (FEP 8) und die Maultrommel (FEP 8).

Größtes Interesse dürfen zweifellos die musikalischen Zeugnisse der skandinavischen Hirtenkultur beanspruchen, die in bedeutsamen Resten gerade noch vor dem endgültigen Verklingen durch die Sammlung erfaßt werden konnten. Sie vertreten die wohl älteste in der Gegenwart greifbare Stilschicht innerhalb der norwegischen und schwedischen Volksmusik. So erweist sich z. B. das hohe Alter eines Instruments wie der norwegischen Selje-flöte (FEP 4), einer grifflochlosen, seitlich angeblasenen Kernspaltflöte aus Weidenrinde, einerseits durch ihre einfache Konstruktion und die auf der Partialtonreihe basierende Spieltechnik, andererseits durch das Vorkommen vergleichbarer Typen in geographisch entfernten, in keiner direkten genetischen Beziehung stehenden Hirtenkulturen (z. B. Mähren, Slowakei, Rumänien). Ähnlich verhält es sich mit den höchst seltenen Arten von Grifflochhörnern und Tierhornflöten (FEP 4, RD 559) oder auch den Rindentrompeten (FEP 4). Wie stark während die Tradition wirkt, zeigt besonders anschaulich die Konfrontierung einer norwegischen Knochenflöte aus der Volksüberlieferung mit einem 1954 ausgegrabenen, ins 14. Jahrhundert datierten und ohne jede Restaurierung spielfähigen Instrument gleicher Art (FEP 20). Urtümliche Formen kennzeichnen auch den vokalen Bereich der skandinavischen

Hirtenmusik. Namentlich die schwedischen Vallåtar (RD 559) sind hier anzuführen; das sind Hirtengesänge, deren melismatisch-schweifende, freirhythmische Außenteile einen die Namen der Tiere aufzählenden Rufteil umschließen. Die Außenteile werden im höchsten Register, falsettierend mit gepreßter, entstellter Stimme gesungen. Schon diese Vortragsweise läßt deutlich werden, daß es sich um Zauberlieder handelt. Carl-Allan Moberg, der sich um ihre Erforschung größte Verdienste erwarb und ihre deutlichen Beziehungen zu den Kühreihen der Alpenländer herausstellte, sieht in ihnen „die einzige, bis in unsere Zeit hineinragende Form und Technik, die den altnordischen und altgermanischen heidnischen Galdergesang weitergeführt hat“³. Wie die norwegischen Belege (FEP 6) zeigen, blieb in der Gegenwart zumeist nur der einprägsamere Rufteil als Schwundstufe erhalten. Als Viehlockrufe besitzen sie eine realere Funktion im Arbeitsleben der Hirten als die älteren Formen der schwedischen Vallåtar, die übrigens auch in instrumentaler Ausführung häufig anzutreffen sind.

Verschiedene Gattungen der vokalen Volksmusik sind in der norwegischen Schallplattenreihe vertreten: Kinder- und Wiegenlieder (FEP 28, 16), Vierzeiler (Stev), die z. T. in Form eines Wettkampfes zwischen zwei Sängern improvisiert werden (FEP 13, 18), und geistliche Volkslieder, d. h. volkläufig gewordene, umgesungene protestantische Kirchenlieder (FEP 30, 31). Besonders die letzteren Weisen sind geeignet, durch einen Vergleich mit ihren Ausgangsformen (wie sie sich z. B. in Thomas Kingos dänischem, auch in Norwegen benutztem Gradualbuch von 1699 finden) und späteren Aufzeichnungen (z. B. von Lindeman, 1848, und in unserem Jahrhundert von Sandvik u. a.) wertvolle Aufschlüsse über Variierungsprozesse und den geschichtlichen Wandel von Melodien im Volksleben zu geben. Diese wichtige vergleichende Untersuchung wurde unlängst durch den Nestor der norwegischen Volksmusikforschung Ole Mörk Sandvik eingeleitet⁴. Den Kern der vokalen Volksmusik bilden in Norwegen jedoch die Balladen (FLP 101—102, FEP 18). Obwohl formal einheitlich und wenig variabel — vorherrschend sind Zwei- und Vierzeiler mit Endkehrreim oder Binnen- und Endkehrreim — ist die Gattung „Erzähl lied“ hier durch inhaltlich vielgestaltige, spezielle Ausformungen gekennzeichnet, für die die Dokumentationsreihe mannigfache Proben bietet. Es finden sich Beispiele für das Heldenlied (Kjempevisa), die spezifisch norwegische Schöpfung der naturmythischen Trollviser, die innig nachempfundenen Heiligen- oder Legendenlieder (Heilagviser) und für die heterogene Gruppe, die unter dem Terminus Riddarviser zusammengefaßt und zumeist jüngeren Ursprungs ist. Bemerkenswert erscheint die wandlungsfähige aber stets stilechte Vortragsart der Sänger, die — dem unterschiedlichen Inhalt der Lieder angepaßt — pathetisch betontes Erzählen ebenso kennt wie mythisch raunendes Sagen und Künden.

Innerhalb der schwedischen Reihe ist den Balladen eine besondere Kassettenreihe⁵ gewidmet, womit ihre zentrale Stellung betont wird. Auf drei Langspielplatten werden nicht weniger als 50 Balladen geboten, die in den letzten Jahren in verschiedenen Teilen Schwedens und vor allem bei der schwedisch sprechenden Bevölkerung im Südwesten Finnlands aufgenommen wurden. Die große Zahl der finno-schwedischen Aufnahmen und ihr altertümlicher Charakter machen deutlich, daß die in der fremdsprachigen Umgebung stärker isolierte Lebensweise der Sänger die das Singgut bewahrenden Kräfte aktivierte. Die Balladen werden fast ausschließlich von Frauen gesungen, die sich wie stets so auch in diesem Fall als ausgezeichnete Traditionsträger erwiesen. So konnte Matts Arnberg allein von einer Sängerin, Svea Jansson, 750 Lieder aufnehmen, ohne ihr Repertoire bisher ganz ausgeschöpft zu haben. Diese mit einem erstaunlichen Gedächtnis begabte Sängerpersönlichkeit darf aber wohl nur

³ Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958. Leipzig 1959, S. 106.

⁴ *Norske religiøse folketoner 1 — Norwegian Religious Folk Tunes 1*. Oslo 1960.

⁵ *Den Medeltida Balladen*. Sveriges Radio. Stockholm 1962. RELP 5003—6. Kommentarband, hrsg. unter der Redaktion von Matts Arnberg. Stockholm 1962, 176 S.

als seltene Ausnahmerecheinung angesehen werden. — Den Schallplatten wurde ein ansprechend gestalteter, mit englischem Resumé versehener Kommentarband beigegeben, in dem Karl Ivar Hildeman die Entstehung und Geschichte, Ulf Peder Olrog die heutige Tradition und Sture Bergel die Melodien der schwedischen Balladen behandeln. Außerdem berichtet Matts Arnberg über den Verlauf der Sammelaktion und gibt mit spürbarer Anteilnahme ausführliche Angaben über das Leben seiner Sänger, die auch im Bild vorgestellt werden. Für jede Ballade wird vermerkt, unter welcher Nummer sie in Grundtvigs *Danmarks gamle Folkeviser*, dem repräsentativen dänischen Balladenwerk, zu finden ist, und welche weiteren Aufzeichnungen im Stockholmer Svenskt Visarkiv gesammelt wurden. Eine solch allseitige und eingehende Kommentierung liegt leider nur für die Balladen vor, während man sich bei den übrigen Aufnahmen der norwegischen und schwedischen Reihe mit knappen Angaben auf den Schallplattentaschen begnügt.

Man hat mit Recht behauptet, daß der Rundfunk wesentlich mithalf, den mündlich tradierten Volksgesang zu zerstören; die vorliegende Schallplattendokumentation ist nun ein Beispiel dafür, daß diese Institution mit ihren Mitteln wiederum dazu beitragen kann, die Reste des heutigen Volksgesanges durch die Sammlung zu bewahren und ein größeres Interesse für das Singgut der Vergangenheit in der Allgemeinheit zu wecken. Der norwegischen und der schwedischen Radiogesellschaft gebührt daher Dank für ihre Initiative, die mit ähnlich sichtbarem Erfolg in Europa vorerst ohne Parallele ist. Es bleibt zu hoffen, daß durch weitere Schallplatten unser Bild von der Volksmusik der skandinavischen Länder vervollständigt und vertieft wird. Mit besonderer Spannung aber darf man der Herausgabe lappischer und färöischer Volksmusik entgegensehen, deren Sammlung bereits abgeschlossen ist.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Sommersemester 1964

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Richard Strauss (2) — Ü zur Programmmusik (2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Musik des hohen Mittelalters (2) — Henry Purcells Musik im Geiste Shakespeares (1) — S: Ü zur Vorlesung (3).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der Eskimo und Indianer (1) — Pros: Paläographie der Musik: Notation der frühen Mehrstimmigkeit (2).

Lektor Dr. W. Nef: Die Orgel. Das Instrument und seine Geschichte (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (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: Musikwissenschaftliches Pros (2) — Musikgeschichte (Teil 1, Fortsetzung, für Pädagogen) (2) — Marxistische Methodologie der Musikwissenschaft (2) — Kolloquium „Sozialistische Kunst“ (in Zusammenarbeit mit den Instituten für Germanistik, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und dem Zentralinstitut für industrielle Formgebung) (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (2) — Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik (Teil 2, Fortsetzung) (2) — Musikwissenschaftliches Repetitorium (3) — Musikgeschichte (Teil 3, Fortsetzung, für Pädagogen) (2) — Musikgeschichte (Teil 4, Fortsetzung, für Pädagogen) (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (Fortsetzung) (1).

Assistent U. Frick: Geschichte der Klaviermusik im 19. Jahrhundert (1).

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

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

Lehrbeauftragt. K. Niemann: Musiksoziologisches S (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Musikalische Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (für Anfänger) (durch Ass.) (2) — Mittel-S: Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi (mit Ass.) (2) — Haupt-S: Fragen der musikalischen Aufführungspraxis in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musikformen Neger-Afrikas (2) — Ü: Die Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik in Europa (2) — Ü: Vorführungen außereuropäischer Musikbeispiele (Abhörübung) (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Dozent Dr. M. Ruhnke: Das deutsche Solo-Lied im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Notationskundliches Praktikum: Mensuralnotation II (2) — Musizierkreise des Musikwissenschaftlichen Instituts (für Hörer aller Fakultäten): Chor (2).

Dr. A. Forchert: Musizierkreise: Instrumentalkreis (2).

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

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Beethovens Symphonien (2) — Boris Blacher (2).

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

Dr. Th. M. Langner: Stilkunde der Musik.

Prof. B. Blacher: Experimentelle Musik (1).

Dr. F. Bose: Musikethnologie.

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Oper (2) — Haupt-S (2) — Pros: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (durch Assistent Dr. S. Kross) (2) — CM voc. und instr. (Musikalische Leitung: Lektor Dr. E. Platen) (6).

Prof. Dr. K. Stephenson: Tonkunst im 19. Jahrhundert II. Die außerdeutsche Instrumentalmusik (2) — Ü zur Symphonik Bruckners (2) — Das Streichquartett VI (Verdi, Dvořák, Debussy) (mit Dr. E. Platen) (3).

Dozent Dr. M. Vogel: Konsonanz und Dissonanz (2) — Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche (1) — Ü zur harmonischen Analyse (2).

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

Lektor Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre (Periodische Ablaufformen) (1) — Formenanalyse ausgewählter Werke des 20. Jahrhunderts (1) — Kammermusik (je 2).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. K. Lenzen: Geschichte des Instrumentalkonzerts (Klavier-, Violin-, Flöten-, Violoncello-Konzert) mit Orchester. II. Teil: von etwa 1850 bis zur Gegenwart (1) — S: Analyse von Werken des Vorlesungsthemas (mit Partituren und Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2).

Erlangen. N. N. Vorlesung (3) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. B. Stäblein: Doktoranden-Kolloquium (1).

Prof. Dr. R. Steglich: Meisterwerke der Musik im Wandel der Zeiten (1).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Geschichte der Orgelmusik und des Orgelbaus (ausgewählte Kapitel) mit organologischen Ü und Exkursionen (4).

Dozent Dr. F. Hoerburger: Einführung in die musikalische Volkskunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper von Pergolesi bis Mozart (2) — Ü über Werke von Richard Strauss (2) — Pros: Ü zur älteren Instrumentalmusik (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: liest nicht.

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Musikinstrumente II: die neuere Zeit (1) — Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer (1) — Ü zur Musik-Ikonographie (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) — Ü zum klassischen Streichquartett (2) — Ü: Einführung in die Mensuralnotation (2).

Kustos P. Cahn: CM instr. (2) — Harmonielehre I (2) — Instrumentaler Kontrapunkt (2) — Ü zur musikalischen Metrik (1) — Harmonielehre III (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik im 19. Jahrhundert (2) — Ober-S (2) — S: Ü zur Instrumentalmusik (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik im späten 15. und 16. Jahrhundert (2) — S: Ü an Werken von Mozart und Beethoven (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur Mensuralnotation seit Franco von Köln (mit Lektüre) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Ü zur Harmonik des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (an Hand des „Syntagma Musicum“ von M. Praetorius) (2).

Gießen. Prof. Dr. W. Kolneder: Allgemeine Musikgeschichte II (Musik des Mittelalters und der Renaissance) (1) — Die Klaviersonaten Beethovens (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Systematik der Musikinstrumente (3) — S: Lektüre des Traktats „De musica“ von Johannes de Grocheo (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Die Kammer- und Orchestermusik des Barock (3) — Ü: Stilkritische Ü zum musikalischen Impressionismus (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Alban Berg (2) — Ü: Beethovens Missa solemnis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Dürr: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der mehrstimmigen Passion (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) und III (1) — Kontrapunkt (2) — Ü zur Chorleitung (1) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz II (3) — Paläographie der Musik II (2) — S: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Texte (2) — Privatissimum für Dissertanten (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Das Tonsystem in der Musik-Folklore (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Johannes Brahms — S: Musik des 19. Jahrhunderts — Ober-S für Doktoranden und Aspiranten.

Dr. G. Fleischhauer: Die Klaviermusik L. v. Beethovens — S: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 17./18. Jahrhunderts.

Assistent B. Baselt: Instrumentenkunde — S: Notationskunde.

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelzen: Allgemeine Musikgeschichte III: Renaissance und Barock (3) — S: Grundfragen musikalischer Editionstechnik (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten der Mitglieder (2).
Dozent Dr. H. Hickmann: Die Geschichte der Orgel bis 1800 (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musikinstrumente Ozeaniens (1).

Dozent Dr. H. Becker: Die Entwicklung der Instrumentationstechnik (2) — Pros: Die Harmonik im 18. Jahrhundert und ihre theoretischen Grundlagen (2).

Dozent Dr. C. Floros: Anton Bruckner (1) — Einführung in die Byzantinische Musik (2).

Dozent Dr. H. Reinecke: Die historische Entwicklung des musikalischen Klangbewußtsein (1) — Doktoranden-Kolloquium (2).

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

Hannover. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Wolfgang Amadeus Mozart. Leben und Werke (1) — Die Geschichte der Kammermusik (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Mozarts Opern (3) — Ober-S: Ü zur Musikgeschichte des Mittelalters (2) — S: Besprechung ausgewählter Musikwerke (2) — Musikgeschichtliches Praktikum: Interpretationsversuche (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Anfänge der europäischen Mehrstimmigkeit (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. S. Hermelink: J. S. Bach (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — CM (Studentenorchester) (2) — (Chor) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Steger: Lehrkurs zum älteren Kontrapunkt (2).

Lehrbeauftragt. W. Seidel: Musikgeschichtliches Pros (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VI (4) — Mensuralnotation II (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. W. Senn: Entstehung und Frühgeschichte des Oratoriums (1).

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

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdirektor Dr. G. Nestler: Mozart in Italien (2) — Einführung in die Musik der Gegenwart (1) — Musikstunde: Einführung und Ausführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Orchester — Akad. Chor.

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Das deutsche Lied seit Hugo Wolf (2) — Geschichte des deutschen Volksliedes (2) — Ober-S: Ü zur Geschichte der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Opern Mozarts (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die gesellschaftlichen Grundlagen der deutschen Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Ü zum gregorianischen Choral (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (3).

Dr. W. Pfannkuch: Die Symphonie II (mit Schallplattenbeispielen) (2) — Interpretationsvergleiche an Schallplatten (1) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene), Partiturspiel (je 1) — CM instr. (2) — Kammermusikkreis (vierzehntägig 2) — CM voc. (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (3) — Mittel-S: Tastenmusik des 17. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Melodieprobleme der Monodie um 1600 (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Druux) (1).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die musikalischen Grundlagen der Symbolik (2) — Die Musik Afrikas (1) — Transkriptions-Ü (2).

Prof. Dr. H. Hüsch: Musik und Musikanschauung der Griechen und Römer (2) — Unter-S: Mozarts Opern (2) — Mensuralnotation des 15./16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Textierung (2).

- Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).
 Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen. Sinfonische Dichtungen (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (2). — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).
 Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre II (1) — Partiturspiel (1).
 Lektor W. Hammerschlag: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1).
 Lektor F. Radermacher: Harmonielehre I (1) — Gehörbildung (1).
- Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1. Teil) (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene (2).
 Prof. Dr. R. Petzoldt: Musikgeschichte: Musik der Sowjetunion und der Volksdemokratien (2).
 Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Einführung in die musikalische Völkerkunde II: Hochkulturen (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Geschichte der Oper (2).
 Prof. Dr. R. Eller: Methoden der musikalischen Analyse (2).
 Dr. H. Grüß: Musikgeschichte im Überblick von 1200 bis zum Beginn der Neuzeit (2) — Ü zur Vorlesung (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: Tonsysteme (2).
 W. Wolf: Geschichte der neueren Oper bis zur Gegenwart (2) — Ü zur Vorlesung (1)
- Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik der Klassik und Frühromantik — Mittel-S: Ü an ausgewählten Vokal- und Instrumentalwerken W. A. Mozarts II. Teil — Ober-S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder.
 Prof. Dr. E. Laaff: Geschichte der Suite — CM, Orchester — CM, Großer Chor — CM, Madrigalchor.
 Dozent Dr. G. Massenkeil: Die Messe des 14. bis 16. Jahrhunderts — Ü: Der Gregorianische Choral.
 Prälat Prof. Dr. A. Gotttron: Ü: Einführung in Forschungsarbeiten zur mittelrheinischen Musikgeschichte.
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Die Musikdramen R. Wagners (vierzehntägig 2) — Ludwig van Beethoven (2) — S: Richard Strauss: „Die Frau ohne Schatten.“ (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Konzert und Symphonie im Wandel der Epochen (2) — S: Die Entwicklung der Instrumentation (1).
- München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Ausgewählte Werke von Haydn, Mozart und Beethoven (3) — Ü zur Entstehung der harmonischen Tonalität (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1) — Instr. Ensemble (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Einführende Ü zur Instrumentenkunde (Blasinstrumente) (mit Dr. Eppelsheim) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü zur frühchristlichen und mittelalterlichen Hymnodie (vierzehntägig 2).
 Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz (2) — Generalbaß (2) — Vokales Ensemble (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Partiturspiel (2) — Generalbaß für Anfänger (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü: Die Vertonung biblischer Prosa bei H. Schütz (2) — Aufführungsversuche: H. Schütz (in Verbindung mit der Ü) (2) — Frühe Mehrstimmigkeit (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Der frühe Jazz und seine folkloristischen Voraussetzungen in Nordamerika (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Das Oratorium im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Musik des späten Mittelalters in instrumentaler Praxis — Gambenensemble des 17. Jahrhunderts (2).

Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Interpretation einzelner Werke der Barockzeit (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Sinfonie und Kammermusik der deutschen Romantik (2) — Haupt-S: Heinrich Schütz (2) — Kolloquium für Doktoranden (2) — Ü zur Notationskunde II: Orgel- und Lautenabulaturen (mit Dr. M. Witte) (2) — Bibliographische Ü (mit Dr. M. Witte) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik der Niederländer (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. G. Croll: Claudio Monteverdi (2) — Mozarts Requiem (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Die Instrumente des Orchesters (mit Demonstrationen) (2) — Harmonielehre (Fortsetzung) (1) — Einführung in die Harmonielehre (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Universitätschor) (2) — Das Musikkolleg. Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Überblick (2) — Ü: Ausgewählte Werke der Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Instrumentenkunde (2) — S: Die Klaviermusik der Wiener Klassik (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der deutschen Musik (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2) — Pros: Ü zum deutschen Volkslied (2) — Doktoranden-Kolloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik im 20. Jahrhundert (1) — Prof: Grundprobleme der Musiksoziologie (2).

Dozent Dr. W. Apfel: Monteverdi und seine Zeit (1) — Ü zur Vorlesung (1).

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

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Franz Schubert (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Orgel, einschließlich der Elektronenorgel (mit klingenden Beispielen) (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Franz Schubert (3) — S: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2).

Wissenschaftl. Rat Dozent Dr. B. Meier: Repetitorium der Musikgeschichte (2) — Pros: Ü zum italienischen Madrigal (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1).

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).

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

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik IV (4).

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

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre IV (2) — Kontrapunkt IV (2) — Formenlehre II (2) — Instrumentenkunde (2).

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

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Die italienische Musik im 14. und 15. Jahrhundert (2) — Bachs Passionen, Oratorien und h-moll-Messe (1) — Stilkritische Ü (Kolloquium) (1) — Ober-S: Guillaume Dufay (2).

Universitätsdozent Dr. H. Beck: Igor Strawinsky (1) — Pros: Ästhetische und theoretische Schriften zur Neuen Musik (1).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Just: Harmonielehre II (1) — CM (Akad. Chor) (2) — CM (Akad. Orchester) (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Die Musik im Zeitalter der Reformation (1) — Claude Debussy (1) — S: Bearbeitungen des evangelischen Kirchenliedes im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Kolloquium für Doktoranden (1) — CM voc: Werke aus dem Zeitalter der Reformation (1).

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der Pygmäen (mit Ü) (2).

Pater R. Bannwart: Pros: Choralkunde (2).

Musikdirektor P. Müller: Pros: Kontrapunkt II (1).

BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959. Herausgegeben von Walther Vetter. Leipzig: Edition Peters 1960. 126 S.

Das Vorwort erwähnt den großen Eingangsaufsatz Walther Veters erst am Schluß; wir gehen von ihm aus. Das Vorwort meint, daß der Beitrag auf manchen Widerspruch stoßen werde; wir bejahen ihn vorbehaltlos. Denn diese *Betrachtungen über die Metastasianische Oper* lehren uns, das „Formgefühl Italiens“ endlich als etwas Eigenständiges anzuerkennen und aus ihm entsprungene Formen, wie gerade seine Oper, nicht an fremden Maßstäben eines anderen Landes (hier Deutschlands) zu messen. Das zeigt der Verfasser am Material mit sorgfältig ausgewählten und klar einleuchtenden Beispielen von Vinci, Jomelli, Caldara, Wagenseil, Paisiello. Allen ist die textliche Grundlage gemeinsam: die Operndichtung Metastasio. Kunstgeschichte und Literaturgeschichte werden als Helfer (mit genauer Beachtung der Grenzen) herangezogen; der Kern ist die auf die Vertonung in bestimmten Musikformen hin erfundene Dichtung Metastasio, die in ihrer unvertretbaren Eigenart gewürdigt wird. Damit räumt dieser „Versuch“ einen Wust alter Vorurteile aus und bricht einer neuen Erkenntnis und Anerkennung der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts Bahn. Als Ergänzung sei für die Vorläufer der Abhandlung noch auf R. Rollands Metastasio-Abhandlung (deutsch in *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*) hingewiesen, in der Veters Ansicht unterbaut wird durch die Tatsache, daß Metastasio seine Verse selbst schon mit einfachen Melodien versah, daß er in gleichzeitiger Erfindung der Worte und andeutenden Tönen die einzelnen Phrasen, die Pausen, die Gesamtform so anlegte, daß sie von einem Musiker unmittelbar in Musik zu setzen waren.

Die drei folgenden Aufsätze beziehen sich in je verschiedener Weise auf den Bereich des „Volksliedes“. Lukas Richters Abhandlung über das Parodieverfahren im Berliner Gassenlied ist auf der Grundlage umfassender Kenntnis der Quellen und der einschlägigen Literatur methodisch musterhaft angesetzt und durchgeführt und zeitigt in dieser bisher zu unrecht verachteten Gattung erstaunliche Ergebnisse, vor allem für

den Vorgang, wie durch Erfindung neuer Texte zu einer vorhandenen Melodievorlage die „breite Masse der Großstadt“ noch einmal mitschöpferisch tätig wird. Ruriko Uchida, Mitglied der Tokioter Musik-Universität mit dem Spezialgebiet Folklore, vermittelt in einer klar aufgebauten und durch ihr Kürze bestechenden Abhandlung wichtige Aufschlüsse über das japanische Volkslied. Die Beispiele sind treffend erläutert. Marius Schneider, der in einem Aufsatz im *Anthropos* 47, 1952 bereits die Trommelsprache der Duala behandelt hatte, läßt hier eine Abhandlung über die Lieder des Volksstammes folgen, welche die sehr instruktiven 39 Beispiele durch aufschlußreiche Bemerkungen erklärt. In der Auseinandersetzung mit Rev. Father A. M. Jones befinden wir uns auf der Seite des Verfassers. Etwas Besonderes stellt die kleine Studie von Rudolf Steglich dar; sie deutet an der Veränderung des Titelblattes zu Schumanns *Album für die Jugend* von der Original-Ausgabe von 1848 zur „dritten vermehrten“ Ausgabe von 1859 den Wandel von der romantischen zur biedermeierlich-bürgerlichen Auffassung dieser Musik.

Das Jahrbuch bringt wie üblich einen biographischen Rückblick für 1957–1959 (H. A. Brockhaus) und ein Verzeichnis von Dissertationen und Habilitationsschriften für 1959 (O. Landmann). Der Band ist seines großen Vorgängers, des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters, dessen 51. Jahrgang er darstellt, durchaus würdig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest 17.–22. September 1959, hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1961. 186 S.

Die Referate, die während der Budapester Haydn-Konferenz gehalten und hier veröffentlicht worden sind, dürfen vier Themenkreisen zugeteilt werden: der Quellenkunde von Haydns Kompositionen, den Fragen der Interpretation (Aufführungspraxis) und Wertung der Werke Haydns, der Pflege der Haydnischen Kunst in den verschiedenen

Ländern und schließlich den Zeitgenossen Haydns.

Verhältnismäßig stark sind die Quellenberichte zu Haydns Kompositionen vertreten. D. Bartha faßt die Ergebnisse zusammen, die sich bei der Durcharbeitung des esterházyschen Opernmateriels ergeben haben und mit denen er bei der Budapester Konferenz soviel Aufsehen erregt hatte; er bietet damit ein kurzes Resümee des jetzt vorliegenden grundlegenden Buches *Joseph Haydn als Opernkapellmeister*, das er in Zusammenarbeit mit L. Somfai verfaßt hat. H. C. R. Landon gibt einen Überblick über die erst in jüngster Zeit im tschechoslowakischen Raum nachgewiesenen und vom verstorbenen Ernst Fritz Schmid erstmals zugänglich gemachten Abschriften von Haydn-Kompositionen, darunter auch etliche Unika. K. Geiringers Beitrag stützt sich vornehmlich auf die in Eisenstadt verbliebenen Quellen der kleinen Kirchenmusikwerke. M. Poštolka (Prag) bringt den endgültigen Nachweis, daß zwei Sinfonien in C-dur, und zwar Hob. I/C 3 und C 18, Kompositionen von Koželuch sind.

Wichtige Untersuchungen sind auch dem zweiten Themenkreis gewidmet. K. G. Felterer zeigt die Bedeutung der religionsgeschichtlichen und kirchenmusikalischen Bewegungen, Entscheidungen und Anordnungen der katholischen Kirche für Haydns Messen-Kompositionen. E. F. Schmid bietet einen interessanten Einblick in Haydns vokale Zierpraxis anhand von zwei vom Komponisten selbst niedergeschriebenen kolorierten, bzw. mit Kadenzen versehenen Arien. H. Bessler versucht eindringlich, den Einfluß des Kontraltanzes auf Haydns Gestaltung der sinfonischen Finalsätze zu belegen und dadurch Rückschlüsse auf das Tempo dieser Sätze zu gewinnen. P. Mies weist darauf hin, daß es Haydn bei seinen Singkanons darauf ankommt, den Inhalt des zugrunde liegenden Textes in seiner Musik voll zur Geltung zu bringen. A. Molnár (Budapest) bietet eine sehr feinfühlende und interessante, fast dichterisch nachempfindende Charakterisierung der Persönlichkeiten Haydn und Mozart; er gewinnt dieser recht beliebten Gegenüberstellung neue Züge ab. B. Szabolcsi behandelt hier abermals sehr eingehend die Einflüsse der ungarischen Musik auf Haydns Werk.

Zwei Beiträge, und zwar von J. Kremljev (Leningrad) und T. Liwanowa (Moskau),

behandeln die Pflege und Einflüsse der Haydn'schen Kunst auf die russische Musikkultur. F. Lesure geht den Beziehungen Haydns zu Paris und Frankreich nach und wartet mit neuen Hinweisen und Nachrichten auf (z. B. mit dem vollständigen Brief Haydns vom 6. März 1806 an das Pariser Conservatoire). Z. Vancea (Bukarest) sagt mehr zur Geschichte der rumänischen Musik als über den *Einfluss Haydns auf die rumänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*.

Dem vierten Themenkreis, den Zeitgenossen Haydns, sind — abgesehen von einigen wenigen bereits genannten Referaten — vor allem die beiden folgenden Abhandlungen gewidmet. A. Sychra untersucht die Skizzen Beethovens zur 9. Sinfonie. W. Siegmund-Schultze will in Mozarts sechs Haydn-Quartetten den Ton bestimmter Opern Mozarts heraushören. Nur ist bei einem solchen Verfahren zu fragen, wer solche akzessorischen Gedankenverbindungen in unserer Zeit noch mitvollziehen wird.

Weitere Vorträge von A. Hořejš, C. de Nys und H. Seeger schließen sich an. Der Kongreßbericht wird von dem Präsidenten der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest I. Ruzsnyák und von ausgesprochen weisen Worten Kodálys über Haydn und Ungarn eingeleitet. Z. Gárdonyi (Budapest) faßt in einem kurzen Schlußwort die Ergebnisse dieser wissenschaftlichen Tagung zusammen und J. P. Larsen, der „führende Haydn-Experte“ (P. H. Lang, *Musical Quarterly* 1959, S. 515) findet wohl abgewogene Worte zum Abschied.

Auch dieser Kongreßbericht, der zum ersten Male speziell Haydn gewidmet ist, gibt einen Eindruck von der Bewegung, die innerhalb der Haydnforschung in den beiden letzten Jahrzehnten immer stärker geworden ist. Manches ist schon erreicht, aber vieles gibt es noch zu tun.

Hubert Unverricht, Köln

A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of his 80th Anniversary. Richmond: The American Musicological Society 1960. 269 S. (Journal of the American Musicological Society XIII, 1960.)

Wenn Bedeutendes zu sagen ist, kann auf dekoratives Pathos verzichtet werden. Die Festschrift zum 80. Geburtstag Otto Kinkeldeys zeigt dem Begründer der amerikanischen Musikwissenschaft den hohen Rang,

der in einem halben Jahrhundert erreicht worden ist. Sie dokumentiert ihn unscheinbar: in der Gestalt eines Jahrgangs des Journal of the American Musicological Society. Und sie braucht es nicht zu scheuen, mit gleicher Nüchternheit wissenschaftlich beim Wort genommen zu werden.

J. Murray Barbour (*The Principles of Greek Notation*) erschließt aus Unregelmäßigkeiten der griechischen Instrumentalnotation und aus Wechselbeziehungen zur Vokalnotation ein älteres Zeichensystem von geringerem Umfang. (Man könnte, anders als Barbour, bei den 14 Triaden der hypothetischen älteren Notation an ein System von 14 diatonischen Stufen denken; als Notation eines 14-Stufen-Systems aber müßte man die Zeichen auf *H—a'* statt *G—f'* beziehen; die hypolydische Interpretation der primären Zeichen wäre dann das Resultat einer Umdeutung, die mit einer Systemerweiterung zusammenhängt.) Andererseits versucht Barbour zu zeigen, daß Sachs' und Gombosi Hypothese, die Notation setze ein halbtönlos pentatonisch gestimmtes fünfsaitiges Instrument voraus, brüchig sei (zur Kritik der Sachs-Gombosischen Hypothese vgl. auch M. Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, 1963 Bd. I, 69 ff.). Barbours Reproduktionen der griechischen Zeichen durch römische Buchstaben und Kreuze sind verwirrend, weil sie zwischen zwei Bedeutungen wechseln, die sich ausschließen: Einerseits sollen sie als Äquivalent der griechischen Notation, andererseits als Übertragung gelten. Der Versuch aber, eine Notation zu reproduzieren, in der zwei Zeichen nicht immer den gleichen Tonabstand bedeuten, ist vergeblich.

Der Argwohn gegen die Musik, den die Metapher vom „klingenden Erz“ und der „tönenden Schelle“ verrät, ist nach Eric Werner (*If I Speak in the Tongues of Men...*) in der pharisäischen Herkunft des heiligen Paulus begründet. *The Mystery of the Magrepha*, eines Instruments des herodianischen Tempels, das die rabbinische Überlieferung als Orgel, aber auch als Feuerschaukel beschreibt, wird von Joseph Yasser durch die Verbindung theologischer, ikonographischer und musikhistorischer Reflexionen und Beobachtungen erhellt.

Curt Sachs (*Primitive and Medieval Music: A Parallel*) warnt vor der Vernachlässigung schriftloser Traditionen: „All history that relies on written sources alone

is incomplete and of necessity misleading“ (49). Er fordert die Philologen mit der These heraus, daß nichts in der weltlichen Musik des europäischen Mittelalters — weder die Melodik, Rhythmik oder Form noch die Typen der Mehrstimmigkeit — ohne Parallelen in der außereuropäischen Musik sei.

Oliver Strunk (*The Antiphons of the Oktocchos*) untersucht die Anabathmoi, einen Antiphonenzklus der byzantinischen Liturgie aus dem späten 8. Jahrhundert. Überliefert sind die Melodien zu den Troparien (dem Analogon der Antiphonen des westlichen Choral), aber nicht die Psalmöne. Strunk ergänzt sie nach dem Choralhandbuch des Joannes Koukouzeles (um 1300). Das Ergebnis der Rekonstruktion ist für Untersuchungen über die Zusammenhänge zwischen östlichem und westlichem Choral von Bedeutung, weil die Anabathmoi ein Verfahren repräsentieren, das im byzantinischen Gesang eine Ausnahme, im römischen aber eine Norm bildet: In den Troparien kehren außer Textfragmenten auch Melodieformeln der Psalmverse wieder.

Die tonale „Unregelmäßigkeit“ mancher Magnificat-Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts: der Widerspruch zwischen der Schlußkadenz und dem Modus, den der mehrstimmige Satz repräsentieren soll — wird von Gustave Reese (*The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers*) einfach und einleuchtend erklärt: Nicht die Finalis des Modus, sondern der Schlußton der Psalmform (oder die Differenz des Psalmtons) ist für die mehrstimmige Magnificat-Komposition verbindlich; die Abweichung aber darf nicht als Aufhebung des Modus mißverstanden werden, denn das Magnificat steht tonal nicht für sich, sondern bildet mit der Antiphon einen geschlossenen Zusammenhang.

Charles Warren Fox (*Barbireau and Barbingant: A Review*) erzählt mit ironischer Präzision die Geschichte eines Irrtums: der falschen Identifikation der Komponisten Barbireau und Barbingant. Die Argumente, die für eine Trennung sprechen, sind zahlreich und unwiderlegbar. Dragan Plamenac (*Browsing Through a Little-Known Manuscript*) ergänzt seine Untersuchungen des Prager Kodex Strahov D.G. IV. 47 (Kongreßbericht Köln 1958, 214). „Watlin Frew“ wird als Walter Frye identifiziert; die Zuschreibung der Hymnenkomposition „*Exsultet caelum*“ an Dufay ist wahrscheinlich

nur auf den nachkomponierten zweiten Contratenor zu beziehen.

Der Gedanke, den Edward E. Lowinsky (*Early Scores in Manuscript*) exponiert, ist eine der Thesen, durch die einer ganzen Literatur das Mißgeschick droht, Makulatur zu werden: Auch im 16. Jahrhundert sei, nicht anders als später, zum Komponieren die Einzelstimmen-Partitur mit Taktstrichen benutzt worden. Lowinsky stützt seine Argumentation auf das *Compendium Musicae* des Lampadius (1537), Handschriften des Liceo musicale in Bologna (um 1600), einen Kontrapunkttraktat Costanzo Portas (um 1580–85) und einen Brief Gandolfo Sigonios (1573). Lowinskys Lampadius-Interpretation ist von Siegfried Hermelink modifiziert worden (Festschrift Heinrich Besseler, 1961, 221); doch wird der Satz über den „*ordo distribuendi voces*“, die Einzelstimmen-Partitur mit Taktstrichen, von den Korrekturen nicht betroffen. Die Bologneser Manuskripte scheinen zum größeren Teil „Studienpartituren“ zu sein (nach dem Vorbild des Partiturdruks von Madrigalen Cyprian de Rores, den Gardano 1577 edierte). In einer der Handschriften, Q 33, vermutet Lowinsky (141) ein Komponistenautograph; da die Handschrift anonym ist, wäre ein Versuch, die Hypothese zu beweisen oder zu widerlegen, mühsam, wenn nicht vergeblich. Unzweifelhaft autograph sind die Partitur-Notierungen in den Kontrapunktinstruktionen Costanzo Portas (148): Schlüsse von pädagogischen Exempeln auf kompositorische Praktiken aber sind unsicher. Es schmälert nicht die Bedeutung des bisher unbekanntes Briefes, in dem Gandolfo Sigonio 1573 für übersandte „*partidure*“ dankt, wenn man ihn anders als Lowinsky versteht. Sigonio rühmt „*il modo d' accompagnare quelli parti insieme*“ als „*bella inventione*“ (151). Lowinsky interpretiert den „*modo d' accompagnare*“ als Basso seguente; doch liegt es näher, an die Partitur-Notation zu denken, deren Verbreitung im 16. Jahrhundert also nicht so allgemein war, wie Lowinsky vermutet.

Die Teilungsstriche in den Partituren des 16. Jahrhunderts repräsentieren nach Lowinsky den regelmäßigen, durch den Konsonanz-Dissonanz-Wechsel fundierten „harmonischen Rhythmus“, der als Widerspruch des unregelmäßigen melodischen Rhythmus wirkt. Doch vernachlässigt Lowinsky einen Unterschied der Größenordnungen: Die

„Takte“ umfassen eine Brevis, die Dissonanzen aber gliedern Minimen (seltener Semibreven) in eine betonte und eine unbetonte Hälfte. Die Polemiken, von denen Lowinskys Abhandlung durchwachsen ist, bestechen durch Eleganz und Scharfsinn auch einen Leser, der zu den Betroffenen gehört. (Allerdings muß ich bekennen, daß mir Lowinskys Interpretation der Synkopenbeschreibung Zarlinos nicht einleuchtet. Denn erstens ist „Überhängen“ und nicht „betonter Vorhalt“ der einfache Wortsinn von „*suspensione*“. Zweitens ist es gewaltsam, die Wortverbindung „*suspensione o taciturnità*“ zu zerreißen und „*suspensione*“ auf die Note, „*taciturnità*“ dagegen auf die Textsilbe zu beziehen. Drittens zählt Zarlino zu den Mitteln, die „*asprezza*“ ausdrücken, außer der Synkopen-Dissonanz auch die große Terz, da in deren Zusammensetzung der Halbton fehlt; um aber so rauh wie eine große Terz zu wirken, braucht eine Synkopen-Dissonanz nicht betont zu werden. Viertens spricht die Verwendung der Synkopen-Dissonanz auf der zweiten Zählzeit des Tripeltaktes gegen die Interpretation als akzentuierter Vorhalt.)

Nathan Broders Definition des Orchesters (*The Beginnings of the Orchestra*) ist ein Muster positivistischer Präzision: „*An orchestra is any instrumental ensemble of ten or more players, or any instrumental ensemble in which there is more than one player to more than one part*“ (174). Jan La Rue schildert mit einer Ironie, die als Maske philologischer Verzweiflung erscheint, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*. Das Maß an Geduld und Umsicht, das La Rue aufwendet, um der durch Schlamperei oder Geschäftssinn korrumpierten Überlieferung die Wahrheit abzutrotzen, ist zu bewundern.

Mit dem Ziel, den metaphorischen Ausdruck „*musikalische Logik*“ wissenschaftlich zu präzisieren, untersucht Charles Seeger (*On the Moods of a Music-Logic*) Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen sprachlicher und musikalischer Logik, „*speech-rationale*“ und „*music-rationale*“. Nach Seeger kann eine musikalische Logik, die den Namen verdient, eher aus der modernen, symbolischen als aus der aristotelischen Logik entwickelt werden (235). „*A music-logic would thus appear to be a pure logic*“ (236). Einerseits aber scheint Seeger die aristotelische Logik zu

verkennen: Als „*law of thought*“ besagt der Satz der Identität, daß Begriffe univok gebraucht werden sollen, und nicht, wie Seeger formuliert, „*what is, is*“ (232). Andererseits bleibt der Zusammenhang zwischen „*music-logic*“ und symbolischer Logik (Logistik) undeutlich, denn Seeger exponiert zwar Zeichen für Tonhöhen-, Tondauer- und Lautstärkebeziehungen, aber keine Regeln über zulässige und unzulässige Zeichenverbindungen. Carl Dahlhaus, Kiel

Studier tillägnade Carl-Allan Moberg, 5. Juni 1961. Stockholm: Isaac Marcus Boktryckeri Aktiebolag 1961. 410 S. (Svensk Tidskrift för Musikforskning 43, 1961).

Carl-Allan Moberg, 1927 Doktor, 1928 Privatdozent, 1947 o. Professor an der Universität Uppsala, gilt diese umfangreiche Festschrift zu seinem 65. Geburtstag. 29 wertvolle Beiträge sind hier von Kollegen zusammengelassen. Der große Umfang der Festschrift verbietet eine ausführliche Besprechung aller Beiträge, so daß in aller Kürze ein Überblick geboten werden soll. Die meisten Beiträge stammen von Forschern in Skandinavien, und naturgemäß ist auch ein großer Teil von ihnen auf nordische Themen abgestellt. Versuchen wir die Aufsätze in Gruppen zusammenzufassen. Der nordischen Volksmusik gelten Beiträge von Otto Andersson, dem unermüdeten „Spielmann“ und Forscher (Hochzeitsmusik auf der Sackpfeife), Nils Schiörring (schwedisch-dänische Ballade), Ole Mörk Sandvik (über eine norwegische Ballade) und Olav Gurvin (Fassungen von R. Nordraaks „*Ja, vi elsker dette landet*“). Beiträge zur skandinavischen Musikgeschichte bieten Åke Davidsson (älterer isländischer Musikdruck), Bengt Kyhlberg (Fr. Boll, schwedischer Orgelbauer, 16. Jh.), Bo Lundgren (Joh. Lorentz, aus Flensburg stammender Nikolaiorganist in Kopenhagen, 1689), Gösta Morin (Ferd. Zebell, gest. 1765 in Stockholm; der Großvater kam aus Lüneburg), während Einar Sundström über italienische Musiker in Stockholm berichtet (Al. Ceconi, Vinc. Albrici, sein Bruder Bartol. Albrici, Domenico und Niccolo Melani u. a.). Åke Vretland befaßt sich mit der ersten pietistischen Liedersammlung in Schweden, 1740, Per Lindfors mit Wohltätigkeitskonzerten in Stockholm im 18. und 19. Jahrhundert. Das Geschlecht der

Berwald und seine Tätigkeit in Rußland untersucht Åke Brandel; Bo Wallner behandelt Wilhelm Stenhammars Streichquartette. Über den schwedischen Musikfreund Patrik Alströmmer (gest. 1804), der ein eifriger Sammler von Büchern und Noten war, macht Carl Johansson Mitteilung (der Rest von Alströmmers Bibliothek kam erst 1948 zum Vorschein). Die Musikbibliothek des schwedischen Rundfunks interessiert Folke Lindberg; Kostbarkeiten in der Stockholmer kgl. Bibliothek nennt C.-G. Stellan Mörrner; Materialien über die Musikalische Akademie und die schwedische Volksmusikpflege teilt Stig Walin mit. Mit den Triosonaten op. 1 von Francesco Uttini, der in Stockholm von 1755 bis 1795, seinem Todesjahr, wirkte, befaßt sich Martin Tegen. Damit kommen wir zu außerskandinavischen Themen. Eine neue Quelle für die Geschichte der preußischen Hofkapelle in Königsberg unter Herzog Albrecht entdeckte Henrik Glahn in der Brüsseler Bibliothek. Unter den 25 unsignierten Sätzen sind 5 bisher unbekannte Lieder.

Beiträge zur Vorgeschichte liefert Walter Wiora (*Musikgeschichte und Urgeschichte*). Der Zauberer in der Jagdszene der Höhle von Trois Frères hält nach Wiora keine Flöte in der Hand, sondern spielt einen Musikbogen. Steinzeitliche Jäger mögen ähnliche Melodik gehabt haben, wie sie Wiora bei Buschmännern und Lappen findet. Eine bei Danzig 1948 gefundene Streichleier untersucht Ernst Emsheimer, deren Greifloch auf Beziehungen zu Fenno-Skandinavien hinweist. Nils L. Wallin datiert den Hymnus auf den hlg. Magnus, Patron der Orkaden, zurück ins 11. Jahrhundert als ältesten bekannten *gymel*-Satz. Mit dem Gebiet der Sequenz, deren Erforschung Moberg in Schweden unternahm, beschäftigt sich Higinio Anglés (*Die Sequenz und die Verbete im mittelalterlichen Spanien*). *Verbeten* sind Tropen nach Art kurzer Sequenzen, syllabisch-volkstümlich; bei Strophenform wird die Melodie textlos als Refrain wie ein Melisma wiederholt. Den Semifigurato-Vortrag der Hymnen und Sequenzen im 18. Jahrhundert beschreibt K. Gustav Fellerer. Die rhythmische Textgestaltung gab Anlaß zu rhythmischem Vortrag im Anschluß an die zeitgegebene Musik. Während Richard Engländer sich mit der wichtigen Barockoper, Bontempis *Paride* in Dresden (1662) beschäftigt, deren reiche Abschlusßritornelle auf den

Einfluß der Dresdener Schule, deren Chöre auf römische Tradition deuten, erkennt Friedrich Blume im Barock trotz aller seiner Gegensätze und Widersprüche eine große Einheit. Knud Jeppesen untersucht notationstechnische Probleme des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der Stellung der Pausen. Trotz seiner Ausführungen läßt sich die taktstrichlose, „Mensurstriche“ nur zwischen den Zeilen bringende, moderne Umschrift sehr wohl verteidigen: Partituren waren Ausnahmen, sie stellen die Noten graphisch-rechnerisch nicht genau auf die Stelle des Beginns des Zählwertes, sondern setzen sie auch auf den Taktstrich darauf. Die von Jeppesen beanstandete neue Notationsweise dagegen erhält das Bild der Notierung der Stimmen vollständig und ermöglicht dadurch die Erhaltung der originalen Schrift der Stimmbücher, die allein in Gebrauch waren. Jens Peter Larsen befaßt sich mit Haydns Kanon „*Du sollst an einen Gott glauben*“. Einen theoretischen Beitrag gibt Ingmar Bengtsson über die Beziehung von Tonalität und Rhythmus.

Eröffnet wird die wertvolle Festschrift mit einer Originalkomposition von Hilding Rosenberg über ein Sequenzthema aus Mobergs Dissertation, beschlossen wird sie von einem umfangreichen Schriftenverzeichnis des Jubilars. Hans Engel, Marburg/Lahn

Michael Tilmouth: *A Calendar of References to Music in Newspapers published in London and the Provinces (1660–1719)*. (Cambridge: The Royal Musical Association) 1961. VII, 107 S. (R.[oyal] M.[usical] A.[ssociation] Research Chronicle. 1).

Als erster Band einer maschinenschriftlich vervielfältigten, der Publikation von Forschungsmaterial dienenden Reihe legt die Royal Musical Association eine Übersicht über den auf Musik bezüglichen Inhalt englischer Tageszeitungen für den Berichtszeitraum 1660–1719 vor. Die systematische Durchsicht der Zeitungen förderte ein sehr umfangreiches, vielschichtiges und musikgeschichtlich aufschlußreiches Material zutage, dessen Verwertung in musikwissenschaftlichen Arbeiten sich in vielen Fällen lohnen dürfte. Obschon, wie der Verfasser im Vorwort erklärt, die englische Zeitungskritik erst im Laufe des 18. Jahrhunderts größere Bedeutung erhalten hat, sind die frühen Mitteilungen über musikalische Ereignisse zum Teil von erheblichem Quellenwert. So publi-

zierten die herangezogenen Blätter (hauptsächlich aus London sowie zahlreiche Organe aus der Provinz) nicht nur Hinweise auf Konzert- und Opernveranstaltungen (mehrfach mit präzisen Hinweisen auf Ausführende, Veranstalter und das Programm), sondern auch Anzeigen von Verlagsneuigkeiten, von Instrumenten- und Notenverkäufen. Dem „Musikmarkt“ im weitesten Sinn wird überhaupt große Aufmerksamkeit gewidmet. So erschließt sich dem Kenner eine Fülle von nennenswerten Tatsachen, deren Quellenwert in vielen Fällen eine Verarbeitung lohnt. Nachdem vor Jahren von P. A. Scholes bereits ein wertvoller *Mirror of Music* (hauptsächlich mit Material aus dem 18. Jahrhundert) vorgelegt wurde, ergänzt die neue Publikation das Material dankenswerterweise durch die Einbeziehung bisher nicht oder nur ungenügend durchforschter Zeitungsbestände. Leider fehlen Register, so daß die Benutzung des Bandes außerordentlich erschwert ist. Obwohl in Rezensionen immer wieder auf die dringende Notwendigkeit zur Erstellung von Registern hingewiesen wird, lassen nicht nur viele Verleger, sondern auch wissenschaftliche Gesellschaften diese Mahnungen unbeachtet. Man würde eine Änderung dieser Einstellung lebhaft begrüßen. Richard Schaal, München

Emanuel Winternitz: *Keyboard Instruments in the Metropolitan Museum of Art. A Picture Book*. New York: The Metropolitan Museum of Art 1961. 48 S. mit 55 Abb.

Die Schrift ist zum New Yorker Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft erschienen und bietet aus dem reichen Bestand der Musikinstrumentensammlung des Museums 25 der bemerkenswertesten Tasteninstrumente in Gesamt- und teilweise auch in Detailaufnahmen. Das dekorative Moment steht dabei im Vordergrund, so daß die erlesene Auswahl zu einem Leitfaden durch den Stilwandel im Klavierbau vom 16. bis ins 19. Jahrhundert wird, den Winternitz in einer Kunst- und Musikgeschichte verbindenden Form höchst anschaulich kommentiert. Zu berichtigen wäre allerdings, daß das Doppelvirginal von Hans Ruckers dem Älteren, Antwerpen 1581, zwei im Umfang gleiche Manuale hat und auch nicht das älteste existierende Instrument dieser Art ist; ein älteres, von Martin

van der Biest 1580 in Antwerpen gebaut, befindet sich im Germanischen National-Museum zu Nürnberg. Die in Bild und Wort ausgezeichnete Dokumentation ist ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis einiger der leider nicht immer und nicht vollständig zugänglichen Schätze der Crosby Brown Collection und anderer Stiftungen an das Museum.

Alfred Berner, Berlin

Nanie Bridgman und François Lesure: Collection André Meyer. Manuscrits autographes, Musique imprimée et manuscrite. Ouvrages théoriques, historiques et pédagogiques. Livrets. Iconographie. Instruments de musique. Abbéville 1960: Imprimerie F. Paillart. Im Handel erhältlich über die Buchhandlung E. Ploix, Paris VI^e. 118 S. Text, 292 S. Bildtafeln.

Nachdem das Museum Heyer (Köln) schon vor Jahrzehnten aufgelöst wurde, das Musikmuseum Manskopf (Frankfurt) in den Besitz der dortigen Stadt- und Universitätsbibliothek überging, dürfte die Sammlung André Meyer (Paris) neben der von Alfred Cortot wohl die einzige Privatsammlung sein, die auf musikalischem Gebiet einen Zug ins Universelle hat. Wohl sind auch noch andere Sammler am Werk gewesen, Kostbarkeiten auf dem Gebiet der Musik zusammenzutragen, aber sie alle beschränkten oder beschränken sich doch mehr oder weniger auf Einzelgebiete, etwa Autographe, frühe Ausgaben, besonders Erstdrucke, Ikonographisches, oder auf dies alles zusammen, aber mit der Einschränkung auf Einzelpersonlichkeiten oder bestimmte Epochen.

Der vorliegende Katalog, für dessen Knappheit aber ausreichende Angaben N. Bridgman und F. Lesure verantwortlich zeichnen, führt dem, der ihn zu lesen versteht, eindringlich vor Augen, wieviel Spürsinn, Ausdauer und Idealismus dazu gehört haben müssen, um diese Sammlung zusammenzutragen. Meyer hat es versucht und, soweit das einem Einzelnen überhaupt möglich ist, auch durchgeführt, das ganze weite Feld der musikalischen Entwicklung von den Zeiten der Renaissance bis auf unsere Tage dokumentarisch einzufangen. Ein solches Unterfangen darf sich nun aber nicht einseitig an letzte Spitzen in Bezug auf künstlerische Bedeutung, auf Seltenheitswert oder solchen der Herkunft verlieren — obwohl natürlich sie gerade den besonderen und berechtigten Stolz oder mehr noch und menschlich sympathischer die

Freude M. Meyers bilden mögen. Es ist vielmehr — vom Ganzen gesehen — der Zug ins Universelle, der, wie schon gesagt, der Sammlung ihr Gesicht gibt und ihr ihren Wert verleiht.

Die Gesamtzahl der Objekte dürfte sich auf 1500—1800 Stücke belaufen, die sich freilich nicht gleichmäßig auf die verschiedenen in dem Untertitel des Kataloges genannten Gruppen verteilen. Am umfangreichsten ist die Sammlung praktischer Musik, die allerdings die Grenze zum 19. Jahrhundert selten überschreitet, soweit es sich nicht um Autographe handelt. Innerhalb dieser Grenze, also für die Zeit des 16.—18. Jahrhunderts eigentliche Schwerpunkte festzustellen, ist fast unmöglich. Auch Lesure, der in seinem Vorwort auf viele Unica des 16. Jahrhunderts hinweist und der ebenso mit vollem Recht auf die Reichhaltigkeit und Abrundung der Sammlung speziell auf dem Gebiet der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts Gewicht legt, mag etwas von dem *embarras de richesse* empfunden haben, der jede Beschreibung der Sammlung und dieses Kataloges so schwer macht. Vielleicht darf aber doch noch auf die Fülle hingewiesen werden, mit der die französische Oper vertreten ist. Der Katalog enthält z. B. 18 Eintragungen zu *Campra*, 9 zu *Clerambault*, 12 zu *Destouches*, 13 zu *Gluck* (darunter die fast unauffindbare und noch nie wieder gedruckte Wiener Partitur der italienischen *Alceste* von 1769), 38 zu *Händel*, 14 zu *Philidor* und 25 zu *Rameau*. Dazu kommen noch über 60 teils gedruckte, teils handschriftliche Partituren von Werken *Lullys*.

Zahlenmäßig steht dieser Gruppe am nächsten die ikonographische, in der Hauptsache also die Sammlung von Musikerbildnissen, denen gegenüber Szenenbilder usw. in den Hintergrund treten. Hier liegen Schwerpunkte fast gleichen Gewichts in der Romantik und in der Gegenwart. Da findet sich etwa eine prachtvolle Federskizze von Chopin von *Delacroix*, mehrere *Liszt-Karikaturen* von *Dantan*, ein Ölbild *Paganinis* von *Calamatta* und anderes aus der Zeit der Romantik. Die großen Komponisten unserer Zeit sind nahezu lückenlos im Bild, teilweise auch in der Karikatur vertreten, besonders ausgiebig *Strawinsky* mit Blättern von *Dolbin*, *Larionov* und *Cocteau*. In der Reihe der Autographen ist die Wiener Klassik verhältnismäßig spärlich, nämlich nur mit einem Skizzenblatt *Beethovens* vertreten,

das aber immerhin durch die Hand Chopins ging, dem es im Jahre 1831 von Aloys Fuchs geschenkt wurde. Unter den vollständigen, d. h. also nicht nur in Skizze vorliegenden Kompositionen bieten vielleicht das höchste Interesse Debussys *Nocturne et Scherzo* von 1882, ein Variationenwerk des vierzehnjährigen Richard Strauss und der erste Teil von Strawinskys *Sacre du Printemps*.

Der Raum erlaubt nicht, noch weiter auf Einzelheiten einzugehen, es wäre aber eine große Unterlassungssünde, nicht auf die nicht sehr zahlreichen, aber in ihrer Qualität nicht zu überbietenden Tasteninstrumente des 16.—18. Jahrhunderts hinzuweisen, darunter solche von Hans Ruckers von 1583 und Christopher Löwe von 1678.

Dem Katalog selbst gibt vor allem auch der prachtvolle und ungewöhnlich reiche Illustrationsteil das Gepräge, der auf 292 Abildungsseiten rund 320 Objekte wiedergibt und so auch visuell einen lebendigen Eindruck von Wert und Weite der Sammlung vermittelt. Hans Halm, München

Wilhelm Buschkötter: Handbuch der internationalen Konzertliteratur. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1961. 374 S.

Der Verfasser des Handbuches sagt im Vorwort, es sei verwunderlich, „daß bislang niemand auf den Gedanken gekommen sei, die von Müller-Reuter begonnene Arbeit wieder aufzunehmen und fortzusetzen.“ Wer das vorliegende Werk aufmerksam studiert, wird bald zu der Erkenntnis gelangen, wie schwierig es ist, das Werk Müller-Reuters wieder aufzunehmen. Die Abfassung bibliographischer Handbücher über die „Konzertliteratur“ (das Wort ist übrigens irreführend; es sind in dem Buch keineswegs nur Instrumentalkonzerte, sondern auch Symphonien und Orchester- sowie sogar Chorwerke enthalten, welche mit dem Gattungsbegriff Konzert überhaupt nichts zu tun haben; der veraltete Begriff Konzert für eine musikalische Aufführung sollte heute vermieden werden; vgl. darüber des Rezensenten Artikel *Konzertwesen* in MGG) setzt nicht nur eingehende musikwissenschaftliche und praktische Ausbildung, sondern darüber hinaus zusätzlich profunde bibliothekarische Quellenkenntnis voraus. Kommt eine dieser notwendigen Qualifikationen, insbesondere die der Quellenkenntnis, zu kurz, so wird ein Verfasser der gestellten anspruchsvollen Aufgabe zwangsläufig nicht voll gerecht. Um es vorweg

zu nehmen: das Handbuch ist ein ganz ausgezeichnet kleiner bibliographischer Führer durch Standardwerke der internationalen Orchester- und Chormusik. Von einem echten Handbuch unterscheidet es sich jedoch durch den außerordentlich zufälligen und subjektiven Auswahlcharakter. Wer heute die Werke von Adolphe Adam, Hugo Kaun und Max Fiedler in einem Auswahlverzeichnis anführt, jedoch die Werke von Heinrich Kaminski fortläßt, muß sich den Vorwurf gefallen lassen, ein der Jahrhundertwende verpflichtetes, also einseitiges Nachschlagewerk verfaßt zu haben.

Interessiert vernimmt der Benutzer, daß die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke „bis zu einem gewissen Grade durch eine in jahrzehntelanger Praxis erworbene Kenntnis der symphonischen Literatur und eine ebenso lange gewissenhafte Beobachtung der Programme in Konzertsaal und Rundfunk erleichtert“ wurde. Demnach scheint der Verf. nicht nur den Werken des oben erwähnten Kaminski, sondern auch den Kompositionen zahlreicher anderer Meister „in Konzertsaal und Rundfunk“ nicht begegnet zu sein, obwohl sie nachweislich zur Aufführung gelangten. Folgende Komponisten fehlen in dem Handbuch vollständig: W. Abendroth, C. Ph. E. Bach, A. Brunner, W. Burkhard, H. Distler, Dittersdorf, J. Driessler, W. Geiser, H. Grabner, H. Humpert, K. Marx, A. Moeschinger, R. Oboussier, A. Scarlatti, M. Schoemaker, C. Stamitz, B. Stürmer, G. Tartini, G. Ph. Telemann und viele andere.

Subjektiv ist aber nicht nur die Auswahl der Komponisten, sondern auch die der Kompositionen. Wenig ausführlich sind die Nachweise z. B. nicht nur für Busoni (es fehlt u. a. das Klavierkonzert op. 39), sondern auch für Cherubini (Requiem, Messe in d u. a.), Chopin, Cimarosa, M. von Schillings (Violinkonzert) und viele andere. Dankbar würde der Benutzer die Angaben über die Spieldauer (für welche allerdings mit keinem Wort das Standardwerk von S. Aronowsky, *The Performing Times of Orchestral Works*, London 1959, erwähnt wird), über die Besetzung, über das Kompositions-, Erscheinungs- und Uraufführungsjahr sowie über den Verlag begrüßen, wenn sich nicht ein Teil der Angaben als außerordentlich unzuverlässig erwiesen hätte. Das Erscheinungsjahr ist bei vielen Kompositionen angegeben, bei vielen jedoch fehlt es. Für Mozart hat der Verfasser vollständig auf die Angabe

dieser Rubrik verzichtet, ebenso für Händel, Haydn, Vivaldi. Andere Großmeister, wie Beethoven, hat er mit der Angabe des Erscheinungsjahres ihrer Werke bedacht. Ein Prinzip ist nicht zu erkennen. Schwer verständlich sind die Angaben der Jahreszahlen für die Erscheinungsjahre der Kompositionen. Obwohl für die meisten der hervorragendsten Komponisten thematische Verzeichnisse vorliegen, denen der Verfasser die Erscheinungsjahre hätte entnehmen können, wurde von dieser Möglichkeit kein Gebrauch gemacht. Von den unrichtigen Beispielen seien für Beethoven genannt (jeweils die Originalausgabe): op. 21 ist nicht 1800 erschienen, sondern 1801; op. 36 nicht 1822, sondern 1804 (1822 ist die erste deutsche Partiturausgabe erschienen; wenn der Verfasser jeweils die Partiturausgabe gemeint hat, so stimmen die Jahreszahlen jedoch erst recht nicht, da für op. 21 die erste entsprechende Ausgabe 1809 erschien usw.); op. 55 nicht 1823, sondern 1806 (die erste deutsche Partiturausgabe 1822); op. 60 nicht 1824, sondern 1808 (erste Partiturausgabe 1823) usw. usw. Der Verfasser hat offenbar Originaldrucke und erste Partiturdrukke miteinander verwechselt und außerdem noch irriige Jahreszahlen angegeben (vgl. die richtigen Zahlen bei Kinsky-Halm). Von Chabrier erschien der *Mardi joyeuse* nicht 1888, sondern 1890, die *Habanera* nicht 1888, sondern 1885. Die Beispiele ließen sich seitenlang weiterführen. Veraltet und überholt sind für mehrere Komponisten die Angaben über den Verlag. Verläßt man sich auf Buschkötter, so sind Mozarts Werke fast ausschließlich bei Breitkopf & Härtel erschienen. Kein einziges Mal wird die Neue Mozart-Ausgabe erwähnt, obwohl bis zur Fertigstellung des Handbuchs (Vorwort vom Oktober 1960) eine stattliche Anzahl von Bänden dieser Gesamtausgabe erschienen war.

So bleibt nur zu hoffen, daß sich der Verlag entschließt, einmal ein echtes Handbuch der symphonischen Musik herauszubringen, das hieb- und stichfest die notwendigen zuverlässigen Angaben nachweist. Das vorliegende Verzeichnis ist keineswegs unbrauchbar. Für Schüler, Dilettanten, Rundfunkhörer und Konzertbesucher, aber auch für den Musiker, der eine erste Orientierung sucht, wird es nicht nur nützlich, sondern sogar, wie eingangs erwähnt, ausgezeichnet sein. Für Rundfunkanstalten, Programmgestalter, Orchesterleiter ist es allerdings nur bedingt

geeignet, da die gebotene Auswahl dem tatsächlichen Angebot an guten Musikalien nicht entspricht und die Nachweise über Erscheinungsjahre und Verlage nicht dem neuesten Stand der Forschung bzw. des Publikationswesens entsprechen.

Richard Schaal, München

Antony Hopkins: *Talking about Symphonies. An analytical study of a number of well-known symphonies from Haydn to the present day.* London—Melbourne—Toronto: Heinemann (1961). 157 S.

Das vorliegende Buch ist aus Programm-Einführungen zu Symphoniekonzerten der BBC hervorgegangen und wendet sich vor allem an Laien; es setzt so gut wie keine musikalischen Fachkenntnisse, dafür aber ein sehr ernsthaftes musikalisches Interesse voraus und sucht durch die sehr geschickt bewahrte Frische des gesprochenen Wortes und durch saloppe Formulierungen dem Leser die Angst vor technischen Erörterungen zu nehmen („at last, with a great thump of timpani and a blare of brass, the band come sweeping in with the main theme“, S. 63). Nach einer knappen Einleitung *Knowing the Form* werden acht Symphonien ausführlich und mit Hilfe zahlreicher Notenbeispiele analysiert (Haydn Nr. 86, Mozart KV 504, Beethoven 3. und 7., Berlioz *Symphonie fantastique*, Brahms 2., Sibelius 2. und Stravinsky *Symphony in three movements*). Die Auswahl ist pädagogisch und sachlich geschickt und nur durch die Sibelius-Symphonie spürbar auf angelsächsische Verhältnisse zugeschnitten; in Deutschland hätte man wohl eher Bruckner berücksichtigt.

Die Analysen sind sachlich ausgezeichnet, einfach formuliert und verlieren sich nie in unübersichtliche und für den pädagogischen Zweck unbrauchbare Details; zugleich sind sie strenge Formanalysen, die sich von allen poetischen Umschreibungen nach Art der traditionellen Musikführerweis' fernhalten. Im Rahmen der Möglichkeiten einer solchen Einführung ist ein Höchstmaß an Präzision und Sachlichkeit erreicht — daß die Lektüre dennoch auch für den Laien ein Vergnügen bereitet, ist ein Verdienst nicht nur des Verfassers, sondern auch der reichen und guten angelsächsischen Tradition populärwissenschaftlichen Schrifttums.

Die Grenzen des Buches werden natürlich dort sichtbar, wo die pädagogische Zielsetzung die Analyse mehr auf den Hörer als

auf das Werk ausrichtet und wo sich komplizierte musikalische Sachverhalte einer betont einfachen Formulierung entziehen. Dem Bemühen um „Schonung“ des Laien ist es wohl zuzuschreiben, daß sich Einleitung und Einzelanalyse vorwiegend auf Sonatensatzformen und damit auf die ersten Sätze der besprochenen Symphonien konzentrieren, aber so richtig es ist, daß wenigstens die ausgewählten Werke allesamt „kopflastig“ sind, so nützlich wäre doch eine ausführlichere Darstellung der Liedsatz-, Variationen-, Tanzsatz- und Rondoformen langsamer Sätze, Menuette bzw. Scherzi und Finalsätze wenigstens im Einleitungskapitel gewesen. Ebenso vermißt man den Versuch, das Problem der zyklischen Einheit mehrsätziger Werke grundsätzlich oder an den gewählten Beispielen wenigstens andeutend darzustellen; es hätte wohl gewagt werden sollen, selbst wenn es zweifelhaft ist, ob so subtile Fragen in einem Buch dieser Art überhaupt behandelt werden können. Im Zusammenhang hiermit wäre dann auch das Wirken übergreifender Form-Ideen in einzelnen Werken (etwa in Brahms' 2. Symphonie) anzudeuten gewesen.

Daß sich kompliziertere Sachverhalte einer betont einfachen Darstellung entziehen, zeigt sich besonders deutlich an den Sibelius- und Strawinsky-Analysen, in denen der Verfasser weit stärker als zuvor umschreibend formuliert und auch poetische Bilder nicht verschmäht; immerhin sind bei der Darstellung der Sibelius-Symphonie Form-Idee und Arbeitstechnik wenigstens angedeutet, soweit das ohne technisches Vokabular möglich ist. Gegenüber der Strawinsky-Analyse wird sich sachlicher Widerspruch melden, wenn der Verfasser im langsamen Satz barocke Vorbilder (statt der überaus deutlichen Verbeugung vor Rossini) zu erkennen glaubt, oder wenn er davon spricht, daß der 1. Satz „*could be said to reflect the machine-like pulse of an industrial age*“ und „*only the smallest concession to emotional appeal*“ mache (S. 142). Abgesehen vom Widerspruch dieser Formulierungen ist hier auf Strawinskys eigene Deutung des Werkes als einer „Kriegssymphonie“ zu verweisen — „*each episode in the symphony is linked in my imagination with a specific cinematographic [!] impression of the war*“ (Begleittext zur Schallplattenaufnahme Columbia ML 5731 bzw. MS 6331, 1962) — so verwirrend sie sein mag.

Einige kleinere sachliche Fehler seien noch angemerkt: *Capriccio* (in der Haydn-Symphonie) ist nicht „*Haydn's justification for the overt emotionalism of the movement*“ (S. 30), sondern bezeichnet offenbar einen Satztypus, der die ganze musikalische Gestalt, also „Form und Inhalt“ umgreift; das berühmte zerrissene *Eroica*-Titelblatt aus der Beethoven-Legende ist nicht erhalten, und das Finale dieser Symphonie beginnt nicht als schlichter Variationensatz, sondern als (oder besser: wie eine) *Passacaglia*; mit seinem Wort über die „Apotheose des Tanzes“ in Beethovens 7. Symphonie hatte Wagner sicherlich nicht „*the refinement of the ballet*“ implizieren wollen (S. 86). Schließlich sollten biographische Legenden gerade in einer Darstellung für Laien deutlich als Legenden bezeichnet werden.

Selbstverständlich wiegen solche Detailschwächen gegenüber den vielen Vorzügen des Werkes, seinen zahlreichen glücklichen Einzelbeobachtungen, seiner im besten Sinne „vernünftigen“ Grundkonzeption und ihrer eleganten Ausführung nicht schwer. Insgesamt ist es eines der erfreulichsten Zeugnisse einer Literaturgattung, die im deutschen Sprachbereich (und das nicht etwa, weil unser Musikpublikum sachverständiger wäre als das englische) leider kaum verbreitet ist.

Ludwig Finscher, Kiel

Martin Vogel: Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblas-Instrumentenbau. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1961. 103 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 1).

Die Intonation der Blechbläser gehört zu den heikelsten Problemen technischer Art, die bei der Aufführung von Orchesterwerken zu bewältigen sind. Viele Dirigenten verlassen sich dabei auf die Fähigkeiten und das Gehör ihrer Bläser, um sich selbst ausschließlich den „höheren Zielen“ der Interpretation zuwenden zu können. Die Spieler wiederum schieben die Schuld auf die Instrumentenbauer, die keine reinen Instrumente anzufertigen verstünden, oder aber erklären die Unstimmigkeiten aus der mangelnden Instrumentenkenntnis des Komponisten. Für die dadurch entstehenden Schwierigkeiten dürfte ein wesentlicher Grund darin zu sehen sein, daß die Ausführenden und auch die Hersteller zu einem großen Teil nicht hinreichend

mit den akustischen und musiktheoretischen Grundlagen ihres Betätigungsfeldes vertraut sind.

Es ist daher sehr zu begrüßen, daß alle die hiermit im Zusammenhang stehenden Fragen von Martin Vogel in seinem neuen Werk ausführlich erläutert und übersichtlich zusammengestellt sind. Ausgehend von den bei den Bläsern wegen ihrer Intonation gefährdeten Stellen der Orchesterliteratur behandelt der Verfasser zunächst die Probleme des Zwiespaltes zwischen reiner und wohltemperierter Stimmung und weist darauf hin, daß die heutige Orchesterstimmung eine Art ungleichschwebender Temperatur ist, in welcher der Ausgleich dem Zufall oder bestenfalls dem Gutdünken und Geschick des Musikers überlassen bleibt. Die gleichmäßig temperierte Stimmung ist eine — wenn auch relativ gute — Näherungslösung, die jedoch gerade für die Blechblasinstrumente schwieriger zu realisieren ist als eine reine Stimmung, da bei diesen Instrumenten die Töne aus der Obertonreihe abgeleitet werden. In diesem Zusammenhang verweist Vogel auch auf den besonderen Wohlklang von reinen Akkorden mit der Natureseptime.

Im zweiten Teil des Buches werden Wege aufgezeigt, wie die bei den bisherigen Ventilinstrumenten unvermeidlichen Intonationsmängel durch entsprechende Verbesserungen in der Bauweise beseitigt werden können. Es ist geradezu erstaunlich zu lesen, mit welcher Gleichgültigkeit manche Ventilkombinationen entworfen und verwendet wurden, obwohl schon eine einfache Rechnung zeigt, daß Abweichungen bis zu einem Halbton oder in einigen Fällen noch mehr zu erwarten sind, die wohl auch geflissentlich überhört wurden. Der Verfasser berechnet zunächst günstigere Abmessungen für die Ventillängen, die zu einer besseren Stimmung führen, und geht dann dazu über, durch Anwendung des Strahlensatzes eine Zusatzvorrichtung zu entwickeln, die eine gleichmäßige Umstimmung des Instrumentes während des Spieles ermöglicht. Bemerkenswert ist dabei besonders, daß der Spieler das neue Instrument mit seiner alten Technik sofort spielen kann, während er sich langsam an die zusätzliche Verwendung des Umstimmhebels gewöhnt.

In der vorliegenden Form bildet das Buch eine prägnante Zusammenfassung dessen, was man als musikalisch-akustische Allgemeinbildung eines Musikers der Blechbläser-

gruppe und eines Instrumentenbauers dieser Richtung voraussetzen sollte. Auch für den Dirigenten gibt es wesentliche Anhaltspunkte zum Verständnis der mit dem reinen Blechsatz verbundenen Fragen. Wenngleich die Schrift den pädagogischen Zweck dem fachwissenschaftlichen unterordnet, um in ausführlichen Berechnungen den Nachweis zu erbringen, daß durch die Theorie der reinen Stimmung die Intonationsprobleme zu lösen sind, so ist trotzdem zu wünschen, daß sie nicht nur den Hersteller zum Bau verbesserter Instrumente anleitet, sondern auch eine weite Verbreitung gerade im Rahmen der Ausbildung der Spieler findet.

Jürgen Meyer, Braunschweig

Hugo Steger: Die Rotte. Studien über ein germanisches Musikinstrument im Mittelalter. (Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur [recte: Literaturwissenschaft] und Geistesgeschichte 35, 1961, S. 96—147.)

Die Geschichte der Musikinstrumente im europäischen Mittelalter konnte bisher nur ungenügend erhellt werden. Durch das fast vollständige Fehlen von Sachquellen mußte sich die Instrumentenforschung mit schriftlichen Zeugnissen und bildlichen Darstellungen begnügen, die jedoch zumeist mit nur unzureichenden Methoden ausgewertet wurden. Eine Fülle sich widersprechender Hypothesen und Vermutungen war die Folge. Ebensooft wurde jedoch auch eine einmal fixierte Auffassung, manchmal jahrhundertlang, ohne Kritik und ernsthafte Überprüfung resignierend übernommen.

Mit neuem Elan griff der Verfasser der anzuzeigenden Studie nun den äußerst komplizierten Fragenkomplex wieder auf. In weiser Beschränkung konzentrierte er seine Untersuchung auf nur ein Musikinstrument, die Rotte. Durch einen glücklichen Fund gelang es ihm zunächst, dieses seit dem Frühmittelalter gut belegte Instrument einwandfrei zu identifizieren, d. h. eine gesicherte und begründete Verbindung zwischen Wort und Sache herzustellen. In Moissac, in der Nähe von Toulouse, entdeckte er nämlich auf einem Kapitell-Relief des 11. Jahrhunderts ein Musikinstrument, dessen zeitgenössische Beschriftung es als Rotte ausweist. Obwohl mittelalterliche Instrumente auf Abbildungen in der Regel mit biblischen oder antiken Namen bezeichnet werden und das Auftauchen eines einheimischen Instrumentennamens eine Ausnahme bildet, kann an der Echtheit

des Belegs kaum ein Zweifel bestehen. Somit gewinnt Steger einen festen Bezugspunkt bei der erneuten Durchsicht des älteren Quellenmaterials. Während die schriftlichen Belege des 8. bis 12. Jahrhunderts den Befund von Moissac übereinstimmend bestätigen, überzeugen die vom Verfasser herangezogenen bildlichen Darstellungen nicht alle. Einige dürften aus dem Belegmaterial noch auszuscheiden sein. Doch läßt sich deutlich erkennen, daß mit dem mhd. Wort *rotte* — ahd. *rotta*, rom.-franz. *rotta*, altfrz. *rote*, altfränk. *hrôta* — eine Harfenzither bezeichnet wurde, die in Deutschland, Frankreich, Oberitalien und Spanien verbreitet war. Ihre äußeren Kennzeichen sind zwei, in annähernd rechtem Winkel aufeinanderstoßende Saitenträger, die auf einem dreieckigen Schallkörper ruhen und 3 bis 30 Saiten halten. Auf Grund dieses Untersuchungsergebnisses müssen einige ältere Ansichten über die Rotte korrigiert werden. So gilt es die bisherige Meinung aufzugeben, daß die Rotte eine Zupfleier sei, wie sie uns durch die Bodenfunde von Oberflacht und Köln überliefert wurde. Auch die (vor allem wegen der Namensähnlichkeit) vermutete Verwandtschaft zur keltischen Griffbrettleier *krotta* kann der Verf. unter Aufbietung seines ganzen philologischen Rüstzeuges widerlegen, ebenso die früher z. T. angenommene Identität von Rotte und *Cythara teutonica*. — Für die ergänzend gestellte Frage nach der musikalischen und soziologischen Funktion des Instruments erweisen sich die Quellen als nicht sonderlich ergiebig. Es darf jedoch angenommen werden, daß die Rotte von Musikern aller Stände gespielt wurde und vorwiegend zur Begleitung von Tropen, Modi und Lais Verwendung fand.

Das Gesamtergebnis der Studie stimmt hoffnungsvoll. Die enge Verbindung von sprachlicher Untersuchung und Sachforschung, wie sie hier im Sinne von Meringers „*Wörter und Sachen*“ so vorbildlich demonstriert wird, dürfte sich bei der Identifizierung anderer mittelalterlicher Musikinstrumente als ebenso fruchtbar erweisen.

Erich Stockmann, Berlin

Bruno Nettl: *Reference Materials in Ethnomusicology*. Detroit: Information Service Inc. 1961. 47 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 1).

Es ist schwer, die Gesichtspunkte aufzufindig zu machen, nach denen der Verfasser die

Literatúrauswahl für die verschiedenen Rubriken dieser Bibliographie getroffen haben mag, denn nur wenige dieser Rubriken bringen sachlich einigermaßen das Wichtigste. Gute und mittelmäßige oder längst überholte Arbeiten werden unterschiedslos empfohlen. Zuweilen hat man den Eindruck, als ob die Auswahl grundsätzlich der englisch oder französisch geschriebenen Literatur den Vorzug gäbe. In anderen Fällen aber scheint eher das jüngere Alter der Publikationen den Ausschlag zu geben, sonst würde man dem Leser nicht statt guter Originalarbeiten Veröffentlichungen aus zweiter Hand anbieten. Aber auch dies kann nicht das Ausleseprinzip gewesen sein, da ja auch Wallascheks *Primitive Music* von 1893 angeführt wird.

Nettls Werk *Music in Primitive Culture*, in dessen Vorwort ausdrücklich gesagt wird, daß hier nichts Neues, sondern nur die bis jetzt gezeitigten Erkenntnisse gebracht werden sollen, ist „*the only recent survey of primitive music in book form*“. Dadurch erfährt der Leser zwar, daß es sich um ein gebundenes Buch handelt, er erfährt aber nicht, daß dieses modernste Buch aus einer Rekapitulation älterer Forschungsergebnisse besteht, und es wird auch verschwiegen, wie dieses Werk beurteilt worden ist, obwohl Werke anderer Autoren oft durch eine (meist äußerst vage) Kritik gekennzeichnet werden. Dagegen werden Arbeiten, die in der Fachliteratur scharf angegriffen worden sind, ohne Hinweis auf negative Rezensionen empfohlen. Die angelegten Maßstäbe sind offenkundig ungleich. Bei Dankert wird die Sünde der Kulturkreislehre nachdrücklich erwähnt, bei Sachs und von Hornbostel dagegen nicht. Evolutionistische Gedankengänge werden bei Lach als unmodern bezeichnet, nicht aber bei der Evolutionstheorie des musikalischen Tonraums, die Nettl von Sachs übernimmt (*Music in Primitive Culture*, 47).

So kann man sich schließlich des Eindrucks nicht erwehren, daß diese Literatúrauswahl entweder nach rein persönlichen Gesichtspunkten oder in Unkenntnis eines Teiles der vorliegenden Literatur oder aus der Unfähigkeit, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden, entstand. Überschaubar man die Liste der S. 36—47 zitierten Werke, so findet man Nettl selbst mit 12 Nummern, dann folgen Sachs mit 8, Seeger und Herzog mit 5, Merriam, Rhodes, Roberts, Kunst, von Hornbostel, Wiora und Schneider mit je 3 Titeln. 40 Autoren müssen sich mit je einer

Nummer begnügen, darunter Kolinski und Schaeffner. Namhafte Forscher wie Baud-Bovy, Brailoiu, Burrows, Chottin, Courant, Courlander, Elkin, Fox Strangways, Graf, Grosset, Hickmann, Kishibe und andere mehr, die alle wenigstens zu einer Rubrik ganz wesentliche Beiträge geleistet haben, fehlen gänzlich. Bake wird nicht mit einem eigenen Titel genannt, sondern unter Wellesz subsumiert. Harich-Schneider, die hervorragende Autorin japanologischer Arbeiten und eines entsprechenden Artikels in der *Encyclopédie Fasquelle*, findet keine Erwähnung, wohl aber schreibt der Verfasser über diese Enzyklopädie: „*Brief articles are included... but they are not of high quality.*“ In anderen Fällen wird der Leser vor einschlägigen Arbeiten gewarnt, weil sie für den „*general reader*“ nicht „*intelligible*“ oder nur „*reserved for the experienced reader*“ seien. Man fragt sich, wem eine so angelegte Bibliographie überhaupt nutzen soll.

Marius Schneider, Köln

The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore. In Seven Volumes. General Editor Newman Ivey White. Durham/North Carolina: Duke University Press 1952 ff.

North Carolina kann sich rühmen, unter den Staaten der USA die bedeutendste und umfangreichste volkskundliche Beschreibung zu besitzen. Das Werk ist auf sieben Bände berechnet, von denen z. Z. die sechs ersten vorliegen. Frank C. Brown, dem die Einsammlung des Materials zu verdanken ist, war Dozent für Englisch am Trinity College in Durham, einer Anstalt, die späterhin zum Rang einer Universität erhoben wurde. Er war außerdem Schatzmeister der North Carolina Folklore Society. Als enragierter Sammler bereiste er das Land nach allen Richtungen; dazuhin bot ihm sein Amt bei der genannten volkskundlichen Gesellschaft die Möglichkeit, Helfer für das Sammeln zu gewinnen. Von Anfang an plante die Gesellschaft eine volkskundliche Veröffentlichung; Brown wollte aber zuvor die Einsammlung einigermaßen zu Ende geführt haben. So kam es schließlich so weit, daß er nach dreisigjähriger Bemühung um Aufzeichnungen 1943 starb, ohne daß an dem geplanten Werk etwas geleistet worden war.

So bedauerlich es ist, daß Brown's Erfahrungen und Materialkenntnisse auf diese Weise für die Ausgabe nicht mehr genutzt

werden konnten, so kann diese nunmehr doch auf einem weit vollständigeren Material fußen, als es früher hätte der Fall sein können. Für das Werk wurde als Herausgeberstab die Elite der amerikanischen Folkloristen gewonnen.

Für die Leser der „Musikforschung“ sind vor allem die Bände II (1952) bis V (1962) von Interesse: sie sind dem Volkslied gewidmet. Die Bände II und III bringen die Texte; als Herausgeber zeichnen Henry M. Belden und Arthur Palmer Hudson; die Melodien wurden in den Bänden IV und V durch Jan Philip Schinan — er hatte sich zuvor mit Indianermusik befaßt — betreut. Die doch recht problematische und zu Unklarheiten führende Trennung in Text- und Melodiebände geschah, um „Ansprüche der Musikologen zu befriedigen“ (Bd. I S. 12). Noch eine weitere Trennung wurde vorgenommen, entsprechend einem bekannten Ausspruch von William Shenstone (1761), in *Folk Ballads* und *Folk Songs*. Nun darf man sich allerdings nicht vorstellen, daß der Balladen-Band ausschließlich Lieder bringt, die stilistisch, artmäßig und inhaltlich etwa dem „Child-Kanon“ entsprächen. Von dessen 305 Liedern finden sich in North Carolina 49, eine relativ hohe Anzahl; daneben bringt der Band jedoch auch jüngere erzählende Lieder jahrmartartigen Charakters („*Come all you . . .*“), historische Lieder (u. a. so junge wie auf Pearl Harbor, Nr. 241); ferner Lieder geistlichen Gepräges, darunter das Schwellied von den „Heiligen Zahlen“ (Nr. 50; Erk-Böhme Nr. 2130), Monologe enttäuschter Liebhaber lyrischen Charakters (z. B. Nr. 141; 158; 165) sowie Abschiedsreden (Nr. 155); auch scherzhafte Gerüstpöhlenlieder fehlen nicht, wie das dem deutschen „*Spinn, spinn, meine liebe Tochter*“ (Erk-Böhme Nr. 838) vergleichbare Lied Nr. 186 oder Nr. 189, dem Erk-Böhme Nr. 1754 an die Seite zu stellen ist. Auch der Band mit *Folk Songs* enthält sehr unterschiedliches Material. Es ist in 13 Abschnitte gegliedert, worunter u. a. Arbeitslieder, patriotische Gesänge, Trinklieder, Tanzlieder, Negergesänge, Wiegenlieder und geistliche Dichtung sind. Im zugehörigen Melodieband werden auch noch die Weisen zu den Kinderliedern nachgeholt, deren Texte in Band I nachzulesen sind.

Den Melodien hat Schinan mit ungeheurer Mühe große Sorgfalt angedeihen lassen. Schwierigkeiten ergaben sich schon bei der

Übertragung von Tonaufnahmen in unser gebräuchliches Notationssystem. Die betreffenden Edisonwalzen waren z. T. stark abgespielt und hatten auf dem Transport Risse erhalten. Ein Kampf war auch gegen falsche Etikettierung zu führen. Der Autor untersucht die Melodien nach den verschiedensten Gesichtspunkten und bringt in jedem Band in einem *Appendix A* statistische Aufstellungen. Sie beziehen sich u. a. auf Tonalität, Tonumfang, Initialton, Vorhandensein oder Fehlen eines Auftakts, Richtung des Melodieverlaufs, Lage des höchsten Tones, Taktart und Strophenbau. All dies geschieht allerdings ohne Rücksicht auf die zugehörigen Texte, obgleich diese in verschiedener Richtung ihren Einfluß auf die Melodien ausgeübt haben müssen. Für die Bestimmung der Tonalität bedient sich Schinhan eines Schemas, das auf dem jeweils vorliegenden Tonmaterial aufbaut, und einer Nomenklatur, die Mehrdeutigkeiten ausschließt. Bemerkenswert ist in beiden Bänden das Vorherrschen pentatonischer Leitern; auch Kirchentöne weist Schinhan nach. Doch wird man seinem System gegenüber etwas skeptisch, wenn man eine ganz auf modernem harmonischem Durempfinden aufgebaute Tanzweise, wie sie etwa mit dem Texte „O du lieber Augustin“ (Erk-Böhme Nr. 984) verbunden auftritt, als „hexachordal, plagal“ bezeichnet findet (Bd. V, 513), oder wenn die S. 514 folgende Melodie zu einem Kinderreigen, die im Grunde genommen nur aus den Tönen des Dreiklangs der ersten Stufe besteht, als „irrational, plagal, mit fehlender Sekunde und Quart“ angesprochen wird.

Es reizt natürlich, die statistischen Ergebnisse des *Ballad-* und des *Song-Bandes* gegeneinander abzuwägen, wie es Schinhan Bd. V, S. XXV ff. tut; doch scheint es uns vergebliche Liebesmüh' zu sein, zwei in sich so disparate Liederbündel miteinander vergleichen zu wollen.

Ganz besonderen Dank verdienen Schinhans Hinweise auf verwandte Melodien oder Melodiestücke, die er jeder einzelnen Weise beifügt. Möge dieses Verfahren weithin Schule machen. Gesagt sei noch, daß Schinhan in einem *Appendix B* die jeder Melodie zugrunde liegende Tonleiter unter Bezeichnung der Gewichtigkeit einer jeden Stufe herausstellt; dabei bildet die Sechzehntelnote die Maßeinheit.

Die North Carolina Folklore Society würde sich ein besonderes Verdienst erwerben,

wenn sie ihre glänzende Ausgabe durch einen Band abrunden würde, welcher der materiellen Volkskunde (Haus und Hof, Erwerbsleben, Tracht, Volkskunst usw.) gewidmet ist. Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Hugo Steger: *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter*, nach Bilddarstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1961. XII, 291 S., 36 Tafeln. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. VI).

„Das vorliegende Buch folgt jenem Zuge der neueren Mediävistik, der aus der Kombination mehrerer Disziplinen vertieften Einblick in den *ordo des Mittelalters* zu gewinnen versucht“ (Vorwort). Dieser Zug ist schon vom Thema her gegeben, das weit in geschichtliche, kunst- und musikgeschichtliche sowie theologische Fachbezirke reicht. Aus den verschiedenen Davidthemen in der mittelalterlichen Kunst greift die Arbeit die Darstellungen Davids als König auf dem Thron mit seinem Instrument, meist umgeben von seinen Begleitern, heraus und untersucht 74 Belege dieses Typus vom 8. bis 12. Jahrhundert aus den nördlichen Ländern (ohne Irland).

In genauer und kenntnisreicher Materialbeschreibung werden nacheinander Kronen, Gewandung, Musikinstrumente und Tänze Davids und seiner Begleiter behandelt. Für den Musikhistoriker ergibt sich dabei eine Fülle wertvoller Erkenntnisse, vor allem zur Instrumentenkunde. Die Darstellungen zeigen eine Menge wirklich gebrauchter Instrumente des Mittelalters, wie Zupfleier, Rundleier, Harfenzither, „englische Harfen“, sowie die sogenannte „Sutton-Hoo-Harfe“.

Die Beschreibung beschränkt sich indes nicht auf die Bestimmung der Instrumente allein, sondern fragt zugleich nach ihrer Bedeutung im Bildganzen. Damit erweitert sich der Blick auf das spezifische Sinngefüge der Davidgestalt im Mittelalter. Es ist bestimmt durch Davids eigene Geschichte und ihr Zeugnis in der Bibel, durch seine Vorläuferrolle als alttestamentliche *praefigura Christi*, durch seine ideale Vorbildlichkeit für den mittelalterlichen Herrscher, sowie durch die Beziehungen zur liturgischen Sphäre.

Die Beziehung zu Christus wird mehrfach durch die Verwendung jener Instrumenten-allegorese hergestellt, die auf patristische Quellen zurückgeht, wie das Psalterium als

Leib, die Cithara als Kreuz Christi. Diese Allegorese wird unbedenklich auch auf Leiern und Harfen Davids ausgedehnt.

Sein Hauptaugenmerk richtet der Verfasser auf die Beziehungen des Davidbildes zum Herrscherbild des Mittelalters. In der Tat wird der Herrscher seit der karolingischen Zeit vielfach als *imitatio Davids* oder als *novus David* aufgefaßt. Er wird ihm „angesippt“. Der Verfasser sieht in Kronen, Gewandung, Instrumenten und Tänzen ikonographische Belege für diese Zusammenhänge. Es fragt sich jedoch, ob gerade die Musikinstrumente derart ausschließlich als „Machtzeichen“ interpretiert werden dürfen. Übrigens: Wo gibt es im Mittelalter Darstellungen von Herrschern mit Musikinstrumenten? Auch vor den mit großem Scharfsinn unternommenen Versuch, aus den verschiedenen Haltungen und Beinstellungen Davids und seiner Begleiter einen bestimmten mittelalterlichen Waffentanz herauszukonstruieren, möchte ich ein Fragezeichen setzen, da bei den über mehrere Jahrhunderte verteilten Belegen erst einmal die schwierige Vorfrage nach dem Wirklichkeitsgehalt solcher „Haltungsformeln“ geklärt werden müßte, was der Verfasser hier im Unterschied zu seinen vorsichtig abwägenden Instrumentenbeschreibungen leider unterläßt.

Durch die starke Akzentuierung der Beziehungen Davids zum Herrscher sowie zu einheimischen (germanischen) Traditionen scheint mir das Material gelegentlich überinterpretiert, so daß die übrigen mit der Davidgestalt zusammenhängenden Sinnzüge, vorab die liturgischen, zu kurz kommen. Diese ergeben sich aber allein schon aus der Stellung der Bilder in Psalterhandschriften.

Zu dieser liturgischen Komponente in den Daviddarstellungen seien daher einige kritische und ergänzende Überlegungen ange stellt:

1. David ist auf mittelalterlichen Darstellungen vor allem Stifter und Ordner von Kult und Liturgie. Das ist sein primärer Sinn, bevor er etwa, wie der Verfasser (S. 133) möchte, als eine *praefigura* des adligen Minnesängers gedeutet werden darf. Übrigens spricht der für diese These herangezogene Sedulius Scottus (S. 135) gerade ausdrücklich vom *cultus divinus*. Ferner wäre zu erwägen, ob nicht in dem herangezogenen Satz aus Ps.-Beda (Migne, PL 93, 477): „*quator viros principes preasse cantioni-*

bus constituit“ die „*principes*“ statt als „Adlige“ als Vorsteher (der kultischen Gesänge nämlich) zu interpretieren sind.

2. In der S. 113 ff. sehr überzeugend herausgearbeiteten Angleichung des Davidbildes an den Typus der *Majestas Domini* (Christus in der Mandorla, von den vier Evangelistensymbolen umgeben) als *Majestas David regis* dadurch, daß David analog dazu von vier Musikern umgeben wird, liegt ein deutlicher Bezug zur himmlischen Liturgie, insofern nämlich seit alters in den vier Evangelistensymbolen der himmlische Lobgesang der Engel der Ezechiel- und Apokalypsevisionen impliziert ist. Ich verweise hierzu auf mein kürzlich erschienenenes Buch *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern - München 1962, S. 198 f.

3. Auf mehreren Darstellungen stimmt David sein Instrument. Darin liegt zweifellos ein Hinweis auf die pythagoräisch-harmonikale Seite der Musik und nicht, wie noch E. Buhle (*Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 25) meinte, ein Beweis für orchestrales Zusammenspiel. Wenn der Verfasser jedoch einengend meint, daß es beim Stimmen „auf eine andere Stimmung als die des irdischen Instrumentes“ ankomme (S. 71) und wenn er David als *spiritus rector harmoniae mundi* (diese Bezeichnung ist übrigens ad hoc geschaffen und nirgends belegt), sowie sein Instrument wieder als Machtzeichen interpretiert, setzt er die Akzente nicht richtig. Wieso ist David Lenker der Sphärenharmonie, wenn er sein Instrument nach ihr stimmt? Außerdem erstreckt sich der hier verbildlichte *Musica*-Begriff ja nicht nur auf die Sphären, sondern auch auf Intervalle, Verhältniszahlen und Konsonanzen der irdischen *musica instrumentalis*, schließlich auf jede regulierte Musik, im Gegensatz zu aller unregulierten, bloß usualen Musik.

4. Dieser Gegensatz geordneter, gelehrter und ungelehrter Musik ist in dem auf Tafel 23 wiedergegebenen Cambridger Psalter aus dem 12. Jahrhundert ausdrücklich sichtbar gemacht: oben David mit seinen Musikern, wobei Monochord, Glockenstab und Buch (mit dem Anfang von Ps. 1: „*Beatus vir, qui non habitat in consilio impiorum*“) auf geordnete Musik weisen, unten Spielleute, Gaukler und Tänzer um eine Wolfsmaske mit primitiver Faßtrom-

mel. Der „*beatus vir*“ wird durch die Davidmusik, das „*consilium impiorum*“ durch die spielmännische Musikwelt repräsentiert. Die Beziehung, ja sogar Auswechselbarkeit von Spielern, Musikinstrumenten, Tieren (Tiermasken) und Teufeln sind dem Mittelalter durchaus geläufig. Viel problematischer erscheinen demgegenüber die vom Verfasser in einem gewissen Wunschenken in den Vordergrund gerückten angeblichen Zusammenhänge dieses Bildes mit „*vorliterarischen Überlieferungen*“.

Zusammenfassend lassen sich unsere Einwände, bzw. Ergänzungen auf die Schlüsselfolien 3, 6, 7, 8 des Buches beziehen.

S. 138 f. wird der Begriff *musica instrumentalis* falsch verstanden, wenn der Verfasser als angebliches Gegenstück dazu eine *musica vocalis* vermischt. Diese ist bekanntlich in jener mitenthalten.

Der S. 74 und S. 258 verwendete Begriff „Instrumentierung“ für die Zusammenstellung der Instrumente von Davids Begleitern ist mißverständlich, da er den (falschen) Eindruck eines Ensembles o. ä. erweckt.

Trotz dieser kritischen und ergänzenden Überlegungen ist das schöne Buch in seinem breiten Ansatz und seiner sauberen Methode eine hervorragende wissenschaftliche Leistung, deren reiche Ergebnisse auch unserem Fach zugute kommen.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Die *Musica figurativa* des Melchior Schanpfecher. *Opus aureum*, Köln 1501, pars III/IV, eingeleitet und herausgegeben von Klaus Wolfgang Niemöller. Köln: Arno-Volk-Verlag 1961. VI u. 27 S., 18 S. Faksimile. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 50.)

Nach den Teilen I und II von Nicolaus Wollicks *Opus aureum* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11) legt Klaus Wolfgang Niemöller nun auch die Teile III und IV dieses Werkes in einer Neuedition vor. Erfreulicherweise hat sich die Ausstattung dieser von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte herausgegebenen Reihe zwischen den Heften 11 und 50 wesentlich verbessert. Der Neudruck gründet sich auf die Erstauflage vom Jahre 1501; drei spätere Auflagen wurden zum Vergleich herangezogen und ihre Abweichungen registriert. Da es keine authentischen Notenbeispiele zu den Teilen III und IV gibt, hat der Herausgeber sich im Text auf den Hinweis

„*Exemplum 1*“ usw. beschränken müssen. Er gibt jedoch im Anhang aus zwei Ausgaben, in denen sich nicht autorisierte Beispiele finden, im Faksimile 18 Seiten wieder, die 26 der 29 Beispiele enthalten. Durch diesen Anhang wird außerdem ein Vergleich großer Teile des Neudrucks mit dem wegen der Abkürzungen nicht immer leicht lesbaren Original möglich. Der Text ist sorgfältig ediert. Besondere Bedeutung kommt dem IV. Teil des *Opus aureum* zu. Hier sieht der Herausgeber mit Recht „*erste Ansätze zu einer Kompositionslehre in Deutschland*“. Diese Ansätze erschöpfen nicht alles, was man aus den Lehrbüchern von Tinctoris und Gaffurius hätte herausholen können; auch bieten sie dem Kompositionsschüler noch nicht soviel wie die späteren Traktate von Ornithoparch, Johannes Galliculus, Lampadius und Faber. Doch es beginnt hier die Reihe der deutschen Musiktraktate, die diesen Zweig unter dem Einfluß des Humanismus in die Musiklehre einbeziehen und ausbilden — ein Themenkreis, zu dem wir dem Herausgeber eine Reihe sehr verdienstvoller Studien verdanken.

Problematisch bleibt die Frage, wer die einzelnen Teile des *Opus aureum* verfaßt hat und ob der vorliegende Neudruck seinen Haupttitel zu Recht führt. Der Herausgeber nimmt an, daß die Teile III und IV aus der Feder Schanpfechers stammen und daß Wollick die beiden ersten Teile verfaßt und das Ganze dann bearbeitet habe. Durch die Teilung der Neuausgabe in Wollicks *Musica gregoriana* und Schanpfechers *Musica figurativa* bleiben Wollicks Nachwort an die Leser und sein ebenfalls an den Schluß gestellter Widmungsbrief unberücksichtigt; beide sind aber im Anhang von Niemöllers Dissertation (*Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat*, Köln 1956, S. 289 ff.) bereits im Wortlaut veröffentlicht worden. Im Widmungsbrief schreibt Wollick, es kämen hier zum Druck „*haec opuscula musicae artis (meum videlicet gregorianum, at Malcioris de Wormatia figurativum)*“. Der Gesamttitel des Werkes lautet: *Opus aureum... de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici... tractans*. Der III. Teil trägt im Original keine besondere Überschrift, der IV. ist überschrieben *De modo componendi seu contrapuncto simplici*. So hat man zunächst Schanpfecher nur als den Autor des III. Teils angesehen. Niemöller (Dissertation, S. 159) rechnet dagegen den IV. Teil inhalt-

lich zur *Musica figurativa* und sieht in Stil und Methodik gewisse Unterschiede zwischen den beiden ersten und den beiden letzten Teilen. Tatsächlich finden sich aber auch wesentliche Unterschiede zwischen dem III. und dem IV. Teil. Daß nur der IV. Teil den Stoff in „*regulae*“ faßt, hat Niemöller selbst schon erwähnt. Wäre der III. Teil separat und anonym erschienen, so würde man ihn für einen nur leicht überarbeiteten Auszug aus der *Musica* des Adam von Fulda halten müssen. Der größte Teil des Textes ist im Wortlaut übernommen. In 6 von den 10 Kapiteln (Kap. 2, 5–8 und 10) und in der Einleitung finden sich nur ganz geringfügige Ergänzungen und Abweichungen. Der hinzugefügte Abschnitt im 3. Kapitel setzt merkwürdigerweise *syncopatio* mit *diminutio* gleich. Die Widersprüche in Kapitel 10, in dem der Verfasser zunächst die Intervallproportionen (einschließlich der sesquiquarta!) aufzählt und dann unvermittelt („*Est igitur . . .*“) über Mensurproportionen spricht, erklären sich dadurch, daß hier Bruchstücke aus drei verschiedenen Kapiteln der *Musica* des Adam von Fulda aneinandergesetzt sind.

Ein ganz anderes Bild bietet der IV. Teil. Hier schließt sich der Verfasser bei weitem nicht so eindeutig an die vom Herausgeber genannte Vorlage an („*einen der frühen anonymen Drucke der Musica des Cochlaeus*“, Neudruck hrsg. von H. Riemann in *MfM* 29/30). Ob dieser bestimmt vor 1504, nach Niemöller sogar wahrscheinlich vor 1501 gedruckte Traktat wirklich von Cochlaeus stammt, wie man auf Grund weitgehender Übereinstimmungen mit dessen *Musica* vom Jahre 1507 annimmt, bleibe dahingestellt. Nach den Erfahrungen mit der *Musica* des Adam von Fulda wird man bei Zuschreibungen anonymen Traktate vorsichtig sein müssen. Zweifel daran, ob wir berechtigt sind, die Teile III und IV als Schanppachers *Musica figurativa* zu bezeichnen, erweckt nicht zuletzt die Einleitung des IV. Teils. Hier heißt es: „*Visa itaque prioribus partibus compendiosa . . . informatione eorumdem, quae . . . ad . . . cognitionem maxime conducere videbantur, postremo vero hac ultima parte de modo componendi . . . disseramus*“. Dieser Abschnitt, der übrigens auch die vielzitierten Definitionen der Begriffe *componere* und *sortisare* enthält, kann nicht aus einem Traktat Schanppachers stammen; ihn kann nur Wollick, der „Bearbeiter“ des ganzen *Opus aureum*, geschrieben haben.

Alle noch offenen Fragen, zu denen auch das Problem gehört, was der Schüler aus einem Kompositionstraktat lernen konnte und was nicht, werden sich erst beantworten lassen, wenn dem vorliegenden Neudruck recht viele weitere folgen. Erst dann wird es auch möglich sein, der Musiktheorie den Nimbus einer nur schwer kontrollierbaren Geheimwissenschaft zu nehmen.

Martin Ruhnke, Berlin

Hans Joachim Moser: *Orgelromantik*. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und vorgestern. Mit [25] Bildern und [16] Notenbeispielen. Ludwigsburg: E. F. Walcker 1961. 110 S.

Verfasser betont in der Vorrede, daß er den Arbeitstitel *Orgelromantik* erfand, nicht nur aus „*Liebe zum Gestern und Vorgestern, sondern um einmal ein modisches Unrecht an einer Epoche aufklärend und bereinigend richtigstellen zu helfen*“ (S. 7), die er später (28) klar, wenn auch nicht unter neuen Gesichtspunkten, charakterisiert und gegen die Klassik abgrenzt. Als erster eigentlicher *Orgelromantiker* erscheint Abt Vogler; die Ausführungen über dessen Programmkonzerte sind durch Heranführung z. T. neuen und wenig bekannten Materials aufschlußreich. Das dritte Kapitel behandelt, nach vorheriger kurzer Streifung der Wiener Meister, *Die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Orgeln* (Gerbert, Sponcel); mehr als Anhang folgen Hinweise auf die antiken Orgeln in Nennig und Aquincum. Vorrückend zur Hochromantik, findet Moser für Mendelssohn (über dessen Orgelschaffen übrigens schon R. Werner, *Mendelssohn als Kirchenkomponist*, 1930, Aufschluß gab, vgl. auch die Literaturangaben in *MGG*, Artikel *Mendelssohn*) eine durchaus gerechte Würdigung, desgleichen für Brahms und Liszt mit ihren Gefolgs Männern; Schumann, der ja der Orgel ziemlich fern stand, wird auch durch poetisch-literarische Assoziationen charakterisiert, Bruckner, von dem eine interessante, von einfachster Diatonik bis zu verwickelsten Bildungen führende Themen-tafel vorgelegt wird, wird wohl allzu ausführlich behandelt, von seinen Schülern dürfte neben Klose Franz Schmidt eigentlich nicht fehlen. Grundsätzlichen Auseinandersetzungen über Stellung und Wesen, Rechte und Pflichten des Organisten, nicht nur „*der Liszt- und Brahmszeit*“ ist das fünfte Kapitel gewidmet, das noch besonders auf die „*jedem*

Zentralismus abholde Ortpolyphonie der deutschen Organistenschulen", dann auf H. Reimann, Forchhammer, Straube, Ziehn und Middelschulte verweist. Nach der Besprechung der Orgelreformen Schweitzers, Gurliitts und Jahns (mit häufigem Bezug auf Walcker, von dem laut Vorwort die Idee für dies Buch ausging) gibt der Schlußabschnitt einen knappen Überblick auf die Entwicklung seit Reger.

Natürlich konnte, was auch der Verfasser betont, auf so knappem Raum nur das Nötigste über das umfangreiche Thema gesagt werden; an einer ähnlichen zusammenfassenden Darstellung fehlte es ja wohl bisher. Im wesentlichen erscheint eigentlich nur Deutschland; Italien und Frankreich z. B. werden nur eben gestreift. Bei aller Anerkennung der Freiheit in der Auswahl hätte etwa ein näheres Eingehen auf Rheinberger und seine Schule nicht fehlen dürfen. Dafür ist das Buch reich an Ausblicken und Rückblicken, Stilvergleichen und weitgreifenden Ideen, so dem „Zirkelbogen“ organalen Schaffens im Abstand von 230 Jahren (37). Natürlich konnte ein Historiker wie Moser nicht beim rein Kompositorischen stehenbleiben, es wird nicht nur das Technische (im weiteren Sinne) berührt, sondern die Theologie weitgehend und kenntnisreich herangezogen, selbstverständlich auch die gesamte Musikentwicklung des Zeitraums. So sehr zuzugeben ist, daß Grenzüberschreitungen auch bei der Orgel der neueren Zeit, und nicht nur zum Pedalklavier hin (das etwa Alkan in seinen schwer zugänglichen Kompositionen keineswegs mit „*Ungeist*“ [67] vertrat), möglich sind, hat die als Hinweis an sich dankenswerte Heranziehung reiner Klaviermusik wie des *Fugenbaums* von Weismann angesichts so manches anderen, das zurücktreten mußte, kaum Berechtigung (etwas anderes ist es vielleicht allenfalls mit Klengel). — Moser ist auch hier seinem manchmal bis zur Kaumverständlichkeit (z. B. S. 61, Z. 14—4 v. u.) getriebenen, konzentrierten und von meist recht geistreichen Assoziationen nahezu bedrängten Stil treu geblieben. Hier begegnet auch Überflüssiges: So wenn die Tonfolge *As. b. a. c. h. des* nicht gerade sachlich und geschmackvoll als lateinischer Imperativ vorgestellt wird (48). Daß zu einem solchen Buch, das gewiß ein freimütiges, ehrlich bemühtes und notwendiges Bekenntnis zur Romantik („*die zum Besten gehört, was deutsche und abend-*

ländische Musikbegabung an die Menschheit zu geben hat“, S. 7) darstellt, auch Zitate und poetische Zeugnisse, und nicht nur als sentimentaler Schmuck, gehören, sei gern zugegeben; nur macht Moser von dieser Notwendigkeit etwas zu ausgiebigen, nicht immer geschmackvollen Gebrauch (Jungnickel und Weinheber, 51 und 54); einmal stellt er sich selbst als Dichter aus dem Jahre 1912 vor. Trotzdem ist das mit bezeichnenden, zum Teil wenig gekannten und gut wiedergegebenen Bildern ausgestattete Büchlein, auch für ein breiteres Publikum, lesenswert und anregend. Reinhold Sietz, Köln

Cornelius Burgh: *Geistliche Konzerte zu vier Stimmen, 1630*, hrsg. von Karlheinz Höfer. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1957 und (zweite Folge) 1961. 76 und 64 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 6 und 9).

Die Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V., *Denkmäler rheinischer Musik und Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, widmen sich in vorbildlicher Weise lokaler Musikforschung. Hier wird eine Arbeit geleistet, die immer auch dem Gesamtkomplex unserer Wissenschaft zugute kommen muß. Dabei bildet die Denkmäler-Reihe eine unentbehrliche Ergänzung der *Beiträge*, weil so die Leistung eines vergangenen Zeitabschnitts oder das Werk eines mehr oder weniger vergessenen rheinischen Musikers dem heutigen Betrachter am unmittelbarsten begegnet. In den Bänden 6 und 9 stellt Karlheinz Höfer Kompositionen von Cornelius Burgh vor, der von 1618 bis 1635 als Organist und Advokat — einer der zahlreichen Juristen-Musiker des 17. Jahrhunderts! — in Erkelenz wirkte. Es handelt sich um eine Edition von 25 vierstimmigen geistlichen Konzerten nach Marien-Texten des Mittelalters und Versen des Hohenliedes, die unter dem Titel *Hortus Marianus 1630* bei Phalèse in Antwerpen gedruckt wurden. Davon enthält jetzt Band 6 zwölf Stücke, sämtlich für Sopran, Alt, Tenor und Baß, und Band 9 dreizehn Stücke unterschiedlicher Besetzung. Als Vorlage der Neuausgabe diente das wahrscheinlich einzige komplette Exemplar des *Hortus Marianus*, fünf Stimmbücher der Bodleian Library zu Oxford.

Das Werk des Cornelius Burgh ist „*als ein Zeugnis der beginnenden Monodie im Rheinland von besonderer Bedeutung*“ (K.

G. Fellerer im Vorwort zu Band 6). Im gleichen Sinne schreibt der Herausgeber im Nachwort, daß die Stücke „zwar keineswegs ihre niederländische Herkunft verleugnen, jedoch den Durchbruch homophonen Empfindens sowie das Überwiegen des monodischen Prinzips sehr überzeugend zeigen“. Burgh ist ein volkstümlicher Mann, der eine plastisch-klare, schlicht-wortgezeugte musikalische Faktur, liedmäßige Melodik und ungekünstelte Harmonik bevorzugt. Unverkennbar ist sein Zug zu subjektiver Frömmigkeitsäußerung und oftmals fast inbrünstigem Ausdrucksbedürfnis. Monodisch-expressive Stimmführung intensiviert und motiviert den kantablen Charakter etwa des „*Ecce tu pulchra es*“ (I, S. 42), neben vielen anderen Stücken der Sammlung ein glückliches Beispiel für den Übergang imitatorischer Satzweise und motettischer Konzeption zur Emanzipation der Einzelstimmen, die wiederum mit homorhythmischer Akkordik oder pseudopolyphonen Episoden alten Stils ausgetauscht werden können, bis ein repräsentativ profilierter Tripeltakt-Satz zum Ende drängt. Das Prinzip des Kontrastierens und Konzertierens läßt sich beispielsweise an „*Veni amica mea*“ (I, S. 49) beobachten: Ein Chorritornello, seinerseits in ein homophon deklamiertes und ein ausschwingend imitatorisches Stück gegliedert, umrahmt die Soloparte von Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Der vierstimmige Abschluß führt die Intensität der Affektdarstellung zum Höhepunkt. In „*Quae est ista*“ (II, S. 12) bestreitet der Tenor den solistischen Part allein, in „*Ave Maria, coeli regina*“ (II, S. 17) bilden Cantus und Bassus ein Solistenpaar. Auch im Chorsatz herrscht vielfach das Prinzip der Stimmkoppelung. In „*Dum esset rex*“ (II, S. 48) fällt dem Sopran ein längeres Initium zu, ohne daß der kompakte Chorsatz danach noch einmal dem solistischen Element weichen müßte. Immer wieder fällt dieser „Rückschritt“ in mehr lineare und kontrastpunktische Stimmigkeit auf, wobei die Motive schon monodischen Kategorien entlehnt werden. Burgh hat Sinn für klangliche Effekte. Freilich bewahrt ihn dieser Sinn zuweilen nicht vor formelhaften Wendungen, stereotypen Melismen und oberflächlichem Dekor. Es finden sich durchschnittliche, schematisch-schulgerecht disponierte Passagen. Manche agogische Emphase läßt sich auf Anhieb als Modernismus erkennen. All das tut aber der Eigenständigkeit dieses rheinischen

Kleinmeisters keinen Abbruch, an dessen handwerklichem Können, verbunden mit Gemütstiefe und Empfindungskraft, nicht zu zweifeln ist.

Außer dem *Hortus Marianus* ist von Burgh ein 1626 in Köln bei Grevensbruch gedruckter Band mit 20 dreistimmigen, in der Struktur noch stärker der niederländischen Polyphonie verhafteten geistlichen Konzerten unter dem Titel *Liber primus concertuum ecclesiasticorum* erhalten, dessen angekündigte Ausgabe man gern erwartet, weil dann eine Gesamtbeurteilung des Erkelenzer Musikers leichter fallen dürfte.

Hans-Joachim Buch, Düsseldorf

Johann Melchior Gletle: Ausgewählte Kirchenmusik. Hrsg. von Hans Peter Schanzlin, Continuo-Bearbeitung von Max Zulauf. Mit einem Biographischen Beitrag von Adolf Layer. Basel: Bärenreiter-Verlag 1959. XXIII, 156 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 2).

Als Baustein für eine noch immer fehlende Geschichte der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gewährt die wissenschaftlich einwandfreie Veröffentlichung einen guten Einblick in das durch W. Vogt und vor allem H. P. Schanzlin erschlossene geistliche Werk des aus Bremgarten/Schweiz gebürtigen Augsburger Domkapellmeisters Gletle. Aus den noch vollständig erhaltenen Drucken op. 1, 2, 5 und 6 bietet Schanzlin eine charakteristische Auswahl vorwiegend wenigstimmiger Motetten, Antiphonen und geistlicher Arien sowie ein Magnificat und eine Lauretische Litanei, die durchwegs dem Kreis der *seconda pratica* angehören und Gletle als zumindest mittelbaren Schüler Carissimis ausweisen, mit dem er eine Vorliebe für lapidare Dreiklangsmelodik teilt. Aber auch die Nähe zu Schütz wird spürbar, nicht nur in dem vielleicht wertvollsten Stück „*Domine, non sum dignus*“ für Sopran oder Tenor mit fünfstimmiger Instrumentalbegleitung, sondern auch indirekt in der Ergiebigkeit, mit der Bernhards Figurenlehre auf Gletles Komposition anwendbar ist. Deren Sequenzenreichtum als bequemes Mittel zur Formgewinnung artet allerdings nicht selten zur Manier aus. Die Form ist noch flüchtig, wenngleich Rezitativ und Arie — diese häufig im beliebten $\frac{3}{2}$ -Takt — vielfach schon ausgebildet sind. Vor allem an den Baß werden hohe Anforderungen durch ausgedehnte Koloraturen und enormen Stimmum-

fang gestellt. So durchmißt der Baß in der Motette „*Bonum certamen*“, Takt 32–33 den Raum *e'-Cis*, zugleich ein Hinweis, daß die zu Gletles Zeit im Augsburger Dom gebräuchliche Stimmung kaum viel von der heutigen Normalstimmung differiert haben kann. A. Layer bereichert auf Grund archivalischer Forschungen die Biographie und deckt eine ganze Musikerfamilie Gletle sowie Beziehungen zu J. K. Kerll auf. Diese Forschungen kommen auch der Musikgeschichte Augsburgs zugute. Schanzlin faßt in seinem Vorwort die wichtigsten Ergebnisse seiner Dissertation (*J. M. Gletles Motetten*, Bern, 1954) zusammen und bietet einen zuverlässigen kritischen Bericht. Die Carissimi zugeschriebenen *Leichten Grundregeln zur Singkunst* sind nicht 1639 (vgl. MGG 3, Er-rata, S. XVIII), sondern 1692 als Anhang zur 3. Auflage des anonymen *Vermehrten Wegweisers* in Augsburg erschienen. In Ergänzung zum Schrifttum, das der Herausgeber anführt, sei noch auf verschollene Werke Gletles hingewiesen, die Musikalieninventare aus den österreichischen Benediktinerstiften St. Paul (KmjB 35, 1951, S. 102) und Michaelbeuern (Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962, S. 109 ff.) sowie aus der Stadtpfarrkirche Feldkirch (Singende Kirche 9, 1961/62, S. 52) anführen. Der Continuo-bearbeitung entledigt sich M. Zulauf mit viel Geschick. Die schweizerische musikforschende Gesellschaft hat mit diesem Band der Wissenschaft und Praxis, der Gletles Werke bestens empfohlen werden können, einen schönen Dienst erwiesen.

Hellmut Federhofer, Mainz

Konrad Ameln: Leonhard Lechner. (Sonderdruck aus: Lebensbilder aus Schwaben und Franken [7. Band der Schwäbischen Lebensbilder], Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960, S. 70–91.)

Erscheint mit vorliegendem Beitrag die Lebensbeschreibung Leonhard Lechners, des bedeutendsten Musikers, welcher im Gebiete des alten Herzogtums Württemberg und der Grafschaft Hohenzollern gewirkt hat, in einer landesgeschichtlich orientierten Sammlung von Biographien, so kann dies nur aufs wärmste begrüßt werden: sieht sich der Allgemeinhistoriker doch wiederum darauf verwiesen, wie sehr zum getreuen Bild vergangener Epochen auch die Kenntnis ihrer Musik, dieser im Augenblick so mächtigen, aber auch so rasch vergänglichen, in ihren

Denkmälern meist so unscheinbaren Kunst gehört; der Musikhistoriker seinerseits darauf, wie sehr nicht nur der Musiker im Verlaufe seines Lebens, sondern auch sein Werk in Entstehung und Eigenart durch die geistigen Mächte seiner Zeit, insbesondere durch deren religiöse, bildungsmäßige und gesellschaftliche Normen, mit bestimmt wird. In knappem Rahmen, doch gestützt auf alle bis 1960 bekannten Dokumente, macht uns der Verfasser mit dem Leben des aus Südtirol gebürtigen Meisters bekannt: einem Leben, das in der Weite seines geographischen Umkreises, in der Herkunft des Komponisten aus dem Stande der Kapellsänger und in der Bindung seiner Tätigkeit an Kirchen- und Hofdienst noch die für Musiker des „niederländischen Zeitalters“ typischen Züge aufweist. Typisch sind auch die noch offenen Probleme: Läßt sich Lechners „amtliche“ Laufbahn mit ihren Verpflichtungen, Erfolgen und auch Mißhelligkeiten hinlänglich rekonstruieren, so liegen doch jene Zeiten, da der Meister keine feste Stellung bekleidete — insbesondere seine früheste Jugend und die von 1570–1575 datierenden Wanderjahre —, vorerst im Dunkel; selbst über das Datum des zwischen 1570 und 1575 vollzogenen Übertrittes zur lutherischen Konfession, geschweige denn über die näheren Umstände dieses Schrittes, sind wir nicht unterrichtet. Unklarheit besteht ferner über den Grund von Lechners bekanntem Streit mit dem Grafen Eitelriedrich IV. von Hohenzollern; daß bei diesem Zerwürfnis „*konfessionelle Gesichtspunkte . . . eine besondere Rolle gespielt hätten*“, ist nach neuesten Forschungen von Ernst Fritz Schmid (*Musik an den schwäbischen Zöllernhöfen der Renaissance*, Kassel usw. 1962, S. 193 ff.) zumindest nicht erwiesen. Konnte vielmehr selbst in jener Zeit strengster Wahrung konfessioneller Einheit von Fürsten und Untertanen ein protestantischer Musiker (unter persönlichem Vorbehalt seines Glaubens) als Künstler am katholischen Gottesdienst mitwirken (wie dies, vice versa, auch an protestantischen Höfen geschah); konnte er auch nach dem Übertritt sich der Förderung durch seinen katholisch gebliebenen Lehrer erfreuen, und brauchte Fürstbischof Julius von Würzburg (in seinem Territorium ein tatkräftiger Förderer katholischer Reform) gegenüber der Widmung von Magnificat-Kompositionen Lechners kein Bedenken zu tragen, so zeugt dies alles von einem für

den heutigen Betrachter oft erstaunlichen, wenn auch nur in besonderen Fällen gewährten Ausmaße von Toleranz.

Dem Bericht über Lechners Leben folgt eine zusammenfassende Würdigung seines Werkes. Mit Recht betont wird hierbei der Einfluß, welchen das Madrigal „mit dem Ziele eines gesteigerten Ausdrucks des seelischen und geistigen Gehalts der Texte“ (aber auch ihrer unmittelbaren Bildlichkeit) auf Lechners Schaffen ausübte, und mit Recht verteidigt wird der früh schon als „gewaltiger Komponist und Musicus“ gerühmte Meister gegen die Bezeichnung eines „Lasso-Epigonen“. Ebenso fremd wie dieser herabsetzende Begriff ist dem 16. Jahrhundert aber auch derjenige des möglichst Vorbildlos schaffenden „Originalgenies“; es kann deshalb ohne Schmälerung von Lechners Ruhm anerkannt werden, daß er sowohl mit dem Gebrauch gewisser Satztechniken (siehe G. Reichert, *Mf* 13, 1960, S. 252) als auch mit Motiv-Zitaten bisweilen an Werke seines vormaligen Lehrers angeknüpft hat; wohl nicht zufällig wirkte er auch an Höfen, deren musikalischer Geschmack durch die Tätigkeit anderer Lasso-Schüler (Nanquette und Flori in Hedjungen, Hoyoul in Stuttgart) bereits für die „moderne“ Richtung spätniederländischer Polyphonie bestimmt worden war.

Zusammen mit dem Literaturverzeichnis (welchem der in *AfMw* 14, 1957, S. 83 ff. erschienene Aufsatz des Unterzeichneten und die 1961 vorgelegte Hamburger Dissertation von Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, beizufügen wären) bietet vorliegendes Lebensbild somit die beste Information über den zwar nicht durch Herkunft, wohl aber durch sein Wirken mit Schwaben und Franken verbundenen Meister. Bernhard Meier, Tübingen

Andrea della Corte: *La critica musicale e i critici*. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1961. 695 S., 8 Tafeln, 402 Illustrationen.

Diese sehr breit angelegte Geschichte der Musikkritik stellt sich die Aufgabe, eine bedeutende Lücke in der musikwissenschaftlichen Literatur zu schließen und über die bisherigen Ansätze hinaus (u. a. H. Andres, *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik* und M. Graf, *Composer and Critic*) die Entwick-

lung der Musikkritik als einer selbständigen Disziplin darzustellen.

Der Verfasser grenzt Musikkritik gegen Musiktheorie ab; der Kritiker beachtet nicht so sehr das handwerklich-kompositionstechnische als vielmehr das ästhetische Moment eines musikalischen Kunstwerks, er beschäftigt sich mit der Wirkung der Musik, befragt sie, ob sie „schön“ ist oder „nicht schön“, er will Antwort geben auf die Frage „*questo pezzo esprime sentimenti lirici? è bello? commuove?*“ (S. 225).

Ob sich freilich eine musikalische Ästhetik so vollständig von der musikalischen Technik trennen läßt, wie hier gefordert wird, bleibt doch recht fraglich. In früheren Epochen ist Musikkritik weitgehend Kritik des Handwerklichen, das eben selbst wieder jeweils Ausdruck eines bestimmten ästhetischen Bewußtseins ist. Wenn die heutige Musikkritik der des Mittelalters, aber auch noch der der Renaissance gegenüber das Handwerklich-Technische in der Musik vernachlässigt, dann liegt das wahrscheinlich weniger an einer Vertiefung des ästhetischen Gehalts als vielmehr an einem seit dem 17. Jahrhundert immer stärker hervortretenden journalistischen Akzent. Die Musikkritik, die sich vorher vorwiegend an den Kenner wandte (bei dem sie eben Kenntnisse auch des Handwerklichen voraussetzen konnte), wendet sich jetzt in erster Linie an den Liebhaber.

Dem Verfasser liegen solche soziologischen Aspekte der Musikkritik recht fern. Aber auch der historisch-geistesgeschichtlichen Grundlage einer ästhetischen Position vermag er nur wenig Interesse abzugewinnen. Er beurteilt eine jede kritische Äußerung danach, ob sie seinem eigenen Urteil entspricht: sie ist entweder falsch oder richtig. Bezeichnend dafür ist etwa das ausgedehnte Kapitel über Hanslick (S. 314–369). Auf über 50 Seiten wird dargetan, daß Hanslick sowohl Wagner als auch Verdi bitter Unrecht getan habe — seine Stellung zu Brahms dagegen, geschweige denn seine Überlegungen zum Musikalisch-Schönen werden kaum berührt. Auf diese Weise kann man einem Kritiker nicht gerecht werden.

Zweierlei bestimmt danach den Wert dieser Geschichte der Musikkritik. Dem Musikkritiker wird sie wertvolle Anregungen geben, wie er zu hören und zu schreiben habe. Der Autor bezieht sich dabei auf seine Erfahrungen als Kritiker für die Turiner „Stampa“. Dem Musikhistoriker aber ist sie

eine nützliche Materialsammlung, die einen reichen Zitatenschatz vor ihm ausbreitet. Daß sie unvollständig bleiben muß, erscheint evident. Dennoch ist es bedauerlich, daß viel Wichtiges fehlt. So hätte man sich ein Kapitel über die Musikästhetik der Antike gewünscht, das nicht nur für die Musikästhetik der Spätantike einen Schlüssel hätte geben können (Boetius ist der erste Autor, auf den Della Corte sich stützt), sondern auch für die des Hoch- und Spätmittelalters. Dann hätte man sich gewünscht, daß für die letzten beiden Jahrhunderte eine Darstellung der Musikkritik in osteuropäischen Ländern die der Musikkritik in Westeuropa ergänzt hätte. Sicherlich haben etwa die Kategorien des „sozialistischen Realismus“ im Bild der zeitgenössischen Musikkritik entscheidende Bedeutung. Endlich aber hätte man es begrüßt, wenn von den beiden Objekten der Musikkritik, der Komposition und der Interpretation, auch das zweite behandelt worden wäre. Die Kritik der Interpretation vermöchte viel zu einer Geschichte des musikalischen Vortrags beizutragen, vermöchte die musikalische Ästhetik herauszuheben aus ihrer Bindung an das abstrakte, geschriebene Kunstwerk.

Der Verlag hat das Buch reich ausgestattet. Zahlreiche, sorgfältig gedruckte Illustrationen sind dem Text beigegeben. Es ist daher sehr schade, daß — vor allem, aber nicht ausschließlich, in fremdsprachigen Zitaten — zahlreiche Druckfehler stehengeblieben und einige kleine Irrtümer (z. B. „Albert“ Dürer, Bildunterschrift S. 15; „Kaiser“ Friedrich der Große, S. 227 usw.) nicht korrigiert worden sind. Walther Dürr, Tübingen

Joseph Haydn: Konzert C-dur für Klavier (Cembalo) und Streicher, hrsg. von Horst Heussner. Kassel: Nagels Verlag (1959). Partitur 27 S., 3 Stimmen. (Nagels Musik-Archiv. 200).

Das längere Zeit verschollene Konzert entdeckte der Herausgeber in einem Handschriftenbestand, der sich zur Zeit im Hessischen Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Marburg befindet (vgl. *Mf* XIII, 1960, S. 451—457). Eine weitere Abschrift besitzt die Bibliothek Brunn. Es muß nach Hoboken (Gruppe XVIII Nr. 5) vor 1763 entstanden sein, gehört also zu jener recht zahlreichen Gruppe der frühen Konzerte, die sich durch ihre verspielte Leichtigkeit und betont kammermusikalische

Faktur auszeichnen und als Musterbeispiele des vorklassischen Konzerttyps anzusehen sind. Spieltechnisch ist es überaus einfach, in der Erfindung anmutig und gelöst. Von Tendenzen der Ausdruckssteigerung und Problemen der Sturm- und Drang-Gestaltung ist es noch unberührt, aber es gefällt in seiner sauberen und einfallsreichen Gestaltung. Für die Hausmusik ist es geradezu prädestiniert, zumal nur zwei Violinen und ein Cello als Begleitung gefordert werden. Da eine quellenkritische Edition des Werkes im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe wohl noch einige Jahre auf sich warten lassen wird, ist man dem Herausgeber dankbar, es schon jetzt in einer gut durchdachten und sorgfältig betreuten Ausgabe der Praxis zugänglich gemacht zu haben.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Joseph Haydn: Konzert für Violoncello und Orchester D-dur (1783), Partitur. Erstdruck nach dem Autograph mit Kadenzten von Enrico Mainardi, hrsg. mit Revisionsbericht von Leopold Nowak. Wien: Georg Prachner Verlag 1962. 53 und XI S. (Museion, Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. III/1).

Die Diskussion um die Echtheit dieses bekannten Werkes dürfte nach der Edition nach dem Autograph nun wohl endgültig verstummen. Vergleicht man die Ausgabe mit der heute in der Praxis fast allgemein eingeführten Bearbeitung von Gevaert/Zilcher aus dem Verlag Breitkopf & Härtel, wird der intim-kammermusikalische Charakter des Konzerts überaus deutlich. Sieht man einmal von dem hinzukomponierten effektvollen Schluß Gevaerts ab, der zwar gut gemeint, aber letzten Endes fehl am Platz ist, so erscheint die im Autograph von der praktischen Ausgabe am stärksten abweichende Führung des Soloinstruments als bemerkenswertesten. Die ersten acht Takte des 2. und 3. Satzes sollen beispielsweise nach dem Willen Haydns ohne Celli und Kontrabässe des Orchesters gespielt werden. Diese und zahlreiche weitere Einzelheiten zielen unmißverständlich auf den Einsatz eines sehr kleinen Ensembles. Auch bei den Verzierungen, in der Phrasierung und der Dynamik ergibt sich aufgrund der Originalpartitur ein wesentlich neues Bild. Nur schade, daß sie Haydn offensichtlich in großer Eile angefertigt hat, so daß bei ihm

eine Anzahl Inkorrektheiten und Versehen stehengeblieben sind. Sie wurden vom Herausgeber sorgfältig im Revisionsbericht erfaßt. Ein Studium dieser Partitur wird auch vom Praktiker tätige Mitarbeit erfordern, aber nach einer jahrzehntelangen Erziehung an Hand von Urtextausgaben sollte sie heute eine Selbstverständlichkeit sein. Enrico Mainardi schrieb für das Konzert stilvolle Kadenzten, die er nur als Vorschläge aufgefaßt wissen will. Der Band ist hervorragend gestochen — ein guter Auftakt für die neue Reihe der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek!
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Thomas Morley: *First Book of Aires*, ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart. 70 S.

John Coprario: *Funeral Teares; Songs of Mourning; The Masque of Squires*, transcribed and ed. by Gerald Hendrie and Thurston Dart. 43 S.

Robert Johnson: *Ayres, Songs and Dialogues*, transcribed and ed. by Ian Spink. 75 S.

Thomas Greaves: *Songs*. George Mason and John Eardsen: *Ayres*, transcribed and ed. by Ian Spink. 48 S.

London: Stainer & Bell 1959, 1959, 1961, 1962. (The English Lute-Songs. First Series 16—17. Second Series 17—18).

Die größten Verdienste um die Wiederbelebung der um 1600 nur für wenige Jahrzehnte blühenden English Lute-Songs hat sich bekanntlich Edmund Horace Fellowes (1870—1951) erworben; und die Publikationsreihen, die er auf diesem Teilgebiete begründet hat, laufen auch jetzt, nach seinem Hinscheiden, in zwei Serien weiter. Die erste Serie sucht die jeweilige originale Vorlage möglichst getreu wiederzugeben und reproduziert die Lautentabulatur mit, worauf die Serie II in der Regel verzichtet; diese hingegen verändert das Original weitgehend nach der heute üblichen Praxis hin, wobei die Stücke häufig transponiert und die Notentwerte verkürzt (halbiert) erscheinen. Ein wesentlicher Teil dieser musikalischen Schätze mag zwar dank der vielen bereits vorhandenen Einzelditionen gehoben sein; trotzdem glückt es nach wie vor, Neuland zu erschließen und sogar reizvolle Entdeckungen zu machen. Die Briten haben hier eigentlich alles gleich selbst getan; aber die Wert-

schätzung ihrer Lautenlieder nimmt auch anderswo mehr und mehr zu. Besonders zu begrüßen ist es, daß vor kurzem von deutscher Seite eine umfassende Studie über diesen Bereich vorgelegt werden konnte, die eine bisher fehlende Grundlage in sorgfältiger Weise erarbeitet hat (Ulrich Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600*, Diss. Frankfurt a. M. 1963).

Schon frühzeitig ist Thomas Morley als einer der wichtigsten Meister jener Epoche erkannt worden; sein *First Book of Aires* von 1600, das leider nicht vollständig erhalten geblieben ist, hatte Fellowes schon 1932 erstmalig ediert. Thurston Dart kann das Opus nunmehr in einer revidierten Ausgabe aufs neue präsentieren, die zusätzlich sogar noch zwei bislang als vermißt geltende, in Oxford aufgefundene Stücke (Christ Church Library MS 439) einzufügen vermag. Die sonstigen Gesänge, 14 an der Zahl, werden hier gleich zweimal hintereinander abgedruckt: gemäß den oben erwähnten Editions-Richtlinien für die Serien I und II, deren Verschiedenartigkeit gerade diese unmittelbare Folge deutlich widerspiegelt.

Aus anderem Holze geschnitzt ist John Cooper, der sich nach der Rückkehr aus Italien Coprario nannte, bald zu einer geachteten Persönlichkeit im Londoner Musikleben wurde und vor allem auf dem instrumentalen Sektor Bedeutendes zu sagen hatte. Italienische Einflüsse sind in seinem Schaffen unüberhörbar, durch ihn dringt der rezzitativische Stil ins englische Lied ein (vornehmlich in seinen *Songs of Mourning* von 1613). Wesentlicher als die eigentlich musikalische Qualität ist für Coprario dieser modernistische Zug, durch den er seinen an John Dowlands Kunst orientierten Landsleuten mancherlei Nüsse zu knacken gab. Dieses achtzehn Nummern enthaltende Heft ist übrigens in Serie I das erste, für das als Herausgeber Gerald Hendrie und Thurston Dart verantwortlich zeichnen; sie haben wohlüberlegt ediert, ohne hier aber mit einem Kritischen Bericht im einzelnen aufzuwarten.

Inzwischen sind in Serie II gleichfalls zwei neue Hefte veröffentlicht worden, beide unter der wissenschaftlichen Obhut des jetzt an der Universität Sydney wirkenden Musikologen Ian Spink.

Robert Johnson hat sich wohl eine gewisse britische Spezialforschung zugewandt, von der allgemeinen Musikgeschichte jedoch ist er bisher etwas stiefmütterlich behandelt

worden. Seine Hauptbegabung liegt zweifels- ohne auf dem Gebiet der Schauspielmusiken, die er den Werken so berühmter Autoren wie Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher gewidmet hat. Johnsons Ruhm reichte zu seinen Lebzeiten weit, ja so weit, daß ihm auch Gesänge fürs Theater zugeschrieben wurden, die er vermutlich gar nicht selbst verfaßt hat (hiervon teilt Spink ein paar Beispiele vollständig mit). Eine beträchtliche Anzahl hier zur Verfügung stehender, jedoch nicht immer übereinstimmender Quellen-Vorlagen wirft für jeden neuen Editor schwierige Fragen auf (vgl. die Besprechung gerade dieser Publikation in *Music and Letters* 44, 1963, S. 188/189); Spink ist solchen Problemen nicht ausgewichen und hat sie recht befriedigend zu lösen gewußt. Gab es vordem für Johnsons Gesänge schon einige Einzel-Editionen, so ist doch erst Spinks Ausgabe zu einer Art von Gesamt-schau über das vokale Schaffen dieses gediegenen Musikers geworden.

Die gleiche, schöne Würdigung ist Thomas Greaves zuteil geworden, der im Dienste des Landadels stand, über dessen Leben sonst man aber kaum etwas weiß. Sein Sammelwerk von 1604 enthält, neben Madrigalen, neun Lautenlieder, die mit zu den hübschesten Stücken ihrer Art gehören. Was bisher von Greaves schon einzeln veröffentlicht worden war, erscheint nun in dieser leicht zugänglichen Kollektion erweitert und erstmalig zusammengefaßt.

Noch weniger weiß man über George Mason und John Earsden, deren schöpferische Anteile an den zehn Ayres von 1618 überhaupt nicht säuberlich zu trennen sind. Die These eines absoluten und augenfälligen Kontrastes zwischen Greaves einerseits und Mason-Earsden andererseits, die Spink im Vorwort entwickelt, mag etwas überspitzt anmuten; aber die allgemeine stilistische Richtung vom „Elizabethan“ zum „Jacobean“ scheint hier immerhin deutlich zu werden. Insgesamt: man ist froh, diese Ausgaben zu haben, die von einer höchst verfeinerten Kammerkunst frische Kunde geben.

Werner Bollert, Berlin

Francis Pilkington: *Second Set of Madrigals and Pastorals of 3, 4, 5 and 6 Parts* (1624), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart.

Michael East: *Third Set of Books* (1607), ed. by Edmund H. Fellowes,

revised by Thurston Dart, Philip Brett und Alexis Vlasto.

Michael East: *Fourth Set of Books* (1618), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart und Philip Brett.

Robert Jones: *First Set of Madrigals* (1607), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart.

John Mundy: *Songs and Psalms Composed into 3, 4, and 5 Parts* (1594), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart und Philip Brett.

London: Stainer & Bell 1958, 1962, 1962, 1961, 1961 (*The English Madrigalists*. 26, 31 A, 31 B, 35 A, 35 B).

In der Reihe *The English Madrigalists*, die in den Jahren von 1913 bis 1924 zuerst herauskam, brachte E. H. Fellowes den gewaltigen Schatz englischer weltlicher Vokalpolyphonie der Shakespeare-Zeit erstmalig in repräsentativer und einigermaßen umfassender Form ans Licht der Öffentlichkeit. Hier liegen nun fünf Bände der seit 1956 neu aufgelegten Reihe vor, wobei zu bemerken ist, daß die oben genannten Revisoren lediglich Fellowes' Werk noch einmal überprüften und in mehreren Fällen um die Stücke der betreffenden Originalausgaben bereicherten, die Fellowes als nicht zur engen Madrigalliteratur gehörig weggelassen hatte. Es sind dies bei Pilkington eine Violentfantasia und ein Stück für Stimmen, Violon und Laute, bei Easts *Third Set* drei sogenannte *Verse Pastorals* und vier *Verse Anthems*, beide Gattungen für Stimmen und Violon, und acht Violentfantasien, in Easts *Fourth Set* ein *Anthem*, fünf *Verse Anthems* und zwei Stücke für Stimmen und Violon sowie ein Stück für Stimmen und Violon aus dem *Sixth Set of Books*, und bei Mundy 15 mehrstimmige Psalmvertonungen und ein violonbegleitetes Lied.

Die vier Komponisten gehören in jenes zweite Glied, dessen Vertreter man gerade noch nicht mit dem etwas abwertenden Wort „Kleinmeister“ bezeichnen möchte. Daß sie in weiten Kreisen unbekannt sind, liegt nicht am Niveau ihrer Musik, sondern an der unverständlichen Vernachlässigung englischer Musik seitens der kontinentalen Musikwissenschaft.

Die Editionstechnik entspricht dem englischen Sinn für die Praxis. In der Zeit, in der Fellowes die Bände bearbeitete, wäre eine rein wissenschaftliche Ausgabe aus kommer-

ziellen Rücksichten auch kaum möglich gewesen. Fellowes hat aber fast alles getan, den Kompromiß so annehmbar wie möglich zu machen. So gibt er die vollen Titel, Widmungen und Vorworte der ursprünglichen Ausgaben in originaler und die Texte, sowohl in der zusammengefaßten als auch in der unterlegten Form, in modernisierter Schreibweise. Verbesserungen fehlerhafter Textunterlegungen und falscher Noten werden in Fußnoten auf den jeweiligen Notentextseiten angezeigt. Am Kopf jeder Komposition sind Originalschlüssel und Ambitus der Einzelstimmen verzeichnet. Hier wünscht man sich noch die Setzung der Vorzeichen, der Taktvorschrift und der ersten Note des Originals, wie dies in den oben angeführten Ergänzungen geschehen ist. Gegen die hinzugefügten Tempo- und Dynamikbezeichnungen kann man schwerlich etwas einwenden, da es sich von selbst versteht, daß sie nur Vorschläge des Herausgebers sind. Den der Partitur angefügten Klavierauszug werden Chordirigent und Wissenschaftler gleichermaßen begrüßen.



In seiner Taktierung ist Fellowes mit viel Geschick dem Sprachrhythmus nachgegangen und schafft viele Spannungen zwischen musikalischem Akzent und Wortakzent aus der Welt, die bei regelmäßiger Taktierung auftreten würden. Diese Spannungen hat es aber zweifellos gegeben, und die richtige Einstellung zu der Ausgabe gewinnt man nur dann, wenn man Fellowes' Taktstriche wiederum nur als Vorschlag ansieht und sich die Entscheidung selbst vorbehält, ob der Sprach- oder Musikakzent an der betreffenden Stelle ausschlaggebend ist, ob es sich um einen Taktwechsel oder eine beabsichtigte Synkopwirkung handelt. Fellowes' Taktstriche sind vor allem deshalb keine Bevormundung des Benutzers der Ausgabe, da die Originale, anders als die englischen Lautenlieder der Epoche, untaktiert sind und der Urtext deshalb ohne Schwierigkeiten im Geist hergestellt werden kann.

Ulrich Olshausen, Frankfurt a. M.

The Works of Henry Purcell. Vol. XXXI: Fantazias and other Instrumental Music. Edited under the supervision of the Purcell Society by Thurston Dart. — Vol. XXXII: Sacred music Part VII. Anthems and Miscellaneous Church Music. Edited . . . by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London: Novello (1959) und (1962). XV, 112 und XX, 191 S.

Mit diesen beiden Bänden ist nun die Purcell-GA — mit Ausnahme von Bd. 30 — vermutlich abgeschlossen. Ein großer Teil der in Bd. 31 vorgelegten Stücke ist bereits in englischen oder deutschen Verlagen erschienen: Die 13 *Fantazias*, 2 *In Nomines*, *Fantazia upon One Note*, *Pavan* [and] *Chacony*, die Trauermusik für Königin Mary, endlich die *Examples of Counterpoint and Canon* aus dem Sammelwerk *An Introduction to the Skill of Musick*, London 12/1694 (vgl. W. B. Squire in *SIMG* VI, 1904/05, 521–567). Der Text Purcells konnte wegen seiner Länge nicht übernommen werden. Auch fehlen die 12 *Psalm Tunes* (die in Bd. 32 ihre Stelle gehabt hätten), die Squire „an important addition to his church music“ (531) nennt; der *Catalogue* von F. Zimmermann hat sie allerdings nicht aufgenommen, auch nicht unter die zweifelhaften oder untergeschobenen Werke. Was neu hinzukam, ist nicht minder wichtig: Die vier dreistimmigen Pavanen in der englischen dreiteiligen Form, nicht ganz so polyphon gearbeitet wie die vierstimmige in g (S. 49), aber harmonisch interessant (besonders die in A, S. 47, letzter Teil); eine vierstimmige Suite mit Französischer Ouvertüre, *Air*, *Borry*, *Minuet* und *Jigg*; drei Französische Ouvertüren (zwei dreiteilig); eine dreisätzig *Sonata for Trumpet and Strings*, in deren Adagio das Soloinstrument schweigt, während es in den beiden anderen Sätzen mehr respondierend als konzertierend eingreift; zwei *Preludes* für Geige bzw. Flöte; ein vierstimmiges *Fantazia*-Fragment und eine Triosonate.

Der Herausgeber dieser Ausgabe, die, im Jubiläumsjahr des Meisters erschienen, Wert auch auf praktische Brauchbarkeit legt, hatte es nicht immer leicht. Daß Schlüssel, Takt- und Tonartbezeichnungen modernisiert, Schreibfehler berichtigt und Akzidentien u. a. hinzugefügt wurden, ist selbstverständlich; ebenso wird man den Vorschlägen für die Besetzung beistimmen, wenn es auch zweifelhaft bleiben mag, ob z. B. in der *Fantazia upon a Ground* und gar in den Pavanen die Orgel, noch dazu mit der Bass-Viol, das gegebene Instrument ist; auch wäre zu erwägen, ob nicht in der eben genannten *Fantazia* doch die Violinen (und nicht die Recorders) die geeigneten Instrumente sind (vgl. die *Chacony* mit der Violinbesetzung). Die dynamischen und Tempozusätze sind auf ein Minimum beschränkt. Hie und da hat Dart, als Akzente oder in Kadenznähe, Orna-

mente hinzugesetzt; das mag angehen, es sind „verlorengangene Selbstverständlichkeiten“. Die „*large number of alterations of [dotted] rhythms*“ in der *Chacony*, die der Herausgeber hinzugefügt hat, „*since he believes that these have been introduced by a good orchestra of Purcell's own time*“ (S. 110), zählt mit ebensogroßer Wahrscheinlichkeit zu solchen Selbstverständlichkeiten. Ob aber, wie es ebenda heißt, „*the players in such an orchestra would have played*  *as* “, war vermutlich der

jeweiligen Übereinkunft überlassen, allgemeine Übung war es wohl kaum. Abgesehen von diesen „*Suggestions*“ waren oft Ergänzungen nötig, so in den Fällen fehlender Mittelstimmen, z. B. in der Suite. Hier hat Dart angesichts offen gebliebener Seiten im Original es sogar für geboten gehalten, ein einer Purcell'schen Schauspielmusik entnommenes Stück (S. 74) einzusetzen. Ein dem Herausgeber wohl bewußtes Wagnis war es vollends, die bekannte g-Violinsonate, deren Manuskript seit 1917 verschwunden ist, nur auf Grund stilistischer Indizien (besser Vermutungen) zu einer Triosonate neu zu gestalten. — Der B. c. ist überall mit Feinfühligkeit und — stellenweise allzu betontem — Geschick gestaltet, manchmal ist er nahezu ein eigenes Stück geworden (S. 42 f.), ja, gelegentlich wagt er sich etwas weit vor (S. 64, Takt 69). Der *Commentary* gibt über die Quellenlage und alle — im Notentext mustergültig hervorgehobenen — Zusätze ausreichenden Bescheid.

Bd. 32 vereinigt 13 vollständige und 3 unvollständige *Anthems*, eine Szene, 3 Motetten (davon eine inkomplett), 7 *Canons* und 4 *Hymn Tunes* bzw. *Chants*. Von diesen 31 Nummern sind 11 *Anthems* und 8 sonstige Stücke bei Novello und in anderen Neuausgaben zu finden. Die Edition entspricht dem über Bd. 29 Gesagten (vgl. Mf. XV, 1962, 409 f.). Die 16 *Anthems* entstammen bis auf 5 nicht näher datierbare den 1680er und 1690er Jahren. Sie sind zum großen Teil für eine oder mehrere Solostimmen, manchmal refrainartig eingeführten Chor und B. c. gesetzt. Größeren Umfang und höhere Bedeutung hat „*They that go down to the sea*“, der Erinnerung an ein gefährliches Erlebnis von Purcells Freund Gostling gewidmet, das zwei Solisten und Chor teilweise vom Orchester begleiten läßt,

dem auch die Ouvertüre und ausführliche Ritornelli zugewiesen sind. Zwei liturgiegebundene Stücke erscheinen in schlichtem fünf- bzw. vierstimmigem Satz. Von den bisher ungedruckten zwei *Anthems* (beide zu den Anfangsworten „*The Lord is king*“) sind die Chorwirkungen des ersten gehaltvoller als die etwas leer geschäftigen Alleluja-Bekräftigungen des zweiten. Von den 3 *Anthem*-Fragmenten waren zwei, da in nicht allzu polyphoner Anlage überliefert, leicht zu ergänzen, das erste ist stark lückenhaft. Von den übrigen Stücken zählen die die Hexe von Endor betreffende Szene (128) und die beiden Motetten „*Beati omnes*“ und „*Jehova quam multi*“, nicht nur in England, zu Purcells bedeutendsten Werken. Zu den bekannten Kanons kommen ein dreiklangesättigter über gleichbleibendem Baß (S. 170) und ein „*Miserere mei*“ (171) — „*4 in two*“ — neu hinzu.

Reinhold Sietz, Köln

Jan Ladislav Dusík, Josef Rösler, Jan Václav Voříšek: *Pisně*. Auswahl aus der Vokalmusik, hrsg. von Oldřich Pulkert und Milan Pašťolka. Praha: Statni nakladatelstvi krásné literatury, hudby a umění 1961.

13 Lieder böhmischer Komponisten sind hier vereint; lehreiche, bislang unbekannte Beispiele zur Entwicklung des Liedes um 1800, darunter eine ganze Anzahl musikalisch wertvoller Stücke. Der in ganz Europa bekannte Klaviervirtuose Dusík und der in Wien lebende Voříšek gehören zur böhmischen Musikeremigration; Rösler dagegen blieb in Prag. Für einen stilistischen Vergleich bieten sich der Band 79 der DTÖ und Schuberts Lieder an. Der Textwahl nach stehen die Wiener Lieder im allgemeinen auf höherer Stufe. Nur bei Rösler finden sich bekannte Dichter: Höltý, Goethe, Tieck, der bei dem *Herbstlied* in der Ausgabe nicht genannt ist. Die Texte sind deutsch oder italienisch, da „*die tschechisch nationalbewußte Liedschöpfung bis auf vereinzelte Ausnahmen erst eine Erscheinung der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts ist*“ (S. 14). Formal und im Ausmaß sind die Lieder fortgeschrittener als die im DTÖ-Band, wo es sich meist um Strophenlieder handelt. In ihrer Abhandlung *Das Wiener Lied von 1789—1815* (Studien zur Musikwissenschaft 10) schreibt E. Alberti-Radanowicz dem Komponisten Niklas von Krufft (1779—1818) frei durchkompo-

nierte kantatenartige Formen nach Art der Jugendwerke Schuberts zu. Bei den vorgelegten böhmischen Liedern handelt es sich seltener um Strophenlieder als um durchkomponierte in zwei- und dreiteiligen Formen. Dusík fällt einmal durch seine langen Klaviervorspiele auf, die mit der Thematik des Liedes wenig Verbindung haben. Das mag eine Folge seiner Tätigkeit als Klavierkomponist sein, die P. Egert (*Die Klaversonate im Zeitalter der Romantik*) eingehend gewürdigt hat. Manche der dort angeführten Stilelemente finden sich auch in den Liedern; etwa reiche, wechselnde Harmonik, die sich z. B. in *Klage der Liebe* in mehrfacher Harmonisierung der gleichen melodischen Wendung bemerkbar macht. Charakteristisch sind häufige, emphatische Voreinsätze der Singstimme z. B. in *Sehnsucht der Liebe*. Schöne Gegensätze finden sich in dem letztgenannten Lied, das rondoartig gebaut ist; dann in *Hoffnung*, wo ein Teil fast streichquartettmäßiger Satzart gegen einen mit bewegter Begleitung steht. Die taktlichen Strukturen sind zumeist quadratisch. Schon daraus ergibt sich, daß Dusík mehr der Gesamtstimmung des Textes folgt als den Einzelheiten seiner Worte und Strukturen.

Von Rösler sagt das Vorwort richtig, daß seine „Arbeiten den Stempel zeitlicher Mittelmaßigkeit, epigonenhafter Unbestimmtheit und Anpassung“ tragen. So ist die italienische Arie *Il niente* etwas flach; Goethes *An die Entfernte* etwas zu ausgedehnt, wenn auch durch die Art der Begleitung in Sechzehnteln ziemlich geschlossen. Vergleicht man das polonäsenartige *La verita* mit der *Serenade* von Krufft aus den DTÖ, so scheint es sich um einen damals beliebten Typus gehandelt zu haben. Auch bei Rösler dominiert der allgemeine Charakter des Textes. Ein Muster des humorvollen Liedes aber ist Hóltys *Die frühe Liebe* mit einer fast haydnischen Thematik, hübschen Motivbeziehungen und köstlichen textbedingten Wendungen wie die beiden parallel absinkenden verminderten Quinten bei „im kühlen Grab“.

Voříšek kann nur mit Schubert verglichen werden, eine Parallele zu der von W. Kahl vor 40 Jahren gemachten Entdeckung seiner Bedeutung für das lyrische Klavierstück. Voříšek folgt nicht nur der allgemeinen Stimmung des Textes, sondern bezieht Worte und Strukturen in die Musik ein.

Daher seine mannigfaltigen, oft nicht quadratischen Taktverhältnisse. Reiche Harmonik, Terzmodulationen, sinnvolle Motivvariation, welche Einheitlichkeit über längere Entwicklungen gewährleisten (z. B. in *Liebe* und *Das Täubchen*), Bedeutung der Begleitung (die z. B. in der Coda von *Das Täubchen* ganz selbständig wird): alles das sind Momente, die sich dann bei Schubert in noch reicherer Form finden. Mit diesem teilt er auch die Fähigkeit zum kurzen, das Lied stimmungsmäßig vorbereitenden Vorspiel. Das gilt für die pittoresken Anfangsfiguren in *An Sie* und *Die Abschiedsträne*, dessen Vorspiel direkt an Schuberts *Daß sie hier gewesen* op. 59 II von 1823 gemahnt.

Die Neuausgabe verfolgt wissenschaftliche und praktische Zwecke. So ist auch eine tschechische Übersetzung unterlegt. Die Ergänzungen der Phrasierung sind manchmal selbst für die Praxis etwas reichlich. Der angegebenen Ausführung der Verzierungen ist im allgemeinen zuzustimmen; ob die in T. 46 von *Sehnsucht der Liebe* erklingenden Quintenparallelen richtig sind, bezweifle ich. (Analogie an T. 103 wäre besser gewesen.) In *Il niente* T. 42 fehlt ein Kreuz in der Singstimme; das ist eine Folge der damals in Handschriften und Drucken geübten Gewohnheit, die Gültigkeit von Versetzungszeichen bei Tonwiederholungen in den folgenden Takt zu verlängern. In *Das Warum* Takt 27–28 hat das in der linken Hand zu einer Einschaltung geführt, der man zustimmen kann, die aber nicht unbedingt sicher erscheint.

Ein die Komponisten und ihre Zeit sinngemäß beurteilendes Vorwort in tschechischer Sprache mit russischem und deutschem Résumé leitet den Band ein. Ein Kritischer Bericht, eine kurze Lebensbeschreibung der Komponisten und ein sehr dankenswertes Verzeichnis der ihnen gewidmeten Literatur schließen ihn ab.

Paul Mies, Köln

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1964 der Gesellschaft für Musikforschung wird, wie bereits im Bericht über die Tübinger Tagung angekündigt, vom 23. bis 25. Oktober 1964 in Halle stattfinden. Die Tagung beginnt am 23. Oktober abends mit einem geselligen Beisammensein. Die Mitgliederversammlung findet am Sonntag, dem 25. Oktober, 10.30 Uhr statt. Be-

sondere Einladung folgt zu gegebener Zeit. Vorgesehen sind ferner ein Vortrag von Prof. Dr. Georg Knepler, Berlin, „Zur Konzeption einer Musikgeschichte unserer Zeit“ mit anschließender Diskussion, ein Konzert des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Halle, ein Besuch der Oper „Tolomeo“ von Händel und, im Theater Bad Lauchstädt, der Oper „Livyetta e Tracollo“ von Pergolesi. Wir bitten, den Termin bereits jetzt vorzumerken und hoffen, daß recht viele Mitglieder der Einladung nach Halle folgen können. Die technischen Einzelheiten werden rechtzeitig mit Rundschreiben bekanntgegeben.

Vom 3. bis 7. März 1964 veranstaltet die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz eine internationale Kirchenmusik-Woche mit dem Thema „Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil“.

Die Università degli Studi Bologna veranstaltet im Sommer 1964 zwei musikwissenschaftliche Kurse, und zwar vom 1.—15. Juli in Certaldo „La musica italiana dell' Ars nova“ sowie vom 17. Juni—2. August in Rimini „La musica italiana tra Rinascimento e Barocco“.

Die 17. Jahrestagung des International Folk-Music Council findet vom 17.—25. August 1964 in Budapest statt.

Auf der Jahresversammlung und Tagung der Deutschen Dante-Gesellschaft am 15. und 16. Juni 1963 in Bayreuth sprachen Professor Dr. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, über die Musik zur Zeit Dantes; Professor Dr. Reinhold Hammerstein, Heidelberg, über Musik und Musikanschauung in der Göttlichen Komödie; Professor Dr. Baehr, München, über Dantes Verhältnis zur Musik und Dr. Felix Karlinger, München, über Dante in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Am 17. Februar 1964 feierte Dr. Richard Engländer, Uppsala seinen 75. Geburtstag.

Am 10. Januar 1964 feierte Professor Dr. Paul Nettel, Bloomington, seinen 75. Geburtstag.

Die Philosophische Fakultät der Universität Köln hat Herrn Dr. Günter Henle aus Anlaß seines 65. Geburtstages die Würde eines Dr. phil. h. c. verliehen.

Professor Dr. Heinrich Hüsch, Köln, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Erlangen erhalten.

Dr. Walter Salmen, Saarbrücken, ist am 20. Dezember 1963 zum apl. Professor an der Universität des Saarlandes ernannt worden.

Eine „Internationale Franz-Schubert-Gesellschaft“ mit Sitz in Tübingen wurde unter Beteiligung namhafter Schubert-Forscher gegründet. Ihr Ehrenpräsident ist der Wiener Schubert-Forscher Professor Dr. h. c. Otto Erich Deutsch; zum Vorsitzenden wurde Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, gewählt. Zweck der Gesellschaft wird es sein, im Zusammenhang mit einem Franz-Schubert-Institut, als dessen Sitz ebenfalls Tübingen vorgesehen ist, eine „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ Franz Schuberts für Praxis und Wissenschaft zu veröffentlichen, die im Bärenreiter-Verlag erscheint.

Eine Neuausgabe sämtlicher Werke Richard Wagners wird zur Zeit mit Unterstützung des Hauses Wahnfried unter Mitarbeit namhafter Musikwissenschaftler vorbereitet. Der Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, hat die verlegerische Betreuung übernommen.

Die Verlage Breitkopf & Härtel und B. Schott's Söhne kündigen gemeinsam eine neue Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns unter Mitarbeit und Förderung der Robert-Schumann-Gesellschaft an.

Das Autograph einer von Mozart unvollendet hinterlassenen Sonate für zwei Klaviere ist aufgefunden worden. Eine Ausgabe der bislang unbekanntenen Komposition (sie wurde von Stadler zu Ende geführt) ist in Vorbereitung. Der Herausgeber, Dozent Dr. Gerhard Croll, Münster i. W., wird in Bälde über seinen Fund berichten.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1963, werden wie stets, auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 2.50. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1964 bei. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.