

Leo Schrade zum Gedächtnis

VON ERNST LICHTENHAHN, BASEL



(Foto: Dr. Gerth Baruch)

Am 21. September 1964 verschied in seinem 61. Lebensjahr Leo Schrade, der seit 1958 den Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft innegehabt hatte. Wie wohl ein schweres, von den Ärzten länger schon als unheilbar erkanntes Leiden den Körper zusehends geschwächt hatte, endete der Tod unaufällig rasch dieses Leben, dessen Gesetz allein vom Geiste diktiert schien. Ein kraftvoller, keiner äußeren Bedingung unterworfenen Wille stand hier dem Geist zu Gebote, um alles, was an tiefen Einsichten und Ideen von ihm ausging, ins Werk zu setzen. Daher verbot sich selbst denen, die den Ernst der Krankheit ahnen mußten, jeder Gedanke daran, daß die vielen bis in die letzten Monate entworfenen und über Jahre hinausweisenden Vorhaben nicht mehr verwirklicht werden könnten. Um so tiefer traf der Tod Leo Schrades alle, die dem Menschen wie dem Gelehrten nahestanden.

Wer Leben und Werk Leo Schrades zu überschauen versucht, erkennt jedoch auch unter dem Schatten des unaufbaren Endes die eigentümlich gesetzmäßige Folgerichtigkeit, die Schaffen und Persönlichkeit dieses Gelehrten auszeichnete*. Im Werk erscheint sie bei aller Vielfalt der Themen und Fragestellungen als Geschlossenheit der Gedanken und Anschauungen: im Leben offenbarte sie sich dem Kollegen wie dem Schüler in dem tiefen Verantwortungsbewußtsein, das hinter allem eigenen Tun stand und sich jedem als unbedingte Forderung nach Wahrfahigkeit mitteilte.

Studium und erste Lehrtätigkeit des 1903 im ostpreußischen Allenstein Geborenen fielen in die zwanziger Jahre, in deren künstlerischen Ereignissen Schrade einmal die Merkmale eines „Sturm und Drangs“ sah. Wohl nicht weniger entschieden als im Bereich der Künste wurde damals in den Geisteswissenschaften das Überkommene von Grund auf neu durchdacht und leidenschaftlich verteidigt oder verworfen. Als von dieser geistigen Umwelt geprägt erwies sich Schrade, wenn ihm

* Ein vollständiges Verzeichnis der Schriften Leo Schrades erscheint in der von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgegebenen Gedenkschrift: Leo Schrade, *De scientia musicae studia atque orationes*, Bern 1965.

schon früh die unbesehene Aneignung handwerklicher Mittel und des fachlichen Wissens, das er sich bei Hermann Halbig in Heidelberg und gleichzeitig am Mannheimer Konservatorium, bei Adolf Sandberger in München und bei Theodor Kroyer in Leipzig erwarb, nicht zu genügen vermochte. Freilich erachtete er stets die unbestechliche philologische Forschung als Grundlage und Voraussetzung der Musikwissenschaft, wie dies schon seine ersten großen Arbeiten der Jahre 1927 und 1929 erkennen lassen, die Leipziger Dissertation über *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik* und die Königsberger Habilitationsschrift *Zur handschriftlichen Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, und wie es insbesondere aus seiner Hochachtung vor dem Werk Friedrich Ludwigs spricht, dem allein man im Grunde zu verdanken habe, daß die Musikwissenschaft innert kurzer Zeit in den Rang der anderen, durch Generationen hin ausgebauten philologischen Disziplinen aufgestiegen sei. Doch so unbestreitbar der Wert des Erreichten für Schrade war, so klar erkannte er auch die Notwendigkeit, über die philologische Grundlegung hinaus zu den Fragen nach Wesen und Sinn der Musikwissenschaft vorzudringen. Mannigfaltige Anregungen vermittelten ihm dabei die Studien, die er außerhalb seiner Fachwissenschaft in Kunst- und Literaturgeschichte, in Nationalökonomie und allgemeiner Geschichte betrieb und die ihm Zugang zu den Werken eines Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey und Max Weber eröffneten.

Antwort auf seine Fragen aber fand Leo Schrade unmittelbar in der Geschichte, zu der er sich von jeher als der einzigen Form bekannte, in welcher die Musikwissenschaft ihre Aufgabe erfüllen könne. Indem er die musikalischen Erscheinungen einer Zeit erforschte, schärfte sich sein Blick für die wechselvollen, über die Musik hinausweisenden Zusammenhänge mit Dichtung oder Philosophie, Liturgie oder darstellender Kunst, die er in jeder Zeit wirksam sah. Frühes Zeugnis der Weite, die Schrades Forschungen einnahmen, gibt der 1929 erschienene Aufsatz über *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*, in welchem er ikonographische und musiktheoretische Untersuchungen gleichermaßen für die Erforschung der mittelalterlichen Tonartensymbolik nutzbar machte. Mit der Weite des Forschungsbereiches allein läßt sich indes die besondere Bedeutung nicht erklären, die die Geschichte für Schrade gewann, denn nur um Fülle des Wissens, um einen farbigen geschichtlichen Hintergrund für die Darstellung musikalischer Erscheinungen war es ihm nie zu tun. Vielmehr ging es ihm darum, die immer neu sich vollziehenden Bedingungen sichtbar zu machen, die zu jeder Zeit in vielfältiger Wechselwirkung das Besondere mit dem Allgemeinen verbinden. Dadurch aber, daß er jene wechselseitigen Bedingungen stets in den Zeugnissen der Geschichte nachwies und daß für ihn auch das Allgemeine ein Geschichtliches blieb, vermochte er das Besondere in seinem wahren Wesen lebendig werden zu lassen. Solch geistiges Durchdringen geschichtlichen Lebens in der Deutung wurde Leo Schrade zur vornehmsten Aufgabe seiner Wissenschaft.

Wie selbstverständlich die Deutung aus der philologischen Arbeit erwuchs, zeigte bereits die Vorbemerkung, die Schrade 1927 einer Übertragung von Luys Milans *Libro de musica de vihuela da mano* mitgab; denn das Problem der Wiedergabe alter Instrumentalmusik in moderner Notation ist hier im Lichte der mannigfaltigen Beziehungen gesehen, die zwischen dem „Allgemeinen des Klangbewußt-

seins“ und dem „*Eigentümlichen des Instrumentalen*“ wirksam sind. Als für seine Wissenschaft besonders notwendig erachtete es Schrade jedoch, aus der Vielfalt historischer Zusammenhänge die Frage nach den Merkmalen einer Zeit, nach dem Wesen einer Epoche neu zu stellen. So war sein Aufsatz *Von der Maniera der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts* ein erster kühner Versuch, auf Grund der Interpretation theoretischer Schriften und der geistvollen Analyse einzelner Werke der Verwirrung zu steuern, die entstanden war, als man um „Renaissance“ oder „Barock“ als Begriffe zu ringen begann. Und eine ähnliche Fragestellung bildete den Ausgangspunkt für die Aufsätze über das Nachleben Haydns und Mozarts, die noch immer einen bedeutsamen Beitrag zum Verständnis des Romantischen in der Musik darstellen.

So weit Schrade in der Deutung über das philologisch exakte Erarbeiten des einzelnen Faktums hinausgelangte, so klar zeigten ihm doch sein geschichtlicher Sinn und seine Ehrfurcht vor dem Kunstwerk die Grenzen, hinter welchen ein Anspruch wissenschaftlicher Forschung nicht mehr bestehen kann. Dies führte ihn dazu, jedes vorgefaßte System zu verwerfen, jeden „perspektivischen Leitbegriff der Musikgeschichte“ abzulehnen, wenn diesem für alle Zeiten und Erscheinungen Gültigkeit zukommen sollte. Dabei war ihm freilich immer bewußt, daß der Wissenschaftler sich selber nicht verleugnen könne und dürfe, daß er vielmehr, durch die Tradition mit allem Geschichtlichen verbunden, sein wissenschaftliches Werk stets mit der eigenen Persönlichkeit in Einklang zu bringen und vor ihr zu verantworten habe. Und wie in dieser Hinsicht die eingehende Beschäftigung mit der Musiktheorie des Mittelalters für Schrade besondere Bedeutung gewann, so wurde ihm des Boethius Schrift zur Musik lebendig, deren Wesen er nicht so sehr im Fachwissenschaftlichen als vielmehr im Propädeutischen erkannte, in der Aufgabe, durch die Musik als ethisch bestimmte Zahlenwissenschaft zur Philosophie zu führen. Solche an der Geschichte orientierte Besinnung auf das Wesen musikalischen Denkens gab Schrade letztlich die Rechtfertigung, den Blick unmittelbar auf den Komponisten und sein künstlerisches Schaffen zu richten. Aus solchem Denken entstanden die um die Mitte der dreißiger Jahre erschienenen Studien über *Heinrich Schütz als Bildner der deutschen Musik*, über *Georg Friedrich Händels Lebensform* und über Johann Sebastian Bach, Studien, die erfüllt waren von tiefer Einsicht in die Zusammenhänge von Lebensgesetz und individuellem künstlerischem Schaffen mit den Forderungen einer Zeit und den Gesetzmäßigkeiten musikalischer Gattungen und Stile.

Bedenkt man, daß es kaum eines Jahrzehnts der Forschung und Lehre bedurfte, um den Reichtum an Gedanken und wissenschaftlichen Ergebnissen, die sich hier nur im Umriß aufzeigen lassen, zu sammeln und mitzuteilen, so wird einem bewußt, wie ungewöhnlich die geistige Kraft war, die solches vermochte. Es scheint, als ob damals in Bonn, wo Schrade seit 1932 lehrte und seit 1935 einen besonderen Lehrauftrag für Musikgeschichte des Mittelalters innehatte, der Weg, den das wissenschaftliche Werk in Zukunft nehmen sollte, endgültig vorgezeichnet gewesen sei. Diesen Weg zu gehen, das breit angelegte Werk hinauszuführen, forderte die Lebensform, zu welcher Schrade sich bekannte. In Deutschland aber war es ihm unmöglich geworden, dem inneren Gesetz zu gehorchen und seinen Auftrag zu

erfüllen. So verließ er im Jahre 1938 Deutschland, um sich in Amerika, an der Yale University zu New Haven den für ihn notwendigen neuen Wirkungskreis zu schaffen. Zunächst als Assistant Professor, sodann während fünf Jahren als Associate Professor und seit 1948 schließlich als Professor of the History of Music, außerdem während beinahe zwanzig Jahren als Director of Graduate Studies im Department of Music legte Schrade den Grund für eine neue, ihr Fach als geschichtliche und geistesgeschichtliche Disziplin auffassende Generation amerikanischer Musikwissenschaftler, der heute über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus eine bedeutende Stimme zukommt.

Sein eigenes Werk führte Schrade, in kurzer Zeit der englischen Sprache mächtig, sogleich mit einer großen Zahl von Publikationen fort. Bereits 1942 erschien das Buch, in welchem er sich in der Neuen Welt zum erstenmal und bereits im Titel unmißverständlich zu seiner Auffassung von der Wissenschaft bekannte, *Beethoven in France — The Growth of an Idea*. Was in den Aufsätzen über das Verhältnis der Romantiker zu Haydn und Mozart und der gleichfalls noch in Deutschland erschienenen Studie über *Das französische Beethovenbild der Gegenwart* ersten Ausdruck gefunden hatte, wurde nunmehr in dem ganzen Ideenreichtum, der einer Wirkungsgeschichte eigen ist, entfaltet: das Nachleben Beethovens wurde Schrade zum Anlaß, ein Jahrhundert französischer Geistesgeschichte lebendig werden zu lassen, zugleich aber im Spiegelbild der vielfältigen Zeugnisse immer wieder unmittelbar das Genie Beethovens zu deuten. *Bach — The Conflict between the Sacred and the Secular* und *Monteverdi — Creator of Modern Music* brachten in vertiefter Form Antwort auf die Frage nach Wesen und Stil des Barockzeitalters, Antwort auch auf die Frage nach den Beziehungen zwischen Epoche, musikalischer Gattung und individuellem künstlerischem Schaffen, mit der sich der *Maniera*-Aufsatz und die Studie über Händels Lebensform auseinandergesetzt hatten. Neben Aufsätzen, die der Musik des sechzehnten Jahrhunderts, den Beziehungen zwischen Musik und protestantischer Liturgie und dem Geschichtsbewußtsein der Renaissance gewidmet waren, kennzeichneten vor allem Forschungen und Publikationen zur Musik des Mittelalters Schrades Schaffen der fünfziger Jahre. Besondere Bedeutung kommt dabei der kommentierten Ausgabe mehrstimmiger Musik des vierzehnten Jahrhunderts zu, die Schrade als notwendige Grundlage für jede künftige Beschäftigung mit dieser Zeit zu veröffentlichen begann. Dem ersten, 1956 erschienenen Band mit den Werken Philippe de Vitrys, dem *Roman de Fauvel* und den französischen Ordinariums-Zyklen folgten drei weitere, die die Werke Guillaume de Machauts und Francesco Landinis enthalten. Aber auch im Bereich mittelalterlicher Musik gelangte Schrade in zahlreichen Studien über die Bereitstellung des Materials weit hinaus, wobei insbesondere an die vielfältigen Ergebnisse seiner Forschungen über Philippe de Vitry, an die neue Deutung der *Ars Nova*, an die Beiträge über Machaut und dessen Beziehungen zum *Roman de Fauvel* und schließlich an den Nachweis frühester Parodietechnik in der liturgischen Musik des vierzehnten Jahrhunderts erinnert sei.

Leo Schrades Rückkehr nach Europa deutet darauf hin, daß er seinen Auftrag an der Yale University für erfüllt hielt und daß er die von ihm herangebildete Generation, gemäß seiner steten Absicht, den Schüler frei und für sich selbst

verantwortlich werden zu lassen, nunmehr als mündig erachtete. Nachdem er im Frühjahr 1958 dem Ruf auf den Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft gefolgt war, lag ihm vor allem daran, die Wirkungsstätte Jacques Handschins zu einem Institut auszubauen, dessen Arbeitsbedingungen und Sammlungen es ermöglichen sollten, Lehre und Forschung in der notwendigen Weise aufs engste zu verknüpfen. Innerhalb weniger Jahre gelang es ihm hier, die Bibliotheksbestände um ein Vielfaches zu vermehren, insbesondere aber mit einer bedeutenden Quellensammlung in Filmaufnahmen die Grundlage für eine neu durchdachte Erforschung mittelalterlicher Musik zu schaffen.

Weit gespannt war der Bogen dessen, was sich Schrade in den letzten Jahren erarbeitete, was er in Büchern und Aufsätzen veröffentlichte oder in Vorträgen über die Fachkreise hinaus wirksam werden ließ. Bis zuletzt wandte er seine besten Kräfte an die *History of Church Music*, deren erster, bis zum sechzehnten Jahrhundert reichender Band ihn seit Jahren beschäftigte, die zu vollenden ihm jedoch versagt war. Der Ursprung liturgischer Gesänge des christlichen Kultes in der jüdischen Tempelmusik, die Jahrhunderte währende Entwicklung eines musikalisch geordneten Sonntags- und Festkreises, das Werden mehrstimmiger Kunst und die vielfältigen Zusammenhänge liturgischer Musik mit den Äußerungen mittelalterlichen Lebens, dies waren gleichermaßen Themen, die zu durchdringen Schrade sich hier zur Aufgabe gesetzt hatte.

Seine Weite des Blickes gestattete ihm indes, sich auch neben diesem gewaltigen Vorhaben teilnehmend, wiewohl stets aus der Sicht des Historikers den jüngsten musikalischen Ereignissen zuzuwenden. Dem Neuen in der Musik seit den zwanziger Jahren galt sein besonderes Interesse, vor allem aber dem Werk Strawinskys, dessen persönlichen Stil er als Ergebnis eines Parodieverfahrens im Sinne etwa des sechzehnten Jahrhunderts neu deutete und dessen Verhältnis zur Musik früherer Zeiten er als lebendige Verbundenheit mit der Geschichte erkannte.

Die früh erworbene Fähigkeit, Methoden musikgeschichtlicher Darstellung und Deutung stets nur aus dem Gegenstand selber zu entwickeln, erlaubte es Schrade, allen Forderungen nach Spezialisierung entgegen, durch Jahrhunderte getrennte Bereiche forschend zu durchdringen; sie verlieh überdies seinem Werk die Gültigkeit, die es ihm aller scharfen Selbstkritik zum Trotz gestattete, eigene Forschungsergebnisse und Gedanken früherer Jahre einer neuen Arbeit zu Nutze zu machen. Dies zeigt sein 1964 veröffentlichter Essay über Mozart, in ganz besonderer Weise aber seine *Tragedy in the Art of Music*, die gleichfalls in dem letzten Jahr als Buch erschien. Die darin vereinigten sechs Vorträge hielt Schrade, dem als erstem seines Faches diese Ehre widerfuhr, im Winter 1962/63 auf dem Charles Eliot Norton Chair of Poetry an der Harvard University. Die Bedeutung dieses Werkes, das dem musikalischen Geist der griechischen Tragödie und deren Wiedergeburt in der Barockoper nachgeht, darüber hinaus aber die Frage nach dem Tragischen im Schaffen wie im Leben der großen Musiker bis hin zur Gegenwart stellt, müßte übersehen werden, wenn man nach den darin vermittelten neuen Forschungsergebnissen suchen wollte. Die wissenschaftliche Erarbeitung der Kenntnisse, die hier zu Grunde liegen, findet sich zu einem großen Teil bereits in den Büchern über Monteverdi oder Bach und in den Studien über Heinrich Schütz oder

die venezianische Aufführung des *Edipo Tiranno* des Sophokles. Was diesem Werk die eigentümliche Größe gibt, ist vielmehr die endgültige Einheit, zu der hier Darlegung und Deutung in hoher Sprache verbunden sind und die geprägt ist von der Persönlichkeit Leo Schrades, dem die Wissenschaft.Bekennnis zur Geschichte war, zugleich aber Erfüllung des stets bejahten eigenen Lebensgesetzes.

J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

J. S. Bachs Kammermusik für Melodieinstrument (Violine, Gambe, Querflöte) und obligates Cembalo ist in vieler Hinsicht noch unerforscht. Eine in diesem Zusammenhang zentrale Frage, deren Erhellung mancherlei Perspektiven eröffnet, die aber gleichwohl bisher nur gelegentlich angeschnitten worden ist, ist ihre Entstehungsgeschichte, und zwar sowohl die des ganzen Werkkomplexes wie die der verschiedenen Besetzungsgruppen und der einzelnen Sonaten. Für die Violinsonate G-dur und das spezielle Problem ihrer drei Fassungen hat der Verfasser kürzlich eine Studie vorgelegt¹. Im übrigen besitzen wir in der Hauptsache nur Ulrich Siegeles Untersuchungen des Verhältnisses zwischen der Triosonate für zwei Flöten und Continuo G-dur (BWV 1039) und der Gambensonate G-dur (BWV 1027) sowie der Entstehung der Gambensonate g-moll (BWV 1029)². Siegele hat damit das wesentliche Verdienst, das Problem verschollener Urfassungen für diese Gruppe in Bachs Gesamtwerk erkannt und erstmalig beleuchtet zu haben. Er bleibt uns jedoch die Antwort schuldig, warum er seine Fragestellung auf die genannten Werke beschränkt hat. Sie dürfte in mehreren anderen Fällen aktuell sein und muß jedenfalls im Prinzip für jede einzelne dieser Sonaten untersucht werden. Wir werden dies in anderem Zusammenhang tun und richten hier den Blick auf das nächstliegende und darum als Ausgangspunkt für umfassendere Studien besonders geeignete Problem der Entstehung von BWV 1027 und 1039, wo ja das Faktum früherer und späterer Fassungen des gleichen Werkes außerhalb aller Diskussion steht. Daß die Entstehungsgeschichte dieses Sonatenpaares sich nicht auf die zwei bekannten Fassungen beschränken kann, hat schon Siegele richtig erkannt. Seine Mutmaßungen über die hinter ihnen liegende Urgestalt erscheinen jedoch anfechtbar; sie werden übrigens auch vom Herausgeber der Flötenkompositionen in NBA VI, 3, Hans-Peter Schmitz, in keiner Weise bestätigt³. Es erscheint darum notwendig, die beiden Sonaten und ihr gegenseitiges Verhältnis nochmals voraussetzungslos zu überprüfen.

¹ Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019), *AtMw* 1964, S. 217—242.

² *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. Tübingen 1957 (maschinenschr.), S. 62—86 bzw. 126—131.

³ „Allein von den jetzt verfügbaren Quellen her sind Fragen nach der Erstfassung des Werkes überhaupt (folgt Fußnote mit ausdrücklichem Hinweis auf Siegeles Hypothese) und danach, ob BWV 1039 diese darstellt oder nicht . . . nicht eindeutig zu beantworten.“ (Kritischer Bericht zu NBA VI, 3, S. 52).

Beide Werke sind in allem Wesentlichen identisch, doch weichen sie im einzelnen erheblich stärker voneinander ab, als Friedrich Blume es dargestellt hat⁴. Die Authentizität der Komposition als solcher steht außer Zweifel, da die Gambenversion im Autograph vorliegt; wir können also direkt auf die entstehungsgeschichtlichen Fragen eingehen, nämlich 1. welche von beiden Fassungen die frühere darstellt, und 2. ob die Trioversion, falls sie sich in irgendeiner Weise als sekundär erweisen sollte, auch als authentisch betrachtet werden kann.

Die traditionelle Auffassung ist, daß BWV 1039 die ursprüngliche Fassung des Werkes darstellt und daß BWV 1027 aus ihr hervorgegangen ist. Sie kommt in der Ausgabe beider Fassungen durch Wilhelm Rust in BGA IX zum Ausdruck und wird von Spitta⁵, Schweitzer⁶ und den meisten anderen Verfassern und Herausgebern akzeptiert, teilweise auch von Siegele. Zugunsten dieser Auffassung spricht vor allem, daß Übertragungen von Triosonaten in solche für ein Melodieinstrument mit obligatem Klavier — dagegen nicht in umgekehrter Richtung — im 18. Jahrhundert häufig vorgenommen wurden, wenn auch hauptsächlich von etwas jüngeren Komponisten als Bach⁷. Für Bach selbst läßt sich diese Praxis durch erhaltene Werke sonst nicht mehr belegen (wenn man nicht die Triosonate BWV 1038 und die aus ihr hervorgegangene Sonate für Violine und Cembalo BWV 1022 für echt hält, was doch — speziell für die letztere — höchst unwahrscheinlich ist), wenn auch auf Grund spezieller Indizien gelegentlich vermuten. Da BWV 1027 nicht nur rein dreistimmig, sondern auch strikt triomäßig geschrieben ist, scheint es zunächst außer Zweifel zu stehen, daß die landläufige Auffassung über das Verhältnis der beiden Werkfassungen die richtige ist.

Bei einem genaueren Vergleich der beiden Fassungen melden sich jedoch gewisse Einwände an. Schon Blume hatte Zweifel geäußert⁸. Er fand, daß man hier, bei einer reinen Übertragung der Stimmen in eine andere Besetzung, von „Bearbeitung“ überhaupt nicht sprechen könne; da außerdem BGA die Herkunft des Trios nicht nachweise, sei „*durchaus nicht gesagt, welches von beiden Werken das frühere und welches das spätere ist*“. Blume gibt indessen keine überzeugende Motivierung für diese Ansicht. Er sagt nämlich, die beiden Fassungen der Sonate seien praktisch genommen gleichlautend; „*der dreistimmige Satz des Trios kehrt völlig unverändert und nur teilweise durch Oktavversetzung den Instrumenten angepaßt in der Gambensonate wieder*“. In Wirklichkeit gibt es jedoch eine Fülle von kleineren Abweichungen zwischen beiden Werkgestalten, die nichts mit Oktavversetzung zu tun haben (die letztere findet durchgehends nur in der Gambenstimme statt, die der zweiten Flötenstimme entspricht und natürlich tiefer als diese liegen muß; Klavieroberstimme und erste Flöte liegen durchweg in gleicher Höhe). Es genügt, hier als Beispiel den ersten Satz — er umfaßt 28 Takte — anzuführen, wo sich solche Verschiedenheiten zwischen den beiden Fassungen, Differenzen in der Ornamentik oder Artikulation hierbei ungerechnet, in einer oder mehreren Stimmen in

⁴ Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach, BJ 1928, S. 96—118.

⁵ Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 5/1962, Bd. I, S. 725.

⁶ J. S. Bach, Ausgabe Leipzig 1963, S. 357.

⁷ Vgl. u. a. H. Merzmann, Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland, AfMw II, 1919/20, S. 99—143; E. F. Schmid, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 110.

⁸ a. a. O., S. 115 f.

folgenden Takten finden: 2–6, 8, 11–16, 20, 24. Wie sich zeigen wird, lohnt es sich sehr, diese Abweichungen genauer zu studieren und zu fragen, was sich daraus für das Verhältnis der beiden Fassungen schließen läßt⁹. Dagegen ziehen wir bei diesem Vergleich die Orgelversionen von drei Sätzen aus BWV 1039/1027 nur ausnahmsweise heran, da sie höchstwahrscheinlich aus einer der Kammermusikfassungen hervorgegangen sind¹⁰.

Bei einem solchen vergleichenden Studium von BWV 1039 und 1027 fällt es nun zunächst auf, daß an mehreren Stellen der Trioversion die Flötenstimmen gegenüber analogen Stellen bzw. gegenüber den entsprechenden Stellen der Gambenversion in der Art zurechtgebogen erscheinen, wie dies bei Transkriptionen wegen der Verschiedenheiten im Tonumfang der Instrumente häufig nötig wird. So ist in II 12 (= Satz 2, Takt 12) das *cis*“ von Flöte 1 offensichtlich ein melodisches Surrogat gegenüber der Klavieroberstimme in der Gambenversion wie auch gegenüber der entsprechenden Wendung in Flöte 2 im nächsten Takt (Notenbeispiel 1; vgl. auch Flöte 2 bzw. Gambe T. 45–47).

Beispiel 1

II 11 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Flöte 1
Cembalo
Continuo
Cembalo

Dasselbe gilt für die Phrasenschlüsse von Flöte 2 in II 28 und 106 im Vergleich zur Gambenstimme bzw. zur entsprechenden Stelle in Flöte 1 T. 59; die Abwärtswendung beim Taktübergang ist zweifellos die eigentlich gemeinte, aus der Sequenz hervorgewachsene Melodieführung. Die Verschiedenheit erklärt sich in beiden Fällen dadurch, daß die motivisch konsequente Wendung hier jeweils das *d*“, den tiefsten Ton der damaligen Flöte¹¹, unterschreiten würde, während sie auf der Gambe (eine Oktav tiefer) oder dem Cembalo natürlich ohne Hindernis spielbar

⁹ Vielleicht hatte A. Dürr einen solchen kritischen Vergleich vorgenommen, als er im Rahmen einer Diskussion äußerte, „daß bei Bachs G-dur-Sonate für zwei Flöten möglicherweise die Gambensonate die ursprüngliche Fassung darstelle und daß es fraglich sei, ob die Flöten-Variante von Bach selbst stamme“, leider ohne — laut Referat — Einzelbelege zu geben. (Bericht über die wissenschaftliche Bachtragung . . . Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 148).

¹⁰ Vgl. H.-P. Schmitz, a. a. O., S. 50f.

¹¹ nach Hotteterre, Mattheson, Walther und Quantz; vgl. H.-P. Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel*, Kassel-Basel 1952, S. 26.

ist. Ebenso verhält es sich mit der Abweichung vom genauen Imitationsmotiv in Flöte 1 in III 11 und dem Fehlen des zum Thema gehörigen und höchst charakteristischen Oktavsprungs in Flöte 2 in IV 95: durch diesen Fortfall, der die munter beschwingte Bourréemelodik des Themas bedenklich abplattet, wird der „normale“ Höhenunterschied zwischen den Stimmen der Gambe und Flöte 2, der für die ganze Sonate gilt, d. h. eine Oktav, wiederhergestellt, nachdem er von T. 89 an vorübergehend auf zwei Oktaven erweitert worden war, da die Flöte sonst in T. 90, 91 und 95 hätte *c'* spielen müssen.

Beispiel 2

IV 89

In der Orgelfassung des Satzes, die sonst weitgehend mit der des Flötentrios übereinstimmt, ist der Oktavsprung ebenfalls beibehalten¹².

Haben wir oben gesagt, daß aus der Faktur unserer zweifach überlieferten Sonate hervorzugehen scheint, daß sie von Anfang an ein Trio war, so deuten die eben angeführten Stellen auf das genaue Gegenteil, denn überall ist hier die Gambenversion jeweils die genuine, konsequentere und zugleich ungezwungenere, während die Flötenversion eine durch Anpassung an instrumententechnische Gegebenheiten geschaffene (Not-)Lösung darstellt. Diese paradoxe Situation zwingt zu der Annahme, daß keine der beiden vorliegenden Fassungen die ursprüngliche repräsentiert. Beiden muß eine ältere Version vorausgegangen sein, in der man wohl die Urgestalt von BWV 1039/1027 erblicken darf. Hat eine solche Urgestalt wirklich existiert, so brauchen die instrumentbedingten Besonderheiten der Flötenversion nicht durch sozusagen provisorische „Umbrüche“ in einer Originalfassung und auch nicht durch Umarbeitung der Gambenversion — was ja beides widersinnig wirkt — erklärt zu werden, sondern können bei Bearbeitung der Flötenversion aus der Urfassung entstanden sein.

¹² Alle diese Stellen hat schon Siegele in seiner Arbeit angeführt und ähnlich erklärt: er spricht jedoch z. B. bei II 28 und 106 gegenüber 59 in der Flötenfassung davon, „daß Umbrüche von Sequenzen, die wegen des beschränkten Umfangs der Flöten notwendig geworden waren, in der Gambensonate rückgängig gemacht werden“ (a. a. O., S. 68), was bei seiner Annahme der Flötenversion als der ältesten — eine Annahme, die er erst späterhin modifiziert; hierüber weiter unten — bedeutet, daß die erste Fassung Zurechtlegungen enthält, die der Komponist eigentlich nicht gemeint und darum bei der späteren Umarbeitung getilgt hat. Dies — und Entsprechendes an den anderen Stellen — wirkt weder logisch noch musikalisch überzeugend, genau so wenig wie wenn Siegele eine Verschiedenheit im Baß der beiden Fassungen am Schluß von II 103 in der Flötensonate — durchaus einleuchtend — als „Versehen“ erklärt, aber nicht danach fragt, wieso dann in der von dieser angeblich abhängigen Gambenversion der richtige Ton stehen kann (a. a. O., S. 72).

Diese Urfassung war allem Anschein nach eine Triosonate mit zwei Diskantinstrumenten, die — falls diese Fassung in der gleichen Tonart wie BWV 1039 und 1027 stand — in der Tiefe bis mindestens *h* bzw. *a*, in der Höhe bis *d'''* reichten; man darf sie sich also mit Violinen besetzt vorstellen, was ja auch historisch gesehen das Nächstliegende ist¹³. (Rein theoretisch wäre auch eine Triosonate mit zwei Gamben denkbar, mit beiden Oberstimmen eine Oktave tiefer, doch sprechen sowohl historische Wahrscheinlichkeit wie die klangtechnischen Komplikationen einer solchen Besetzung gegen diese Annahme.) Aus dieser Urversion hätte Bach danach zunächst, wohl auf Grund seines in Köthen geweckten Interesses für die Querflöte, das Trio mit Flöten BWV 1039 bearbeitet, wobei er zu Änderungen der oben angeführten Art gezwungen war. Die Flöten, die bisher ja gewöhnlich als die originalen Instrumente gegolten haben, erscheinen zwar dem gelösten und heiteren Grundcharakter der Sonate wohl angemessen; andererseits wirkt die melodische Erfindung oftmals eher streichermäßig, und dies gilt am meisten für den (stimmungsmäßig stark gegen die übrigen Teile abstechenden) mittleren langsamen Satz und hier wieder besonders für die Stellen, wo sich die Sechzehntelmelodik nach dem Muster von T. 3/4 über große Tonräume spannt, so vor allem in dem hoch-expressiven Schlußabschnitt mit seiner Unterscheidung zweier außenliegender „Scheinstimmen“ und eines doppelten Liegetones *dis/e*. Auch die elastisch federnden Themen der beiden munteren fugierten Sätze und die konzertanten Episoden des zweiten unter ihnen (man beachte besonders die Figuren in T. 26 ff.) lassen eher an Streichinstrumente denken, zumal die ersten Themeneinsätze von Flöte 1 in II bzw. von Flöte 2 in IV für dieses Instrument allzu tief und glanzlos liegen. Schließlich sei noch bemerkt, daß auch die verhältnismäßig geringe Ausnutzung der Höhenlage eher an Violinen denken läßt: in keiner seiner übrigen (authentischen) Sonaten mit Flöte beschränkt sich Bach, wie hier, auf *d'''*, sondern geht mindestens bis *e'''* mitunter aber bis *f'''* (*Musikalisches Opfer*; durch Triller) oder sogar *g'''* (Sonaten in *h*-moll und *e*-moll) und ausnahmsweise *a'''* (Partita für Soloflöte).

Wie aber hat man sich die Entstehung von BWV 1027 vorzustellen? Der landläufigen und zunächst plausiblen Annahme, die Gambensonate sei aus dem Flötentrio entstanden, widersprechen ja zunächst alle die genannten Stellen, wo die Gambenversion „richtiger“, im Gegensatz zu der des Trios also nicht irgendwie zurechtgelegt erscheint. Man könnte sie sich nun statt dessen aus der hypothetischen Urfassung entstanden denken, aber auch hierbei ergeben sich gewisse Schwierigkeiten. Eigentümlicherweise kehren nämlich eine Reihe von instrumententechnisch bedingten Zurechtbiegungen der Flötenversion völlig unverändert in der Gamben-

¹³ Bach läßt in den Sonaten mit obligatem Klavier die Violine zwar öfters bis *e'''* ansteigen, überschreitet aber in drei von ihnen, nämlich denen in *c*-moll, *f*-moll und *G*-dur, nicht das *d'''* (in der erstgenannten findet sich ein einziges *e'''*), ebensowenig wie in der Violinstimme der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*. — Natürlich kann in den Violinstimmen der Urfassung von BWV 1039/1027 auch *g* vorgekommen sein; es ist damit zu rechnen, daß an zahlreichen Stellen die ursprüngliche Melodiegestaltung nicht mehr erkennbar oder eindeutig nachweisbar ist. Eine Transposition bei der Überführung der Urfassung in das Flötentrio ist in keiner Weise belegbar und auch wenig plausibel. Rein technisch wären vor allem *F*-dur und *A*-dur als Ursprungstonarten denkbar. *F*-dur ist jedoch wegen der tiefen Lage der Violinen (höchster Ton *c'''*) in einem überwiegend hell getönten Werk unwahrscheinlich. Der entsprechende Gesichtspunkt könnte natürlich für *A*-dur angeführt werden, doch ergäbe sich dann die eigentümliche Situation, daß Bach beim Austausch von Violinen gegen Flöten nach unten transponiert hätte. Alles spricht also dafür, *G*-dur auch als Tonart der Urversion zu betrachten.

version wieder, obwohl hier kein äußerer Grund für solche Anpassungen vorliegt; aus der Urversion können sie logischerweise kaum stammen. Zu diesen Erscheinungen gehört zum Beispiel die Oktavversetzung von Flöte 2 bzw. Gambe in I 4–6, für die Flöte notwendig wegen des *cis'* (an der analogen Stelle T. 16–18 findet sich in T. 18 in beiden Oberstimmen der charakteristische Oktavsprung, der in T. 6 für die Flöte 2 wegfallen mußte – sein Rhythmus ist jedoch konserviert, was NBA im Gegensatz zu der Urtextausgabe des Flötentrios von Ludwig Landshoff in Edition Peters 4203a richtig wiedergibt –, entsprechend auch in der Gambe fehlt und wohl mit Rücksicht hierauf auch im Klavierdiskant weniger prägnant gemacht wurde, was dann seinerseits die Umrhythmisierung des Basses veranlaßt haben dürfte¹⁴.

Beispiel 3

a) 1 6 Flöte 2 (1 Oktav höher)
Gambe

b) 1 18 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Cembalo
Flöte 1
Continuo
Cembalo
Cembalo, Continuo

Ähnlicher Art ist – im gleichen Satz – die Oktavumlegung an der Taktgrenze 11/12, in der anderen Oberstimme zwei Sechzehntel später; sie ist in Flöte 1 bedingt durch *cis'* und *h* oder *a* in T. 12, auf welchen sich – samt auf das erste Sechzehntel der Cembalostimme in T. 13 – die Umlegung beschränkt, in Flöte 2 zunächst nur durch die Entsprechung in der Melodieführung, vielleicht doch auch durch die Fortführung in T. 14–15, falls man hier nicht für die Urversion mit einem Oktavsprung (*Appoggiatur*) nach oben zu Beginn von T. 13 rechnet; die „normale“ Behandlung des Motivs, bei der das sequenzmäßige Element klar hervortritt, findet sich bei seiner Wiederkehr in T. 23 und 24 (Beispiel 4)¹⁵. Zur

¹⁴ Siegel nimmt hier die Baßänderung als das primäre Moment an, was jedoch weniger wahrscheinlich wirkt (a. a. O., S. 67). Übrigens steht in der Orgelfassung des ersten Satzes T. 4–6 (bis zum ersten Achtel der zweiten Hälfte) eine Oktave tiefer als das Übrige; in T. 6 ist so auch hier der ursprüngliche motivische Oktavsprung bewahrt.

¹⁵ Es ist aber auch umgekehrt denkbar, daß die – zweifellos expressive – Stimmknickung bei T. 11/12 die ursprüngliche Absicht Bachs und die Formulierung von T. 23/24 eine nachträgliche Änderung darstellt, letztere für die Flöten notwendig, um das *c'* und *h* der Violinen zu umgehen, die hier entsprechend T. 11/12 eine Oktav tiefer lagen. Auch bei dieser Alternative wäre die Änderung nur für die Flöten, nicht aber für die Oberstimmen der Gambenversion motiviert. Für sie spricht u. a., daß bei ihr keine Schwierigkeit in der Art der obengenannten, die Führung der einen Originalstimme in T. 13 ff. befriedigend zu erklären, auftritt.

Beispiel 4

a)

I 11 Gambe, Flöte 2 (1 Oktav höher)

Flöte 1
Cembalo
Cembalo, Continuo

b)

I 23 Flöte 2 (1 Oktav höher)

Gambe
Cembalo, Flöte 1
Cembalo, Continuo

gleichen Kategorie gehört weiter die plötzliche Oktavversetzung innerhalb der Sequenz bei Flöte 1 und Cembalodiskant in II 102 (vgl. T. 24 und 55; der eventuelle Einwand, die beiden Cembalostimmen kämen sich ohne diese Versetzung zu nahe, wird dadurch hinfällig, daß in der Flötenversion der Baß – wohl im Anschluß an die Urfassung – in den kritischen Takten grobenteils tiefer liegt, was ja für die Gambenversion hätte übernommen werden können). Auch die Oktavumlegung des dritten Viertels in III 6 und des ganzen folgenden Taktes (mit Auftaktsechzehntel) ist nur in der Flöte 2, nicht aber für die Gambe notwendig, und das Gleiche gilt für die Änderung des zweiten Viertels in T. 7 für Flöte 1 gegenüber dem Cembalo; das mutmaßliche Aussehen der ganzen Stelle, das sich teilweise mit Hilfe von T. 12 rekonstruieren läßt, ergibt sich aus Beispiel 5. Möglicherweise läßt sich auch die Abweichung von dem imitatorisch-motivischen Oktavsprung in IV 51 – in der Trioversion ist wenigstens sein Rhythmus beibehalten, während die Orgelbearbeitung auch hier den Sprung in seiner ursprünglichen Gestalt konserviert – entsprechend erklären: Bach fand die Wendung der Flöte 2 in T. 49–51 matt, wenn sie eine Oktave tiefer lag, und änderte darum diese Stimme von T. 47 (dessen „eigentliche“ Gestalt aus

Beispiel 5

III 5 Cembalo, Flöte 1

Violine 1 (Urversion)

Gambe (1 Oktav tiefer), Flöte 2

[8 Violine 2 (Urversion)]

Continuo

Cembalo usw.

T. 64, Flöte 1, zu erschließen ist) bis 51, erstes Viertel, was dann in der Gambenfassung — doch unter Tilgung der parallelen Quinten inmitten von T. 49 — ohne spezielle Ursache beibehalten ist. (Eine ähnliche Abweichung von diesem Oktavsprung in T. 123, Flöte 2 und Gambe, mit Rückgang vermutlich T. 126, ist dagegen zur Vermeidung von e'' gerade in der Gambe notwendig, für Flöte 2 aber nur insofern, als Bach in dieser Sonate d''' als obersten Grenzton auch für die Flöten ansah, was denkbar, aber nicht beweisbar ist.)

Stellen solcher Art lassen sich kaum anders erklären, als daß die Flötenversion trotz allem das Vorbild für die Gambensonate abgegeben hat. Hier stehen wir also vor einem neuen Dilemma. Doch auch dieses läßt sich vielleicht lösen. Es ist ja wohl keine allzu gewagte Konstruktion, wenn wir annehmen, daß Bach bei der Niederschrift der Gambensonate zwar in Gedanken die Urversion zum Vorbild und Ausgangspunkt nahm, sie aber aus irgendwelchen Ursachen nicht (mehr) zur Verfügung hatte und darum das Flötentrio als direkte Vorlage benutzen mußte. Da die An-

lehnung an die Urfassung also nur aus dem Gedächtnis und sozusagen entgegen der handgreiflich gegenwärtigen Flötenversion erfolgen konnte, wurde die Rekonstruktion der ersteren keineswegs vollständig, und mehrfach gingen, wie oben gezeigt, technisch bedingte Umformungen der Flötenfassung (versehentlich?) in die Gambenversion über. Für die Annahme einer derartigen Entstehung der letzteren spricht auch eine andere Einzelheit. Das Hauptthema des ersten Satzes erscheint bei seiner Rekapitulation im zweiten Teil des Satzes in der Klavierstimme etwas figuriert (T. 13, zweites Viertel). Da hier *d'* unterschritten wird, konnte diese Variante in der Flötenfassung nicht eingeführt werden. Sie ist aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erst bei deren Umgestaltung zur Gambensonate entstanden, denn wäre dies der Fall gewesen, so wäre es Bach kaum unterlaufen, sie schon drei Takte später, an der entsprechenden Stelle der Gambenstimme wieder zu vergessen. Plausibler ist, daß er diese Wendung halb unbewußt, aus der Erinnerung, der Urfassung entnahm, bei der entsprechenden Stelle der Gambe aber versehentlich die Flötenstimme nachschrieb¹⁶. Wie weit die Veränderungen der Gamben gegenüber der Flötenversion auch sonst ein Zurückgehen auf die Urfassung bedeuten, läßt sich natürlich jeweils nur vermuten — abgesehen von solchen Stellen, wo sie offensichtlich durch die Ersetzung des Continuos durch einen „reinen“ Baß bedingt sind.

Akzeptiert man diese Hypothesen über das Verhältnis von BWV 1027 zu 1039, so beantwortet sich damit auch die zweite der beiden zu Anfang aufgestellten Fragen, nämlich wieweit die Flötenversion auf Bach selbst zurückgehen dürfte. Da er sie, wie eben dargelegt, als Vorlage zur Gambenversion verwendet zu haben scheint, muß sie von ihm selbst stammen; etwas anderes ist nicht gut denkbar.

Mit diesen Überlegungen sind nicht alle Fragen hinsichtlich Herkunft und Metamorphosen dieses Sonatenpaares beantwortet; besonders der Baß gibt, u. a. durch eigentümliche Lagenwechsel — zum Beispiel in I 7 und 20—21, Trioversion —, schwierige Rätsel auf¹⁷. Wir können jedoch zusammenfassend folgendes als wahrscheinlich hinstellen:

1. BWV 1039 und 1027 dürften beide auf eine verlorene Triosonate Bachs in G-dur für zwei Violinen und Continuo zurückgehen.
2. BWV 1039 ist nach dieser Urversion bearbeitet, und zwar von Bach selbst.
3. BWV 1027 ist aus BWV 1039 hervorgegangen, wobei sich Bach soweit möglich an die ihm bei der Transkription nicht zugängliche Urfassung anlehnte; hierbei ist

¹⁶ An dieser Stelle hatte Bach offensichtlich Eile, denn er schrieb auch im Baß der Gambenversion, sicherlich aus Versehen, in T. 17 die einfache Version von BWV 1039 ab, obwohl er an sämtlichen vorangehenden analogen Stellen (T. 2, 5 und 14) bei der Transkription den Baß durch eine Sechzehntelfigur belebt und in imitative Beziehung zu den Oberstimmen gesetzt hatte. (Er hatte dadurch auch, was Siegele a. a. O., S. 65 hervorhebt, den Wegfall des Quartklanges auf dem fünften Achtel des jeweiligen Taktes gewonnen; dieser Quartklang ließ sich bei Generalbaßspiel so behandeln, daß keine störende Leere entsteht, nicht ohne weiteres aber bei zusätzlicher Ausführung, wie sie in der Gambenversion aktuell geworden wäre.) Diese Figur stammt indessen wohl kaum aus der Urfassung, bei welcher der Baß ja Continuo-funktion hatte.

¹⁷ Siegele sieht hier (a. a. O., S. 67) den Baß der Flötenfassung jeweils als das Primäre an, da er ja diese zunächst für älter hält, und kommt dadurch — mit Hilfe einer Logik, deren Gültigkeit schon weiter oben in Zweifel gezogen wurde — etwa für T. 19—20 zu der eigentümlichen Feststellung, Bach habe hier für die Gambenversion geändert, „um einen Bruch der melodischen Linie zu vermeiden“. Diesen „Bruch“ hätte er also zunächst selbst geschaffen, um ihn später, bei der Umarbeitung, zu tilgen, und dies ist natürlich ganz unwahrscheinlich; wir müssen für beide Stellen annehmen, daß der Baß der Gambenversion der ursprüngliche, der der Flötenversion der veränderte ist, auch wenn wir nicht wissen, was die — melodisch schwächere — Formulierung der Flötenfassung veranlaßt hat.

er nicht immer konsequent verfahren. Im übrigen finden sich in dieser Fassung des Werkes zahlreiche kleinere Veränderungen gegenüber der Urversion wie auch gegenüber BWV 1039.

4. Die Orgelfassung wenigstens der beiden Außensätze enthält gelegentlich „korrektere“ Melodieversionen als BWV 1039 und 1027 und dürfte in irgendeiner Beziehung zur Urversion stehen. Die Frage ihrer Entstehung bedarf noch spezieller Untersuchung.

Zum Schluß müssen wir uns nochmals mit dem einschlägigen Kapitel der mehrfach zitierten Arbeit Ulrich Siegeles beschäftigen und speziell mit der Hypothese, die Siegale über die Vorgeschichte der beiden Sonaten aufstellt. Dies tut er erst ganz zum Schluß; vorher arbeitet er stets mit der traditionellen Annahme, daß BWV 1027 als Transkription aus BWV 1039 entstanden ist. Er vergleicht die Abweichungen der beiden Fassungen bis ins einzelne und macht dabei eine Reihe von interessanten und wertvollen Feststellungen über die Art, wie Bach mit kleinen Retuschen einen traditionellen Triosatz für zwei Diskantstimmen und Generalbaß in einen solchen für eine Stimme in Diskant-, eine in Tenor- und ein dritte in Baßlage (ohne Akkordauffüllung) verwandelt. An der von uns aufgezeigten Problematik der scheinbar wechselseitigen Abhängigkeit der beiden Fassungen geht er jedoch im wesentlichen vorbei. So berücksichtigt er nicht, daß gewisse, durch den begrenzten Umfang der Flöte bedingte melodische Umbildungen auch in der Gambenfassung vorkommen, was für uns ja ein sehr wesentliches Moment für die Mutmaßungen über Beziehungen und Entstehungsgeschichte des Werkpaares bildete. Dagegen erkennt er, daß gewisse Abweichungen zwischen beiden Fassungen eben auf diese Begrenzung der Flöte zurückzuführen sind, begehrt aber dabei, wie bereits dargelegt, den prinzipiellen methodischen Fehler, die „Umbrüche“ der Flötenfassung als primäre Formulierungen zu betrachten. Dadurch verbaut er sich den Weg zur Einsicht in die Art und Weise, in der die beiden Fassungen voneinander abhängig sind. Gleichwohl ist es von Interesse, Siegale in seinen Gedankengängen zu folgen. Am Ende des Kapitels sieht er sich nämlich trotz allem — gleich uns — genötigt, von der traditionellen Auffassung des Entstehungsganges der beiden Sonatenfassungen abzugehen und seinerseits eine beiden vorausgehende Urgestalt zu postulieren. Er glaubt jedoch, diese als Triosonate in B-dur mit zwei Blockflöten — gegenüber unserer Annahme von G-dur und Violinen — ansprechen zu können.

Rein spieltechnisch wäre dies ohne weiteres denkbar: dem von Bach geforderten Umfang der Querflöten $d'-d'''$ (der obere Grenztöne nicht absolut feststehend) stände ein solcher für Blockflöten $f'-f'''$ gegenüber. Natürlich wären hier aber in den Diskantstimmen, obwohl es sich um eine Urfassung handeln würde, genau entsprechende „Umbrüche“ wie in der Querflötenfassung notwendig, und damit entfällt unseres Erachtens im voraus jede Wahrscheinlichkeit für Siegeles Hypothese. Sie ist auch sonst nicht sehr fest begründet. Siegale geht von dem „merkwürdigen Umstand“ aus, daß der Continuo in der Querflötenfassung dreimal den Ton C unterschreitet (zweimal mit *H*, einmal mit *A*), und nimmt „diese ungewöhnliche Unterschreitung des gebräuchlichen Tonumfangs als einen ersten Hinweis dafür, daß die Flötensonate ursprünglich eine kleine Terz höher, in B-dur gestanden haben könnte“ (a. a. O., S. 84). Indessen braucht diese Anwendung von tiefen

Tönen nicht mehr zu bedeuten, als daß Bach für die Ausführung des Continuos — außer durch das Cembalo, das er in seiner Kammermusik mitunter bis nach ,G führt — mit einer von folgenden Möglichkeiten gerechnet hat: 1. ohne Streichinstrument, 2. mit siebensaitiger Gambe, die bis ,A reicht (Bach fordert sie u. a. in der Gambensonate D-dur), 3. mit Violoncell, das die wenigen nicht erreichbaren Töne transponiert. Der Ton ,H kommt auch in der Flöten-Continuosonate e-moll vor, und gerade diese dürfte kaum nach unten transponiert sein (höchster Ton der Flötenstimme g'''!). Der Continuo des Brandenburgischen Konzerts Nr. 6 (für „Violine e Cembalo“) geht in der Tiefe bis ,B. Was Siegele darüber hinaus anführt, um seine Annahme zu stützen (die er selbst „nicht für bewiesen“ hält; er glaubt lediglich, „sie zur Diskussion stellen zu sollen“, a. a. O., S. 86), ist nicht viel. Einmal ist in der Hauptquelle für BWV 1039, Mus. ms. Bach St 431 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), „im ersten Satz, Flöte II, T. 17 das fis“ im 6. Achtel zwar durch ein Auflösungszeichen, das fis“ im 8. Achtel aber durch ein *Be* aufgelöst“, was Siegele damit erklären will, daß die Flötenstimmen bei der Transposition von B-dur nach G-dur lediglich einen Wechsel des Schlüssels (vom französischen zum gewöhnlichen Violinschlüssel) und Veränderung der Akzidentien erforderten; hierbei konnte ein solches Versehen leicht eintreffen, „denn in B-dur waren die in Frage stehenden Töne nicht ein aufzulösendes fis“ sondern ein zu erniedrigendes a“ gewesen“ (a. a. O., S. 84). Aber auch hier können wir ihm nicht folgen, denn welcher Tonart die zitierte Akzidentiensetzung auch angehört, so läßt sie sich nur als Vermischung älterer und jüngerer Praktiken erklären, da hier in einem und demselben Takt Erniedrigungs- und Auflösungszeichen in der gleichen Bedeutung vorkommen; eine versehentliche Reminiszenz an B-dur können wir in ihr nicht finden. So bleibt nur die eventuelle Terzverschreibung eines einzigen Tones (II 103, letztes Achtel im Baß von BWV 1039 c, in 1027 A) als Argument für Siegeles Hypothese, und dies ist natürlich ungenügend. Er meint zwar, daß ein „Übelstand“ der Querflötenversion ebenfalls für die Hypothese einer Urform in B-dur mit Blockflöten spreche, nämlich daß „mehr als die Hälfte aller Töne . . . hier in der Oktave von d'—d“ (liegt), die auf Querflöten unbequem zu spielen ist“ (a. a. O., S. 85), was nicht für die entsprechende Lage f'—f“ der Blockflöte gilt; jedoch ist auch dieses Argument, so bestechend es klingt, nicht zwingend, da es in dieser Beziehung sehr große Unterschiede zwischen einzelnen Sätzen und Werken gibt. Man kann z. B. durch vergleichende Zählung der Töne bis zu bzw. oberhalb von d'“ konstatieren, daß im Mittelsatz der Flötensonate A-dur (BWV 1032) mehr als doppelt so viele Töne der tieferen Region angehören als der höheren, während es sich im Fragment des ersten Satzes genau umgekehrt verhält und das Finale ein leichtes Übergewicht (7:6) für die höhere Lage gegenüber der tieferen aufweist. In der Sonate e-moll (BWV 1034) herrscht in den drei ersten Sätzen die tiefere Lage vor, doch in variierendem Grad; das geringe Übergewicht der höheren Lage im Finale hindert nicht, daß bei der Sonate im ganzen die tiefere Lage über die höhere dominiert (25:22). Siegeles Vermutung einer Blockflöten-Urfassung in B-dur zeigt sich also auf der ganzen Linie als unbeweisbar.

Im letzten Abschnitt des einschlägigen Kapitels sucht Siegele klarzutun, daß beide Sonatenfassungen unabhängig voneinander aus der hypothetischen Urfas-

sung entstanden sein können; dies „würde verschiedene, sonst nicht eindeutig erklärbare Abweichungen zwischen beiden, vor allem in der Oktavlage des Basses, verständlich machen“ (a. a. O., S. 85). Gegen eine solche Unabhängigkeit spricht indessen nicht nur die gemeinsame Tonart beider Sonaten (wenn sich aus dieser Tatsache auch keine bestimmten Schlüsse ziehen lassen), sondern vor allem die von uns weiter oben (S. 130) angeführten auffallenden Übereinstimmungen in gewissen Einzelheiten beider Fassungen, aus denen die teilweise Abhängigkeit der Gamben- von der Flötenfassung hervorgeht. Siegele meint, daß die Querflötenfassung überhaupt nicht von Bach zu stammen brauche. Sie scheine zwar ganz in Bachs Nähe entstanden zu sein (was auch Schmitz¹⁸ annimmt; beide bestreiten dagegen Rusts Auffassung¹⁹, der Schreiber der Cembalostimme von BWV 1039 sei Bach selbst gewesen), doch verlange „die Bezifferung — nach Landhoffs Bemerkung (im Vorwort seiner Ausgabe der Triosonaten) — stellenweise ganz unbachisches Ausharmonisieren durchgehender Baßnoten“, und darum könne man sich also denken, daß die Querflötenfassung „zwei Schüler Bachs angefertigt haben mögen“ (a. a. O., S. 85 f.). Es scheint uns indessen gewagt, aus der Tatsache, daß die Bezifferung in der vorliegenden Gestalt kaum von Bach stammen kann, Schlüsse auf die Bearbeitung im übrigen zu ziehen; Bach kann sehr wohl die Übertragung der Querflötenfassung aus der Urversion (gleichgültig, wie diese aussah) selbst ausgeführt haben, doch ohne den Baß zu beziffern, was ja für seinen persönlichen Gebrauch völlig unnötig war. Das Autograph ist verloren. Was wir besitzen, sind Abschriften mit St 431 als der wichtigsten. Die Bezifferung in St 431 mag „unbachisch“ sein; aber sie weist vor allem eine Reihe von direkten Fehlern auf, die einem generalbaßbewanderten Musiker, auch wenn er weniger begnadet als Bach war, kaum unterlaufen sein können und sich nur so erklären lassen, daß die Bezifferung überhaupt nicht eigens für St 431 geschaffen worden, sondern nur dorthin abgeschrieben worden ist, und dies entweder in großer Eile oder von einem Generalbaßunkundigen (man vergleiche etwa im dritten Satz das \int zu Anfang von T. 7 oder den abschließenden [!] Septimenakkord, im vierten die dem Stimmenverlauf klar widersprechenden Nonenbezeichnungen zu Beginn von T. 117, 119 und 123, usw). Über die eigentliche Entstehung dieser Bezifferung wissen wir somit nichts; wir tun darum gut, sie aus der Debatte über die Urheberchaft von BWV 1039 ganz auszuschalten. Damit entfallen aber alle Ursachen, die Schaffung der Flötentrio-version einem anderen Musiker als Bach selbst zuzuschreiben. Daß sie von ihm selbst stammen dürfte, haben wir weiter oben mit positiven Argumenten zu zeigen versucht.

¹⁸ Kritischer Bericht zu NBA VI, 3, S. 48 f.

¹⁹ BGA IX, S. XV.

Die verstellte Gärtnerin

Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung
von W. A. Mozarts *La finta giardiniera*.

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

W. A. Mozarts Opera buffa in drei Akten *La finta giardiniera* entstand in der italienischen Urfassung zwischen September 1774 und Januar 1775 in Salzburg und München. Die Uraufführung erfolgte am 13. Januar 1775 im Münchener Redoutensaal an der Prangergasse. Ein Textbuch davon ist bisher nicht bekannt. Wie bei den meisten Werken Mozarts, so blieb auch die autographe Partitur dieser Oper im Besitz des Komponisten. Nach dessen Tod am 5. Dezember 1791 fanden sich im Nachlaß jedoch nur mehr die Akte II und III. Constanze Mozart schrieb am 27. Februar 1800 aus Wien an Johann André in Offenbach: „... N. 1. *Finta giardiniera*, erster Theil, wäre vielleicht in Original oder Copie zu bekommen von Hr. Drexler (Gewürzkrämer oder dergl.) in Wels in Oberösterreich, der einmal ein Liebhabertheater entreprenirt hatte.“¹ Möglicherweise hatte Mozart die Partitur des 1. Aktes von Wien aus an Drexler (Dessler?) entliehen und nicht mehr zurück-erhalten.

Bekanntlich wurde die Oper in Salzburg im Winter 1779/80 für die Theatertruppe des Johann Heinrich Böhm zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet. Böhms Gesellschaft führte diese zweite Fassung der Oper (sehr wahrscheinlich erstmals) am 1. Mai 1780 in Augsburg unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* auf; eine Wiederholung fand am 17. oder 18. Mai statt². In einem zeitgenössischen Bericht über diese Stadt heißt es „Augsburg hat zwar ein Theater, welches dem ältern Almosen gehört, aber keine Schauspieler. Nur zuweilen kommt eine wandernde Truppe hieher“³. So war auch Böhms Truppe für ein Gastspiel vom 28. März bis zum 19. Mai 1780 nach Augsburg gekommen.

Die Bemerkung Einsteins⁴, der Verlust der Originalpartitur des 1. Aktes von *La finta giardiniera* sei nur allzu begreiflich, wenn Mozart dieselbe Böhm anvertraut

¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. IV, Kassel u. a. 1963, S. 321 f. — Bei persönlicher Nachforschung in den Kirchenbüchern der alten Pfarrkirche zu Wels/Niederösterreich konnte der Verfasser mehrfach den Namen Drexler (Trexler, Traxler, Drächler, Drächler, Drechsler) feststellen. Zu nennen sind hier der bürgerliche Weber bzw. Zeugmacher Leopold Drächler (nachweisbar seit 1774, gestorben 2. 2. 1801 im Alter von 69 Jahren), der Witwibler Johann Georg Drächler (gest. 18. 1. 1782 im Alter von 65 Jahren) und der Pfleger Johann Michael Trexler aus Mistelbach (gest. am 19. 8. 1817 im Alter von 68 Jahren). Keiner von diesen dürfte jedoch der Gesuchte sein. Dagegen könnte aber der gleichfalls festgestellte Anton Dessler mit dem von Constanze erwähnten Handelsmann gemeint sein. Anton Dessler (Desler, Deßler, Teßler) kam aus Wien, erwarb 1754 das Bürgerrecht in Wels und kaufte Haus und Handlung des Franz Staininger (frdl. Mitteilung von Herrn Museumsdirektor Dr. Trathnigg, Wels). 1762, 1763, 1765, 1769 und 1776 wurden ihm und seiner Frau Maria Gabriele Kinder geboren. In den Geburtsregister ist der Vater jeweils als „gewester bürgerlicher Kaufmann“ bzw. „Handelsmann“ bezeichnet. Laut brieflicher Mitteilung von Herrn Museumsdirektor Dr. Trathnigg fand sich bisher im Stadtarchiv Wels kein Hinweis auf eine etwaige Tätigkeit Desslers im Zusammenhang mit einer Liebhabertruppe. — W. A. Mozart reiste übrigens in den Jahren 1781, 1783 und 1790 selbst über Wels.

² H. F. Deininger, *Die deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm, einem Freunde der Familie Mozart, in Augsburg in den Jahren 1779 und 1780*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 55/56 (Augsburger Mozartbuch), Augsburg 1943, S. 393 ff. Der damalige Titel des Singspiels lautete nicht, wie bei Deininger (S. 331 u. a.) angegeben, *Das verstellte Gärtner-Mädchen*.

³ [P. L. H. Röder], *Geographisches statistisch-topographisches Lexikon von Schwaben*, Bd. 1, Ullm 1791, Sp. 85.

⁴ L. v. Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 3. Aufl. Leipzig 1936, S. 275, wörtlich auch in die 6. Aufl. (bearb. v. F. Giegling, A. Weinmann u. G. Sievers), S. 223, übernommen.

habe, dürfte gegenstandslos sein. Warum sollte Mozart Böhm den 1. Akt allein gegeben haben? Wir wissen zudem aus der Korrespondenz zwischen Leopold und W. A. Mozart, wie streng der Vater darüber wachte, daß der Sohn seine Eigenschriften nicht aus der Hand ließ.

Infolge des frühen Verlustes des Autographs konnte der erste Akt bisher nur nach wenig zuverlässigen Abschriften ediert werden. Die Akte II und III gelangten in der Urschrift über Constanze Mozart im Jahr 1800 an J. A. André und 1873 an die ehemalige Preußische Staatsbibliothek in Berlin. Heute zählen sie zu den zahlreichen seit 1945 verschollenen Mozartautographen⁵. Der 1881 im Rahmen der alten Gesamtausgabe (im folgenden als AMA bezeichnet) veröffentlichten Partitur der Oper lagen die autographen Akte II und III noch zugrunde. Die übrigen benützten Quellen nennt der Herausgeber Paul Graf Waldersee im Revisionsbericht⁶. Seinen Ausführungen zufolge dienten als Quellen für den ersten Akt drei Partiturabschriften aus dem Besitz der königlichen Hofbibliothek zu München, der königlichen Bibliothek (später Preußischen Staatsbibliothek) zu Berlin und der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Außerdem wurde der 1829 bei Heckel in Mannheim gedruckte Klavierauszug herangezogen.

Die Akte II und III konnten auf Grund des Autographs in der italienischen Originalfassung mit der zusätzlichen deutschen Textunterlegung der Bearbeitung von 1779/80 ediert werden. Diese Unterlegung war laut Waldersee und Einstein⁴ in der Originalpartitur von Leopold Mozarts Hand vorgenommen worden. Unter den oben genannten sekundären Quellen für den ersten Akt wiesen jedoch alle nur einen deutschen Text auf. Daher bringt die AMA in diesem Akt nur eine deutschsprachige Textfassung. Siegfried Anheisser konnte in seiner Ausgabe von *La finta giardiniera*⁷ aus einem Textbuch der 1774 erstaufgeführten Vertonung derselben Oper durch Pasquale Anfossi (1727–1797) die italienische Textfassung lückenlos wiederherstellen. Für die Gesangsnummern lag somit trotz des Verlustes des ersten Aktes der Handschrift Mozarts der vollständige italienische Originaltext vor. Es fehlten jedoch Mozarts Seccorezitative des ersten Aktes. Sie sind in den erhaltenen deutschsprachigen Abschriften nicht enthalten, da sie in der deutschen Singspielfassung durch einen gesprochenen Dialog ersetzt worden waren. Bei Aufführungen der Oper in italienischer Sprache behalf man sich nach Anheissers Vorschlag meist mit Anfossis Rezitativen. Die Mozartschen Seccorezitative der italienischen Urfassung scheinen jedoch — was bisher unbekannt blieb — für den ersten Akt in der alten Partiturskopie vorzuliegen, die — aus Náměšt stammend — heute im Mährischen Museum Brünn aufbewahrt wird⁸. Die Rezitative der Akte II und III stimmen hier mit Seccorezitativen Mozarts überein. Über die Partiturskopie aus Náměšt wird weiter unten noch zu sprechen sein.

⁵ Verschollene Mozart-Autographe, in: Acta Mozartiana XI, 1964, S. 32 f., Die Musikforschung XVII, 1964, S. 152 f. u. a.

⁶ W. A. Mozarts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Revisionsbericht Serie V, Nr. 1–21 etc., Opern und Ballettmusiken, Leipzig 1883, S. 48.

⁷ Die Gärtnerin aus Liebe. Komische Oper in drei Aufzügen von W. A. Mozart, Berlin 1934, Vorwort des Klavierauszuges.

⁸ Signatur Náměšt A 17 036 a. Herrn Dr. Wolfgang Plath, der mir in liebenswürdiger Weise den der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe vorliegenden Mikrofilm dieser Partiturskopie zur Verfügung stellte, möchte ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Wie die italienische Fassung von Mozarts *La finta giardiniera*, so lag auch die autorisierte Umarbeitung dieser Oper zum Singspiel bisher nur unvollständig vor. Die AMA brachte zwar für die Akte II und III die von Leopold Mozart geschriebene Textunterlegung, doch für den ersten Akt wurde in erster Linie die von Waldersee als verlässlichste unter den verfügbaren Sekundärquellen angesehene Münchener Partiturabschrift herangezogen. Dieselbe befand sich nie in der Münchener „Hof- und Staatsbibliothek“. Einstein hatte in seiner Neubearbeitung des Köchelverzeichnisses (3. Aufl.) die Bezeichnung „Kgl. Hofbibliothek“ irrtümlich mit der Münchener Staatsbibliothek gleichgesetzt. Das in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek befindliche Exemplar der von Paul Graf Waldersee bearbeiteten 2. Auflage des Köchelverzeichnisses (1905) enthält nach der gedruckten Quellenangabe „kgl. Hofbibliothek“ eine sicherlich noch vor 1918 hinzugefügte Bemerkung „in der Residenz“ von der Hand Adolf Sandbergers. Sandberger war von 1889 bis 1900 Vorstand der Musiksammlung. Nach freundlicher Mitteilung der Generaldirektion des Wittelsbacher Ausgleichsfonds in München kann die betreffende Partiturabschrift weder als gegenwärtig noch zu einem früheren Zeitpunkt im Besitz des bayerischen Königshauses befindlich nachgewiesen werden.

Die Textfassung dieser heute verschollenen Münchener Partiturskopie ist es also, die uns in der AMA vorliegt. Obwohl dieselbe sprachlich und stilistisch zum Teil sehr von dem überlieferten deutschen Text der beiden übrigen Akte abweicht, wurde sie bisher stets für die ursprüngliche, auf das Autograph zurückgehende Übersetzung gehalten. Dabei ist durch eine vergleichende Gegenüberstellung des Textes in der AMA unschwer zu erkennen, daß der erste Akt und die beiden übrigen nicht zur selben Textierung gehören können. Wie der 1779/80 sehr wahrscheinlich durch den zur Böhmschen Truppe gehörenden Schauspieler Stierle d. Ä.⁹ übersetzte Text in der durch Mozart autorisierten Singspielfassung im ersten Akt nun wirklich lautete, war nicht bekannt. Ebenso lagen auch die an Stelle der weggefallenen italienischen Seccorezitative getretenen deutschen Zwischendialoge nicht in der Originalfassung vor. Sie waren weder im Autograph noch in den übrigen Quellen enthalten. Allein die verschollene Münchener Partitur überlieferte daraus Fragmente in längeren Stichworten, die von Waldersee in seinem Revisionsbericht¹⁰ mitgeteilt worden sind. In den verschiedenen Ausgaben der deutschen Fassung der Oper wurde dieser Dialog stets durch Neuübersetzung der italienischen Rezitativtexte rekonstruiert.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß W. A. Mozart selbst an der Umarbeitung der Oper zu einem deutschen Singspiel Anteil hatte. Sehr wahrscheinlich hat er — vielleicht zusammen mit seinem Vater — auch auf die sprachliche Formulierung des deutschen Textes Einfluß genommen. Überdies wurden von ihm zwei mit Instrumenten begleitete Rezitative (Akt II, Szene XII, Nr. 19, Rezitativ des Contino „Verweile doch!“ und Akt III, Szene VII, Nr. 27, Rezitativ Sandrina, Contino „Wo bin ich wohl?“) dem neuen deutschen Text entsprechend unkomponiert. In der AMA sind diese beiden der autographen Partitur separat beigelegenen ebenfalls

⁹ O. Bacher, *Mozarts Opern in Frankfurt im 18. Jahrhundert*, in: *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 111. Vgl. auch Anm. 13.

¹⁰ A. a. O., S. 48 f.

von Mozarts Hand geschriebenen zweiten Rezitativfassungen als Anhang zur Oper veröffentlicht worden¹¹. Mozart hat hier nur jeweils die Singstimme und den Instrumentalpaß notiert. Die übrigen Instrumentalstimmen bleiben in beiden Versionen gleich und mußten deshalb nicht nochmals niedergeschrieben werden. Lediglich im Rezitativ von Nr. 19 sind in der deutschen Fassung im Vergleich zur italienischen Erstfassung die unbegleiteten Takte 14 und 31 für die Singstimme eingeschoben worden. So ist also dieses Rezitativ um zwei Takte länger geworden, ohne daß jedoch andere Änderungen nötig geworden wären.

Im zweiten Akt der Oper befinden sich nun in Nr. 21 (Arie der Sandrina „*Ach haltet Barbaren*“) und Nr. 22 (Cavatina der Sandrina „*Ach vor Thränen*“) zwei weitere Accompagnati. In beiden Fällen geht die Arie bzw. Cavatina unmittelbar in das begleitete Rezitativ über. Ein Abschluß vor den Rezitativen und die Weglassung derselben kommt aus musikalischen Gründen nicht in Betracht. Das Rezitativ in Nr. 21 ist motivisch aus der Arie entwickelt. Es moduliert von *c*-moll unmittelbar zur folgenden Cavatina in *a*-moll. Auch in Nr. 22 sind Cavatina und Rezitativ untrennbar verbunden. Letzteres moduliert hier von *a*-moll nach *Es*-dur, der Tonart von Nr. 23. Obwohl also beide Rezitative auch in der deutschen Fassung aus musikalischen Gründen nicht fehlen können, ist hier im Autograph und damit auch in der AMA nur ein italienischer Text unterlegt. Arie und Cavatina selbst sind dagegen sowohl mit dem italienischen Originaltext als auch mit dem deutschen Übersetzungstext versehen. Wie ist dieser merkwürdige Umstand zu erklären?

Auf Grund zweier Funde, welche der Verfasser in der Bayerischen Staatsbibliothek machen konnte, besteht jetzt die Möglichkeit, dieses Problem zu lösen und weitere Fragen zur deutschen Fassung von KV 196 zu klären.

Von keiner der beiden Fassungen der Oper *La finta giardiniera* war bisher ein Textbuch der Vertonung Mozarts bekannt. Die Textbuchsammlung Her in der Bayerischen Staatsbibliothek, in welcher u. a. auch zwei Originaltextbücher zu *Idomeneo* vorhanden sind, enthält unter der Signatur Slg. Her 595 folgendes Libretto: *Die verstellte/ Gärtnerinn/ ein Singspiel/ in drey Aufzügen./ Aus dem Italienischen ins Teutsche übersetzt./ Die Musik, von Herrn Mozart Hochfürstlich-Salzburgischen Kapellmeister./ Augsburg,/ gedruckt bey Johann Anton Slansky./* (8°, 59 Seiten). Obwohl eine Jahresangabe fehlt, handelt es sich doch ohne Zweifel um das Textbuch für die Augsburger Aufführungen von 1780. Dafür spricht schon die allerdings unrichtige Titelbezeichnung für den Komponisten, die darauf deutet, daß sich dieser bei der Drucklegung noch im Salzburger Dienst befand¹². Im Mai 1781 kam es zum endgültigen Bruch mit dem Erzbischof und Mozart blieb in Wien.

Die Personenliste im Textbuch lautet:

Die Gräfinn Violante Onesti, unter dem Namen Sandrina, als Gärtnerinn. / Der Graf von Belfiore. / Arminda, Nichte des Amtshauptmanns. / Der Ritter Ramiro, Armindens Liebhaber. / Der Amtshauptmann von Schwarzensee. / Robert,

¹¹ W. A. Mozarts Werke, Serie 5, Opern, Nr. 9, *La finta giardiniera*, Leipzig 1881, S. 275–277.

¹² Es trifft also nicht zu, daß der Komponist bei den frühesten Aufführungen der Oper als deutsches Singspiel nicht erwähnt und erst bei den Frankfurter Aufführungen 1781 als solcher genannt worden sei (Deininger, a. a. O., S. 311).

Diener der Violante unter dem Namen Nardo, ebenfalls als Gärtner. / Serpetta, Wirthschaffterinn des Amtshauptmannts [1].

Die Darsteller sind nicht genannt. Dafür gibt es folgende Erklärung: J. H. Böhm, der das Textbuch drucken ließ, wollte dasselbe nicht nur für die Augsburger Aufführungen verkaufen. Um es später auch an anderen Orten verwenden zu können, mußten Namen der darstellenden Sänger infolge möglicher Änderungen in der Rollenbesetzung wegbleiben. Auch die Jahresangabe fehlt aus diesem Grunde.

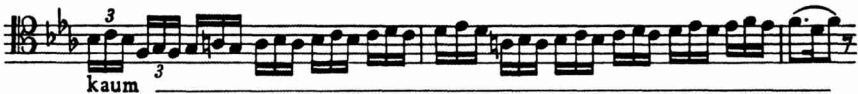
Auf Grund dieses deutschen Originaltextbuches ist es jetzt möglich, den bisher nur in teilweise stark veränderter Textfassung vorliegenden ersten Akt von KV 196 mit dem unter den Augen Mozarts entstandenen Übersetzungstext zu versehen. Der Nachweis für die Zuverlässigkeit des Textbuches kann durch einen Vergleich mit dem deutschen Text der Akte II und III in der AMA erbracht werden. Die Gesangstexte beider Akte entsprechen sich hier genau in den Nummern 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 27 und 28. Die Nummern 17, 19 und 21 im zweiten Akt sowie 24 und 26 im dritten Akt fehlen im Textbuch. Das zweite Finale (Nr. 23) ist dort gekürzt. Es fehlt der Gesangstext für 39 Takte (AMA S. 199, 2. System, Takt. 1 bis S. 201, 2. System, Takt 7), die in der Augsburger Aufführung gestrichen waren. In Nr. 23 sind außerdem noch folgende unwesentliche Abweichungen festzustellen: AMA S. 204, 2. System T. 2/3 „angelaufen“, Textbuch „angeloffen“ — AMA S. 206, 1. System, Takt 4 ff. „Alles dein Schmeicheln ist nun vergebens“, Textbuch „Alles dein Schmeicheln ist nur vergebens“ — AMA S. 208, 2. System, T. 4 ff. „Das Herz fängt aufzuschwellen an“, Textbuch „Mein Herz fängt zu schwellen an“ (hier fehlt eine Textsilbe). In Nr. 25 ist im Textbuch eine Verszeile („Jedes nehm' was es gewählt“) versehentlich ausgelassen. Ein offensichtlicher Lesefehler der AMA in Nr. 27 (S. 263, 3. System, T. 3—6) „Er wird als schon näher gehen“ kann nach dem Textbuch in „Er wird es schon näher geben“ verbessert werden.

Ein Vergleich zwischen dem der verschollenen Münchener Kopie (im folgenden bezeichnet als Mü I) entnommenen deutschen Text der AMA und dem Augsburger Textbuch zeigt für den ersten Akt im Gegensatz zu den beiden übrigen nun mit Ausnahme von Nr. 9a und 9b durchwegs mehr oder weniger starke Abweichungen und Veränderungen. Kleinere Veränderungen liegen in den Gesangsnummern 5, 7, 8, 10 und 12, stärkere Abweichungen in den Nummern 1 und 3 vor. In den Nummern 2, 4, 6 und 11 weist das Textbuch einen völlig anderen Text auf. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle Unterschiede aufzuzeigen. Einige wesentliche und charakteristische Beispiele mögen genügen. Zunächst seien die verschiedenen Textfassungen der Arie der Sandrina (Nr. 11) einander gegenübergestellt:

- | | |
|--|--|
| a) Augsburger Textbuch | b) AMA (nach Mü I) |
| „Seufzend beklagt das Täubchen,
Ferne von seinem Männchen,
Sein trauriges Verhängniß,
Und sucht nach seiner Sprache,
Mitleid in seinem Schmerz.“ | „Ferne von ihrem Neste,
Irrend auf fremden Halden,
Sehnt sich nach Ruh' und Freuden,
Die sanfte Turteltaube,
Girret und klagt ihr Leid.“ |

Sicherlich kann die wiedergefundene originale Übersetzung keinen hohen literarischen Ansprüchen genügen, und manche spätere Veränderung mag sprachlich

gesehen eine Verbesserung sein¹³. Diese Glättungen ergaben jedoch häufig inhaltliche Abschwächungen oder Verfälschungen. Eine Abschwächung ist beispielsweise die Abänderung von „Von Liebe erhitzt: der schmaubet und schwitzet“ (Textbuch) in „Von Liebe berücket der stets um sich blicket“ (AMA), die sich in der Arie der Serpetta Nr. 10 findet. Eine Verfälschung der ursprünglichen Bedeutung bringt der veränderte Text der AMA in Nr. 3¹⁴. In dieser „Instrumentenarie“ erklingen die aufgezählten Instrumente des Orchesters gleichsam im Innern des in Liebe zu Sandrina entflammten Podestà („In meiner Brust erhallet ein liebliches Ertönen [!]“). Mü I weist hier eine sinnwidrige Veränderung in einen akustischen Effekt auf („Zu meinem Ohr erschallet das liebliche Ertönen“). Auch die unmittelbare Fortsetzung des Textes ist im Originaltextbuch korrekter. Es heißt hier „der Flauten und der Oboe“, wozu jeweils kurze Soli von zwei Flöten und einer Oboe zu hören sind. In der AMA ist hier nur die Rede von „der Flöte und der Oboe“. Von den Sinnwidrigkeiten, welche durch Textveränderungen entstanden sind, sei noch ein Beispiel aus Nr. 6 (Arie des Grafen Belfiore) angeführt. Belfiore singt hier auf das Wort („Ach noch immer voll von Wonne trau' ich meinen Augen) kaum“ folgende Koloratur:



Der Originaltext hierzu lautet aber („Kann ihr Feuer nicht erreichen, das mein Herz zu Asche brennt“! Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß Mozart — wie Hans Henny Jahnn¹⁵ behauptete — „seine Gesangsstrophen recht unabhängig von der Wortvorlage zu bilden“ pflegte. Wer die Musik Mozarts und den Mozartschen Briefwechsel kennt, der weiß, welch ein großer Wert gerade von Wolfgang Amadé auf gute Deklamation und eine sich gegenseitig entsprechende Verbindung von Wort und Musik gelegt wurde. Es sei nur an die Korrespondenz zwischen Leopold und Wolfgang vor der Aufführung des *Idomeneo* in München oder an den Brief des letzteren über *Die Entführung aus dem Serail* vom 26. September 1781¹⁶ erinnert. So hält sich auch die Originalübersetzung von *La finta giardiniera*, die — wie schon erwähnt — nicht ohne die Mitsprache des Komponisten entstanden sein dürfte, streng an die Musik.

¹³ Eine letzte Sicherheit bezüglich der Person des Übersetzers besteht nicht. Einstein dürfte mit seiner Vermutung, daß Andreas Schachtner dafür nicht in Frage kommt, Recht behalten. Der Schauspieler Stierle d. Ä. (nicht Franz Xaver Stierle, der in der 6. Auflage des Köchelverzeichnis irrtümlich genannt ist) wird in H. A. O. Reichards *Theaterkalender auf das Jahr 1781* (S. XXVII) als Übersetzer dieses und eines anderen Singspiels aus dem Italienischen genannt.

¹⁴ Es kann nicht zutreffen, daß in der Einrichtung der Oper als Singspiel die Musik zu einigen Arien des ersten Aktes fehlte und die Arie Nr. 3 eine Salzburger Zutat von 1780 war (R. Haas, *Wolfgang Amadé Mozart*, Potsdam 1933, S. 90 f.; H. F. Deininger, a. a. O., S. 331). Alle zwölf Nummern des ersten Aktes sind auch im Augsburger Textbuch enthalten. Nr. 3 muß schon in der italienischen Fassung der Oper komponiert gewesen sein. Auch im Textbuch der Vertonung Anfossis und in der Kopie aus Náměst ist sie zu finden. Leopold Mozart, der sie im Dezember 1780 für Schikaneder abschreiben ließ, nennt sie mit ihrem italienischen Textbeginn (*Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, S. 43).

¹⁵ „Die Gärtnerin aus Liebe“, *Mozarts zweite Fassung*, in: Kontrapunkte, Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 5, Hamburg 1956, S. 104, und in dem zum großen Teil gleichlautenden Nachwort zur Partiturausgabe der Handschrift aus der Bibliothek zu Oels (W. A. Mozart, *Die Gärtnerin aus Liebe*, hrsg. von Karl Schleifer, Text und szenische Neugestaltung nach dem Italienischen des Raniero Calzabigi von E. Legal u. H. H. Jahnn, Hamburg 1956), S. 407.

¹⁶ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, S. 161 f.

Die „Ahnenarie“ Nr. 8 ist im Textbuch nicht — wie in der AMA — dem Grafen Belfiore, sondern dem Amtshauptmann in den Mund gelegt. In beiden Versionen liegt ihr derselbe Inhalt zugrunde. Im Textbuch preist aber nicht der Graf selbst, sondern der Amtshauptmann gegenüber seiner Nichte Serpetta die hochadelige Herkunft des Grafen an. Da sowohl der Amtshauptmann als auch der Graf Tenorpartien sind, waren keine musikalischen Veränderungen nötig, um diesen Wechsel vorzunehmen. Ob diese Arie in der italienischen Erstfassung der Oper vom Podestà oder vom Contino Belfiore gesungen wurde, läßt sich aus den bisher bekannten Quellen nicht eindeutig feststellen. Wahrscheinlich war letzteres der Fall. Bei Anfossi singt ebenfalls Belfiore selbst diese Arie. Schon Abert hielt sie für diese Kavaliersgestalt fehl am Platze¹⁷. Daß sie in der Singspielfassung für Böhm der echten Buffogestalt des Amtshauptmanns gegeben wurde, könnte durchaus auf Mozarts Initiative zurückgehen. Siegfried Anheisser hat aus einem richtigen Gefühl heraus in seiner deutsch-italienischen Bearbeitung der Oper⁷ die Aria Nr. 8 dem Podestà übertragen. Er gibt dazu im Vorwort seiner Ausgabe folgende Begründung: *„Der Urtext verleiht dem Belfiore, besonders im 1. Aufzuge, einige komische Züge, die zu der Figur nicht recht passen wollen. Er ist auf seine Ahnen übertrieben eitel und so ist er es, der eigentlich die Arie Nr. 8 zu singen hätte. Viel besser macht sie sich aber im Mund des Podestà, und wenn man vollends die Takte 213—218 des ersten Finales oder die ganze Arie Nr. 18 (gemeint ist Nr. 17!) ins Auge faßt, so ist man versucht, bei der Arie Nr. 18 einen Schreibfehler des Kopisten zu vermuten. Erst die Einsicht in die Textbücher (der Vertonung Anfossis) bewies, daß diese Ahnenarie doch dem Belfiore gehört, gleichwohl habe ich sie dem Podestà gegeben.“* Diese Vermutung war berechtigt, doch der Podestà liest in der deutschen Originalfassung Serpetta nicht — wie in Anheissers Ausgabe — seinen eigenen Stammbaum, sondern denjenigen des Belfiore vor. Auch in Karl Schleifers Ausgabe von KV 196 nach einer Handschrift aus der Bibliothek des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels¹⁸ ist die Arie dem Podestà — hier bezeichnet als „Gouverneur“ — überlassen, der darin seinen eigenen Stammbaum anpreist. Ob diese Zuweisung der Handschrift entspricht oder im Rahmen der textlichen Neubearbeitung vorgenommen wurde, geht aus der gedruckten Partitur nicht hervor. Ich möchte das letztere annehmen. Über diese Partiturschrift aus Oels wird noch zu sprechen sein.

Zu Nr. 12 (Finale des 1. Aktes) weist das Textbuch eine Textkürzung für 38 Takte gegenüber der AMA aus. In der Augsburger Aufführung muß die Musik von AMA S. 103, 2. System, T. 2 (Sandrina: *„Adi, welches Herzenleid“*) bis S. 104, 3. System, T. 2 gestrichen worden sein.

Zwei sinnwidrige Fehler der AMA in diesem Finale, die wohl schon in Mü I enthalten gewesen sein müssen (da sie im Klavierauszug von Heckel¹⁹ ebenfalls zu finden sind), können nach dem Textbuch berichtigt werden. Im 12. Auftritt des Finale

¹⁷ W. A. Mozart, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 467.

¹⁸ Vgl. Anm. 15.

¹⁹ Die / Gärtnerin aus Liebe / Oper in drei Aufzügen / von / W. A. Mozart / In vollständigem Clavierauszug mit deutschem Texte, und zugleich für das / Piano Forte allein. / . . . / Wohlfeile Ausgabe von W. A. Mozart's sämtlichen Opern 6te Lieferung. / Mannheim / bei Karl Ferdinand Heckel. / [1829], Lithographie.

(Nr. 12) lautet der von Ramiro an Arminda gerichtete Ausruf „Grausame“ und nicht „Grausamer“ (AMA, S. 82, 2. System, T. 1). Im 15. Auftritt singen Serpetta, Arminda, Ramiro und Nardo „Lebt vergnügt verliebte Seelen, niemals soll ein Zwist euch quälen“ und nicht „niemals soll ein Geist (1) euch quälen“ (AMA, S. 99, 2. System, T. 8 ff.).

Die Nummern 17 (Podestà), 19 (Belfiore), 21 (Sandrina), 24 (Nardo, Belfiore, Sandrina) und 26 (Ramiro) fehlen — wie oben festgestellt wurde — im Augsburger Textbuch. Aus der AMA geht hervor, daß diese Stücke im Autograph mit Ausnahme des Rezitativs in Nr. 21 mit deutschem Text versehen waren. Wahrscheinlich hatte Böhm diese fünf Nummern für seine Aufführungen gestrichen.

Neben den Gesangstexten bietet das Textbuch Böhms auch die bisher unbekannt originalen Zwischentexte. Ein Vergleich mit den schon erwähnten, von Waldersee in seinem Revisionsbericht wiedergegebenen Stichworten zeigt, daß diese mit Ausnahme einer ganz geringfügigen Kürzung im Dialog zwischen Nr. 4 und Nr. 5 genau den Dialogabschlüssen im Textbuch entsprechen.

In den *Accompagnati* von Nr. 21 und 22 besaß — wie schon ausgeführt — das Autograph nur den italienischen Original-, nicht aber den deutschen Übersetzungstext. Da Nr. 21 im Textbuch fehlt, kann dazu kein Vergleich angestellt werden. Zur Nr. 22 enthält das Textbuch einen deutschen Rezitativtext, der aber nicht unter das im Autograph enthaltene Rezitativ (AMA, S. 189, 1. System, T. 1 ff.) passen will. Der Text scheint sich auf eine andere, unbekanntere Rezitativfassung zu beziehen.

Ein zweiter Fund, den der Verfasser unter den anonymen Handschriften der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek machen konnte, bringt des Rätsels Lösung. Es handelt sich um eine unvollständige Partiturabschrift (Mus. Ms. 5593) der Singspielfassung von KV 196 unbekannter Herkunft, die zweifellos noch im 18. Jahrhundert entstanden ist. Von der Oper fehlen die Ouvertüre sowie die Nummern 2, 3, 4, 8, 9a und 9b, 10, 11, 12, 15, 16 und 26²⁰. Die Abschrift besteht aus einzelnen Faszikeln, die von fünf Kopisten geschrieben worden sind: Schreiber A: Nr. 1; Schreiber B: Nr. 5, 6, 7, 24, 25, 27, 28; Schreiber C: Nr. 13, 18, 19, 20, 21, 22; Schreiber D: Nr. 14; Schreiber E: Nr. 17 und 23. Nr. 1 wurde von A nur begonnen, doch schon auf der ersten Seite von B fortgesetzt. Zu den Nummern 17 und 23 schrieb C jeweils die Instrumenten- und Personenbezeichnungen am Beginn. Die Tatsache, daß an der Abschrift fünf verschiedene Hände beteiligt waren, deutet darauf hin, daß dieselbe verhältnismäßig rasch hergestellt werden mußte. Sie hat Querformat (ca. 31 x 23 cm) und weist an Wasserzeichen auf durchwegs längs geripptem handgeschöpftem Büttenpapier bei den Schreibern A, B und D den Namen „NIC HEISLER“ und bei den Schreibern C und E den Namen „I A HILSER“ auf. Das letztgenannte Wasserzeichen weist auf württembergische Herkunft des Notenpapiers²¹.

²⁰ Um Vergleiche mit allen Ausgaben und der AMA zu erleichtern, wurde die dort übliche Durchnummerierung der ganzen Oper auch bei der Besprechung der Münchener Handschrift II gebraucht, obwohl darin die drei Akte jeweils für sich durchnummeriert sind.

²¹ F. von Höbke führt in seiner *Württembergischen Papiergeschichte*, Biberach-Riß 1914, S. 89, zwei alte Papiermühlen bei Schramberg, Landkreis Rotweil/Württemberg, an, über welche nur wenige Nachrichten vorhanden sind. 1822 ist ein Xaver Hilser als Inhaber einer der beiden genannt. Er benützte das Wasserzeichen „X HILSER“. Vermutlich war I. A. Hilser einer seiner Vorgänger.

Bei einem Vergleich des Textes der neuentdeckten Münchener Partiturskopie (nachfolgend bezeichnet als Mü II) mit demjenigen des Augsburger Textbuches zeigt sich, daß dieselbe unter allen bisher bekannt gewordenen Abschriften und Drucken der Singspielfassung dem Autograph textlich am nächsten stehen muß.

Schon Nr. 1 stimmt im wesentlichen mit dem Textbuch überein. Der hier durch einige Rasuren veränderte Text war ursprünglich mit dem Originaltext gleichlautend. Die ersten Verszeilen

*Welches Vergnügen, welche froher Tage?
Welch schöne Gegend, welche schöne Lage?*

wurden hier abgeändert in

*Welches Vergnügen! O! frohe Tage!
Reizende Gegend, herrliche Lage!*

Aus der Partitur ist unzweifelhaft zu ersehen, daß ursprünglich die erstgenannte, originale Version eingetragen war.

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes sind Mü II und Textbuch meist gleichlautend. Wenn Abweichungen auftreten, so steht die Partitur (Mü II) dem Textbuch stets näher als der AMA (= Mü I). Oft resultieren die Abweichungen nur aus Umstellungen einzelner Wörter. An einigen Stellen steht in Mü II über dem Gesangstext, der dem Textbuch entspricht, eine veränderte Formulierung. So heißt es beispielsweise in Nr. 1 (AMA S. 14, 2. System, T. 3 ff.) in einem kurzen Solo des Nardo „*Der falsche Wechselbalg hat mich zum Spott*“ (Textbuch). Mü II weist denselben Text auf, doch über den letzten fünf (nicht durchstrichenen) Worten steht die Korrektur in „... *Schlange da quält mich zu Todt*“. (In der AMA lautet die Stelle nach Mü I: „*Das ist ja männiglich wohlbekannt*.“)

In den Nummern 5, 6, 14, 18, 20, 22, 25 und 28 ist die Textfassung von Mü II mit dem Augsburger Textbuch identisch. Unbedeutende Abweichungen, die während des Abschreibens vorgenommen worden sein konnten, finden sich in den Nrn. 1, 7, 13 und 23. Nur sehr vereinzelt sind ganze Zeilen durch einen neuen Text ersetzt wie etwa in Nr. 23 (AMA S. 206, 1. System, T. 4 ff.). Abweichend vom Textbuch (Nardo:) „*Alles dein Schmeicheln ist nur vergebens*“, (Serpetta:) „*Das soll dich Esel wenig besorgen*“, heißt es hier in Mü II (Nardo:) „*Ich hätte Ihnen etwas zu stecken*“, (Serpetta:) „*Was hat der Dummkopf wieder zu stecken*“. Nur in Nr. 27 enthält Mü II innerhalb eines größeren Abschnittes einen vom Textbuch abweichenden deutschen Text. Die Änderung betrifft die ersten 29 Takte des Recitativo accompagnato, von Takt 30 an findet sich hier wieder (ab „*O meine Beste, meine Liebste*“) die mit dem Textbuch übereinstimmende Version. Mü II läßt in den Takten 14 und 17 dieses Rezitativs einwandfrei erkennen, daß hier zuerst die Singstimme entsprechend der von Mozart umkomponierten deutschen Rezitativfassung des Textbuches²² notiert gewesen ist. Um jedoch den vom Originaltextbuch abweichenden veränderten Text unterlegen zu können, mußten hier vom Schreiber des Textes einige kleine Abänderungen in der rhythmischen Führung der Singstimmen vorgenommen werden. So wird auch an dieser (einzig)

²² AMA, Anhang S. 276.

größeren textlichen Abweichung von der originalen Übersetzung die musikalische Abhängigkeit vom Autograph deutlich.

In Mü II ist neben den nicht erhaltenen Gesangsnummern, die der vorhandenen Zählung nach ursprünglich vorhanden gewesen sein müssen (Nrn. 2, 3, 4, 8–12, 15 und 16), Nr. 26 nicht enthalten. Diese Arie des Ramiro fehlt auch im Augsburger Textbuch. Wie die Partiturskopie Mü II erkennen läßt, trugen darin die Nummern 27 (hier infolge der separaten Durchnummerierung der einzelnen Akte „No. 3“) und 28 (hier „No. 4“) ursprünglich die Nummern 4 und 5. Die Änderung der Zahlen in 3 und 4 wurde nachträglich durch Rasur vorgenommen. Somit dürfte feststehen, daß Nr. 26, die in der ursprünglichen, geänderten Numerierung als „No. 3“ bezeichnet war, in der Vorlage enthalten gewesen sein muß.

Die Nummern 17, 19, 24 und 27, welche im Textbuch fehlen, stimmen in Mü II nahezu wörtlich mit dem Originaltext (laut AMA) überein. Nur in Nr. 24 wurde an einer Stelle (AMA S. 231, 1. System, T. 3–5) die Eintragung des Textes (Sandrina:) „Die Sonne brennt all's zusammen“ unter die Gesangstimme vergessen. Sie kann aus der AMA oder aus dem Textbuch ergänzt werden. Andererseits ist es möglich, die in Nr. 25 im Textbuch versehentlich ausgelassene Zeile aus Mü II zu ergänzen²³.

Die in Nr. 19 und Nr. 27 enthaltenen begleiteten Rezitative sind in der von Mozart für die Singspielfassung geschaffenen zweiten Version wiedergegeben. Damit ist Mü II, abgesehen von dem noch zu charakterisierenden Heckelschen Klavierauszug, die einzige Quelle, in welcher Mozarts autographe Neufassung (AMA, Anhang S. 275 f.) berücksichtigt und in Partitur wiedergegeben ist. In den anderen Quellen – auch in denjenigen mit deutschem Text – findet sich nur die erste auf den italienischen Originaltext geschriebene Fassung.

Nr. 21, eine der fünf im Textbuch fehlenden Nummern, liegt in Mü II vor. Hier ist nun auch das zu Nr. 22 überleitende 28taktige begleitete Rezitativ mit einem deutschen Text versehen, der in AMA fehlt. Dieser Text ist nicht einfach unterlegt. Das Rezitativ ist ihm vielmehr in Abweichung von der italienischen Fassung musikalisch angepaßt worden. Woher nun dieser deutsche Text kommt und welche Bewandnis es mit dieser (von der aus dem Autograph bekannten italienischen Rezitativfassung) abweichenden Version hat, zeigt sich aus Nr. 22. Auch dort weist – wie schon erwähnt wurde – das die Cavatina beschließende Rezitativ in der Originalpartitur nur den italienischen Text auf. In Mü II aber ist an dessen Stelle – analog zu Nr. 21 – eine in der Führung der Singstimme abweichende Rezitativfassung mit deutschem Text enthalten. Dieser deutsche Text findet sich, abgesehen von zwei im Notenanhang dieses Beitrages ersichtlichen, unwesentlichen Textkürzungen innerhalb der Takte 110 und 117, wortgetreu auch im Augsburger Originaltextbuch. Er gehört demnach zur autorisierten Übersetzung von 1779/80.

Die Accompagnati in den Nummern 19 und 27 waren bekanntlich von Mozart auf den deutschen Übersetzungstext umkomponiert und der Originalpartitur auf einem eigenen Blatt beigelegt worden, nachdem wegen der notwendigen musika-

²³ Vgl. oben, S. 142, Z. 23.

lischen Veränderungen eine Unterlegung unter den italienischen Originaltext nicht möglich gewesen war. Diese veränderte Fassung konnte in der AMA nach dem seinerzeit noch vorliegenden Autograph Mozarts als Anhang (S. 275–277) veröffentlicht werden. Mozart hatte hier nur jeweils die Singstimme und den Baß notiert; an den Instrumentalstimmen war keine Änderung nötig gewesen, sie verliefen in beiden Fassungen gleichlautend. Für die begleiteten Rezitative in den Nummern 21 und 22 müssen nun ebenfalls Umformungen Mozarts existiert haben, die aber heute im Autograph nicht mehr erhalten sind. Man behalf sich bisher durch eine neugeformte deutsche Textunterlegung unter das auf den italienischen Originaltext geschriebene Rezitativ. In der Abschrift Mü II aber sind uns diese beiden durch den Komponisten veränderten Rezitative erhalten. Den Beweis liefert die textliche Übereinstimmung mit dem Augsburger Textbuch in Nr. 22. Was nun für Nr. 22 gilt, muß hier in gleicher Weise auch für Nr. 21 gelten. Obwohl Nr. 21 im Textbuch fehlt, darf als sicher gelten, daß der in Mü II erhaltene deutsche Rezitativtext der Originalübersetzung angehört.

Folgender Umstand zeigt, daß für die veränderte Rezitativfassung von Nr. 21 (und wohl auch Nr. 22) wie bei den Rezitativen in Nr. 19 und Nr. 27 eine Notierung mit Singstimme und Instrumentalbaß ohne die übrigen Instrumente vorgelegen haben muß: In der Partiturabschrift Mü II weicht der Instrumentalbaß in den Takten 82 und 86 von Nr. 21 (= Recitativo, T. 6 und 10) von der autographen Fassung mit italienischem Text (AMA, S. 182, 2. System, T. 7 und S. 183, 1. System, T. 4) ab. Im ersten Fall steht in Mü II statt einer ganzen Note *e* eine halbe Note mit einer nachfolgenden halben Pause, im zweiten steht anstelle einer halben Note *d* (in der zweiten Takthälfte) ebenfalls eine halbe Pause. In den übrigen Instrumenten stimmen Mü II und AMA (d. h. Autograph) genau überein. Wie nun aus der in Mü II veränderten Führung der Singstimme hervorgeht, müßten dort die an den bezeichneten Stellen eingesetzten halben Pausen für alle Instrumente gelten. Die Erklärung ist einfach: Der Kopist hat aus einem ihm vorliegenden, wohl autographen Blatt der Umformung Mozarts, welches wie dasjenige zu den Nummern 19 und 27 nur Singstimme und Instrumentalbaß enthielt, diese beiden Stimmen übernommen und sich im übrigen an die Fassung der Instrumentalstimmen gehalten, welche die ihm zur Verfügung stehende Partiturvorlage bot. Dabei hat er nicht — wie von Mozart beabsichtigt — in den genannten Takten die Instrumentalstimmen dem Baß angepaßt, sondern dieselben unverändert abgeschrieben. Eine Anpassung wäre jedoch ohne Schwierigkeiten möglich gewesen, da in beiden Takten länger ausgehaltene Akkorde nur nach Vorbild der Baßstimmen um jeweils eine halbe Note zu verkürzen gewesen wären. Es ist charakteristisch für Mozart, daß er sich bezüglich der in der Singspielfassung von KV 196 beibehaltenen *Accompagnati* nicht etwa mit der Unterlegung eines deutschen Textes unter den italienischen zufrieden gab, sondern für den deutschen Text entsprechend der veränderten Erfordernisse von Deklamation und Sprachmelodie eine musikalische Neufassung schuf.

Paul Graf Waldersee stellte im Revisionsbericht zur Ausgabe von KV 196 in der AMA²⁴ fest, daß der heute verschollenen Partitur Mü I unter den ihm damals

²⁴ A. a. O., S. 50.

bekannten Abschriften eine Sonderstellung einzuräumen sei. Seine Vergleiche führten ihn zu dem Schluß, daß diese Münchener Partitur dem Autograph nahegestanden haben muß. Die in allen übrigen ihm vorgelegenen Kopien an fünf verschiedenen Stellen von $\underline{c} \underline{r}$ in $\underline{c} \underline{r}$ geänderte Rhythmik war nur in Mü I richtig wiedergegeben. Mü II zeigt nun ebenfalls die korrekte Notierung. Von den „Schreibfehlern“ im Autograph, welche Waldersee verzeichnet, sind die leicht erkennbaren in Mü II berichtigt (z. B. S. 185, 3. System, T. 8 und 9, Fagott: \underline{r} statt \underline{r} ; S. 217, T. 2: vergessene Note g im 2. Horn). Die übrigen von Waldersee vermerkten Irrtümer sind meist keine eigentlichen Fehler, sondern geringfügige, in der Eile von Mozart übersehene Inkonsequenzen in der Stimmführung. Sie sind auch in Mü II zu finden. Diese zweite Münchener Partiturkopie zeigt somit nicht nur textlich, sondern auch musikalisch eine nahe Abhängigkeit vom verschollenen Autograph. Als ein weiterer Hinweis auf diese Abhängigkeit kann die Tatsache gelten, daß Mü II als Partitur der deutschen Singspielfassung nicht die im Böhmschen Textbuch genannten Personenbezeichnungen (z. B. Amtshauptmann statt Podestà, Contino statt Graf Belfiore) enthält, sondern durchwegs an denjenigen der italienischen Erstfassung festhält. Das Autograph wies nur die italienischen Bezeichnungen auf. Dieselben wurden beim Abschreiben übernommen und nicht durch die Personenbezeichnungen der deutschen Fassung ersetzt.

Zusammenfassend ergibt sich aus den beiden neu aufgefundenen Quellen zu KV 196 folgendes: Die Augsburger Erstaufführung des Werkes als deutsches Singspiel unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* durch die Böhmsche Theatertruppe im Jahr 1780 läßt sich auf Grund des Originaltextbuches und der Partiturkopie Mü II textlich und musikalisch rekonstruieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach fehlten in der damals gespielten Fassung die Nummern 17, 19, 21, 24 und 26.

Die in der AMA nach der Partitur Mü I überlieferte Fassung des 1. Aktes und der damit genau übereinstimmende Druck im Klavierauszug aus dem Verlag K. F. Heckel, Mannheim (1829) sind textlich nicht original. Der autorisierte deutsche Übersetzungstext liegt jetzt samt den verschollen geglaubten Dialogen mit dem Augsburger Textbuch vollständig vor. Die fünf im Textbuch nicht enthaltenen Nummern wurden in der AMA nach dem Autograph des 2. und 3. Aktes ediert, so daß auch hierzu der Übersetzungstext erhalten ist.

Die Partitur Mü II steht dem Autograph Mozarts nahe. Sie dürfte als Abschrift nach der von Böhm gebrauchten Partitur entstanden sein. Als Partitur der Böhmschen Aufführungen kommt sie schon infolge der Fehlens merklicher Gebrauchsspuren und entsprechender Eintragungen nicht in Betracht^{24a}. Ungeachtet ihrer Unvollständigkeit ist die Abschrift eine der wichtigsten und frühesten Kopien der Oper. Sie enthält zwei Rezitativfassungen zu den Nummern 21 und 22 mit dem bisher unbekanntem deutschen Text der Originalübersetzung, zu welchen heute ver-

^{24a} Die Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt a. M. besitzt in Mus. Hs. 1784 (vgl. O. Bacher, *Ein Mozartfund* in: ZfMw VIII, 1926, S. 226 f.) eine Partiturkopie *Entr'Acts und Chöre zu Lanassa* von H. Kapellmeister Mozart (Sinfonie KV 184/166a und Teile aus *Thamos* KV 345/336a), die der Bemerkung im Katalog zufolge 1790 als Unterlage für die Frankfurter Aufführung des Stückes durch die Böhmsche Theatertruppe gedient haben könnte. Mit der Partiturkopie Mü II bestehen bezüglich der Kopisten keine Zusammenhänge.

schollene Autographe Mozarts existiert haben dürften. Diese beiden Rezitativfassungen sind am Schlusse dieses Beitrages erstmals veröffentlicht.

Es ist hier nicht möglich, in allen Einzelheiten auf die angeblich von Mozart stammende zweite Fassung von KV 196 einzugehen, die in der Oelser Partitur vorliegen soll. Schon äußere Gründe zeigen, daß diese heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Signatur Oels 85 befindliche Singspielbearbeitung kaum etwas mit Mozart zu tun haben kann. Sie stützt sich in den z. T. verstümmelten *Accompagnati* der Nrn. 19, 21, 22 und 27 nicht auf die deutschen Umformungen, sondern bringt hier nachträgliche Textunterlegungen unter die italienische Rezitativfassung. Warum sollte Mozart diese begleiteten Rezitative für die deutsche Singspielfassung umgeschrieben haben, um sie dann doch nicht zu verwenden? Überhaupt hat die Oelser Partitur textlich nichts mit der autorisierten Augsburgburger Fassung zu tun.

Das Instrumentarium ist in Oels 85 gegenüber dem Autograph Mozarts, das eine Gesamtbesetzung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Clarini und Streichern aufweist, nur um 2 Klarinetten und Pauken erweitert. In den meisten Einzelnummern der Oper ist jedoch die Bläserbesetzung erweitert worden. Die wohlhabgewogene Disposition Mozarts, der Sätzen mit Streichern allein solche mit Streichern und Bläsern je nach der inneren Notwendigkeit folgen läßt, wird weitgehend gestört, der Klangcharakter wird nivelliert. In einem Fall ist die Besetzung reduziert: Mozart schreibt für Nr. 13 vier Hörner vor, in der Oelser Handschrift sind deren nur zwei verlangt. So geschickt die instrumentalen Zutaten vielfach auch eingefügt sein mögen: ob sie wirklich — wie Abert meinte — letztlich auf Mozart selbst zurückgehen können, sei dahingestellt. Bedenklich stimmen auch die eingreifenden und nicht selten unmotiviert wirkenden Kürzungen, die besonders in den Orchestereinleitungen auffallen. Der Aufsatz von Hans Henny Jahnn¹⁵ über die Oelser Fassung enthält zahlreiche Irrtümer, bringt aber keinerlei Fakten, die auch nur entfernt an die Möglichkeit der Echtheit dieser Bearbeitung denken lassen könnten.

Es dürfte ziemlich sicher sein, daß als Vorlage für die Oelser Handschrift die italienische Fassung von KV 196 diente, wie sie in der schon erwähnten Partiturabschrift aus Náměšt erhalten ist²⁵. Diese wohl noch im 18. Jahrhundert entstandene Kopie enthält alle drei Akte der Oper mit *Seccorezitativen* und dem italienischen Originaltext. Die musikalische Bearbeitung mit erweitertem Instrumentarium, Kürzungen usw. entspricht genau der Oelser Fassung. In beiden Partituren fehlt Nr. 25 (*Arie des Podestà*). So ergibt sich die Folgerung, daß Oels 85 eine Abschrift dieser sicherlich zeitlich vorausgehenden italienischen Fassung darstellt, in welcher die *Seccorezitative* fortgelassen und ein neuer deutscher Text unterlegt worden ist. Dieser deutsche Text in der Oelser Partitur ist völlig verschieden von dem durch eine spätere Hand in der Kopie Náměšt nachgetragenen — nebenbei gesagt sehr schlechten — deutschen Übersetzungstext, der mit keiner anderen Textfassung Zusammenhänge aufweist. Wahrscheinlich besaß die Vorlage für Oels 85 — wie

²⁵ Der Titel lautet: *La finta Giardiniera per amore / Drama giocoso / in Tre Atti / Del Signore Amad: Wolfgang Mozart*. Die Handschrift Oels 85 trägt den möglicherweise hiernach übersetzten deutschen Titel: *Die Gärtnerin aus Liebe / ein Scherzhaftes Singspiel / in drei Aufzügen / nach dem Italienischen / Die Musik ist von H. Amad: Wolfgang Mozart*.

ursprünglich auch die Kopie Náměšt — nur den italienischen Originaltext. Jahns Bemerkung²⁶, „Die Partitur (Oels) kann nur unabhängig von den z. T. ungeschickten deutschen Versen entstanden sein“, unterstützt diese Annahme.

Die Oelser Fassung kann keinesfalls direkt auf Mozart zurückgehen. Wenn eine autorisierte (dritte) Fassung der Oper existiert haben soll, dann könnte allenfalls die in der Partitur aus Náměšt vorliegende italienische Version dafür in Frage kommen. Zur Klärung der Echtheitsfrage dieser Bearbeitung wären noch eingehende Untersuchungen der Handschrift und der weiteren Zusammenhänge erforderlich. Wenn diese Fassung aber — was ich vorerst für wahrscheinlicher halte — nicht auf Mozart selbst zurückgehen sollte, so kann auch Mozarts Autograph kaum als Bearbeitungsgrundlage zur Verfügung gestanden haben. In München muß sich jedoch von der 1775 erfolgten Uraufführung her eine Abschrift der italienischen Erstfassung befunden haben. Vielleicht diente dieselbe oder eine danach gefertigte Kopie dem unbekanntem Bearbeiter als Quelle.

Als Erstausgabe von KV 196 nennt das Köchel-Verzeichnis in der 6. Auflage die „Auswahl/ der / vorzüglichsten Arien und Gesänge/ aus der komischen Oper/ die Gärtnerin aus Liebe/ im Clavierauszuge . . . Leipzig, J. P. Thonus“ in zwei Heften, die nach dem Tode des Verlegers Thonus bei Breitkopf & Härtel in Kommission erschienen sind. Da die Platten dieser Ausgabe durch Hoffmeister & Kühnel erworben und von diesem Verlag bereits Anfang 1801 für eine Ausgabe mit der Verlagsnummer 27 verwendet worden sind, dürfte die Erstausgabe durch Thonus noch in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts gefallen sein. Die Vorlage für diesen Klavierauszug, der in der Bayerischen Staatsbibliothek komplett in der Kommissionsausgabe erhalten ist²⁷, hängt — was bisher nicht erkannt worden war — musikalisch (nicht textlich !) mit den Partituren Oels und Náměšt zusammen. Soweit die im Klavierauszug enthaltenen Nummern (Allegro molto der Ouverture²⁸, Nr. 2, 11, 9a und 9b, 13, 6, 4) Kürzungen aufweisen, stimmen dieselben mit denjenigen in beiden Partituren überein. Dies betrifft die Nummern 2 und 13. Im Klavierauszug sind in Nr. 13 zusätzlich drei Takte (fünftletzter bis drittletzter Takt) des Nachspiels gestrichen.

Auch betreffs der Instrumentation muß die Vorlage des Erstdrucks den Bearbeitungen Oels und Náměšt entsprochen haben. Dies geht u. a. deutlich aus dem Allegro molto der Ouverture im gedruckten Klavierauszug hervor. In der ursprünglichen Fassung der Ouverture werden die Takte 13 bis 17 nur von den beiden Violinen bestritten. In den Partituren Oels und Náměšt setzen aber in Takt 16 zusätzlich zwei Flöten und eine Oboe ein. Der Erstdruck berücksichtigt diesen Einsatz (ohne Instrumentenangabe) genau: ihm muß also die instrumental erweiterte Fassung als Vorlage zugrundegelegt worden sein. Auch in den übrigen Nummern des Klavierauszuges sind die späteren instrumentalen Zutaten klar zu erkennen, so z. B. die eingefügte verbindende Phrase der Flöten, Fagotte und Hörner im vierten Takt des Vorspiels von Nr. 2.

²⁶ Kontrapunkte, a. a. O., S. 104.

²⁷ Die 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses nennt nur ein Exemplar des zweiten Heftes im Royal College of Music, London.

²⁸ Die Angabe in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses ist dahingehend zu berichtigen, daß der zweite Satz (Andantino grazioso) der Ouvertüre im Erstdruck fehlt.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen dem Erstdruck und der Oelser Handschrift betrifft die Namen der Personen. Sandrina wurde in beiden Quellen zu Röschen, Contino Belfiore zum Grafen Belfiore, Arminda²⁹ zu Agnese, Ramiro zu Grimaldi, Nardo zu Philipp und Serpetta zu Friederike. Der Podestà erscheint in den ausgewählten Nummern des Klavierauszuges nicht; er ist in der Oelser Partitur als Gouverneur bezeichnet.

In der Textierung bestehen zwischen dem Erstdruck und der Partitur Náměšt (nachträglich unterlegter deutscher Text) keine Zusammenhänge. Auch mit der Oelser Abschrift scheint kein Zusammenhang zu bestehen. Ein Vergleich war mir hier nicht möglich, da die Neuauflage von 1956 textlich gänzlich neu bearbeitet wurde und nur aus der Handschrift allein zu ersehen ist, wie dort der deutsche Text lautet. Der Erstdruck von KV 196 stimmt in den Nummern 2, 4, 6 und 11 aus dem ersten Akt der Oper genau mit der Textfassung der AMA und damit auch mit der verschollenen Partitur Mü I und dem bei Heckel erschienenen Klavierauszug überein. In Nr. 9a und 9b, wo AMA (nach Mü I und Klavierauszug Heckel) textlich mit dem Augsburger Originaltextbuch übereinstimmen, weist der Erstdruck einen abweichenden Worttext auf.

Auch in Nr. 13 ist der Text des Erstdrucks von demjenigen in der AMA verschieden. Letztere konnte bei dieser den zweiten Akt eröffnenden Arie auf das Autograph Mozarts zurückgreifen und den Originalübersetzungstext bringen. Der bei Heckel erschienene Klavierauszug enthält, von geringfügigen Änderungen abgesehen, vom zweiten Akt an ebenfalls den Originaltext. Auch in der Partitur Mü I muß dies der Fall gewesen sein. Da im Heckelschen Klavierauszug die Accompanati in den Nummern 19 und 27 in der Führung der Singstimmen und im Text — abgesehen von unbedeutenden Änderungen dreier Worte in Nr. 27 — der von Mozart umgearbeiteten Rezitativfassung entsprechen, die Nummern 21 und 22 aber einen der italienischen Rezitativfassung unterlegten, von der Originalübersetzung abweichenden deutschen Text aufweisen, so kann gefolgert werden, daß als Quelle für diese Fassung (Klavierauszug Heckel und sehr wahrscheinlich gleichlautend auch Partitur Mü I) — möglicherweise auf dem Wege über mehrere Abschriften — letztlich das Autograph Mozarts der Akte II und III mit den separat beigefügten Änderungen zu den Nummern 19 und 27, aber ohne solche zu den Nummern 21 und 22, zugrundegelegt hat. So ist der Klavierauszug von Heckel also durchaus keine unwichtige Sekundärquelle. Durch seinen engen Zusammenhang mit der verschollenen Partiturskopie Mü I kann er den Verlust derselben wenigstens teilweise ersetzen. Was nun den ersten Akt der Singspielfassung betrifft, so konnten sich Mü I wie auch der Auszug von Heckel nicht mehr auf die schon früh abhanden gekommene Eigenschrift Mozarts stützen. Da die AMA (nach Mü I) in diesem Akt dem Heckelschen Klavierauszug ziemlich genau entspricht, dürften die oben³⁰ festgehaltenen Abweichungen vom Text der Fassung für Böhmen für beide Quellen (Mü I und Heckel-Klavierauszug) gleich gewesen sein.

²⁹ In den bereits genannten Ausgaben von KV 196 durch S. Anheißer und K. Schleifer — wie auch schon in dem bei K. F. Heckel 1829 erschienenen Klavierauszug — heißt die Nichte des Podestà Armida statt Arminda.

³⁰ Vgl. oben, S. 142 f.

Bezüglich des Leipziger Teil-Erstdrucks im Klavierauszug durch Thonus kann festgestellt werden, daß dessen Quellenwert äußerst gering ist. Textlich hat er mit dem Autograph und dem Augsburger Textbuch nichts zu tun, musikalisch stützt er sich auf die in den Partituren aus Oels und Náměšť erhaltene Bearbeitung, die noch im 18. Jahrhundert entstanden sein muß. Die Textfassung der verschollenen Partitur Mü I entsprach im ersten Akt weitgehend den im Erstdruck enthaltenen Nummern. Wo Abweichungen festzustellen waren (Nr. 9, 13), entfernt sich der Erstdruck weiter vom Originaltext als Mü I und der textlich damit gleichlautende Klavierauszug Heckel. Somit dürfte die in den letztgenannten Quellen überlieferte Textfassung ebenfalls noch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen.

Wo und wann die Singspielfassung von KV 196 zum erstenmal den Titel *Die Gärtnerin aus Liebe* erhielt, ist nicht eindeutig feststellbar. Jedenfalls muß derselbe noch im 18. Jahrhundert geprägt worden sein. Er findet sich im Erstdruck und in der Partitur Oels 85. Möglicherweise entstand er durch die Verdeutschung des italienischen Titels *La finta giardiniera per amore*, wie ihn die aus Náměšť stammende Abschrift enthält. Auch der Klavierauszug von Heckel steht unter dem Titel *Die Gärtnerin aus Liebe*. Leider ist der Titel von Mü II nicht erhalten, er dürfte jedoch infolge des Zusammenhangs dieser Partiturskopie mit der Böhmischen Fassung eine der von Böhm verwendeten Titelformulierungen (Augsburg 1780: *Die verstellte Gärtnerin*, Frankfurt 1782: *Sandrina oder die verstellte Gräfin*, Frankfurt 1789: *Das verstellte Gärtner-Mädchen*) getragen haben⁸¹.

⁸¹ Die irrtümliche Zuschreibung des Singspiels *Die verstellte Gärtnerin* (und der Musik zu Freiherrn von Gemmingens *Semiramis*) an Leopold Mozart durch E. L. Gerber in dessen *Historisch-biographischem Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790) Bd. 1, Sp. 977) erklärt sich dadurch, daß Gerber den Eintrag „Mozart . . . Kapellmeister zu Salzburg, *Semiramis*, musikalisches Drama des Freyh. von Gemmingen. *Die verstellte Gärtnerin*, Operette“ im *Verzeichnis der lebenden deutschen Schriftsteller und Tonkünstler, die für das Theater gearbeitet haben* aus H. A. O. Reichards *Theaterkalender auf das Jahr 1781* (Gotha 1780, S. XXXV f.) auf Grund der darin enthaltenen falschen Dienstbezeichnung — die ebenso auch auf dem Augsburger Textbuch von KV 196 erscheint — auf Vater Mozart bezogen hat.

Zwei neuaufgefundene deutsche Originalaccompaniati zu KV 196.

Akt II
 Nr. 21 (Takt 77 ff.)
 Recitativo

Sandrina
 Part. Mü II
 Textbuch: fehlt

wo bin ich, wie wird mirs ge-hen

(p) *f* *p* *(f)*

Sandrina
 Autogr. Part.
 (AMA, S. 182-184)

Do-ve son! che m'av-ven-ne!

p *f* *p* *f*

hat man mich nur denn hergeschleppt, um e-lend hier zu sterben

(p) *(f)* *(fp)*

Dun-que son qui condotta in-fe-li-ce amo-

p *f* *fp*

Andante

gü-tli-ge Göt-ter, wenn euch mein

p *(f)*

viv! Nu-mi pie-to-si se vi

p *f* *p*

E-lend, wenn euch mei - ne Wehmuth rührt o so lei-tet mei-ne

(p) *f*

muove il do-lo-re, il pian-to mi - o, deh gui-da - te i miei

f

Schrit-te doch wo-hin! in die-ser

p *f*

pas-si... maoh Dio! per que-sti

p *f*

Wü-ste wo-hin soll ich mich wen-den

All^o agitato

(p) *f* *(f)*

sas-si, non sò do-ve m'in-ol-tro...

p *f* *p* *f*

wo ich ge-he, wo ich ste-he, seh ich nichts als mein

dovunque il guardo gi-ro al-tro non ve-do che im - ma-gi-ni d'or-

Andante

Un-glück hö-re nur al-lein die

f

-ro-re eso-lo io sen-to le

f

Adagio

Stim-me mei-ner Qual und mei-ner Pein.

(P)

vo-ci del mio duol del mio tor-men-to.

P

Akt III
 Nr. 22 (Takt 109 ff.)
 Recitativo
 Allegretto

Sandrina
 Part. Mü II
 Textbuch S. 44 f.

Kraft. Doch, es hört ^{*)} [und sieht] mich hier kei-ne

(cresc.) *f*

*) [] fehlt im Textbuch

Sandrina
 Autogr. Part.
 (AMA, S. 188-190)

và. Ma qui niu-no m'a-scol-ta e niun si

cresc. *f*

Andante

See-le Ich be-be, es wird mir bange Die Kräfte

(p f p) (f p)

ve-de, ah che vacilla il pie-de ... manca lo

p f p f p

Allegro

schwinden. O Him-mel welch ein Geräusch!

f

spi-ri-to... oh De-i! o-do stre-pi-to.

f

**) [] im Textbuch: „im“

Presto

Es ist als sah' ich (in dem) Ge-bü-sche die abscheulichste Schlange

e par-mi ve-der trà quel-le fronde un'or-ri - do ser - pen-te,

die mit ih-rem Ge-zi-sche o Gott!

che coi si - bi-li,... oi-mè...

Wo ver-berg ich mich? Wohin fliehe ich? Was soll ich thun? hier!

do - ve mi ce-lo do-ve cor-ro... che fò... qui-vi..

nein dort! Ach ich be-trüg mich nicht! ei-ne

mi sem-bra. Ах ион м'и-ганно... ии

Höh-le dies sey der Schutzhort meiner e-len-den Ta-ge da-hi-

an-tro, in que-sto si, ve-drò pur di sal-va-re. Que-sta

nein will ich mich be-ge-ben, Und du gü-ti-ger Him-mel

mi-se-ra vi-ta as-si-ste-te-mi voi, o

schü-tze mein ar-mes Le-ben.

Cie-li, a-i-ta.

(*p*)

p

attacca

Philosophische Denkmodelle und musiktheoretische Begriffe

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

In den verschiedensten Darstellungen kulturgeschichtlicher Zusammenhänge wird heute im allgemeinen die Auffassung vertreten, daß die Epochen der Kulturgeschichte in sich geistige Einheiten bilden, daß also Tonkunst, Literatur, Bau- und bildende Kunst etwa der Gotik oder der Renaissance innerlich zusammenhängen. Bei dieser an sich einleuchtenden Annahme pflegt man nun meist stehenzubleiben, es wird also die geistige Einheit behauptet, aber nicht gezeigt, wie sie zustandekommt. Im folgenden soll diese Frage an einem begrenzten Sondergebiet, nämlich der Beziehung von Philosophie und Musiktheorie, aufgerollt werden.

Die Kulturinhalte einer Epoche — seien sie nun in der Epoche selbst entstanden oder aus früheren Zeiten tradiert — sind in verschiedenem Grade allgemeine und ursprüngliche. Einen besonders hohen Grad von Allgemeinheit beanspruchen in frühester Zeit religiös-mythische Weltbilder, denen sich später mehr und mehr die philosophischen Denkeinstellungen zugesellen. Sie sind prägenden Formen zu vergleichen, von denen die anderen Kulturinhalte, oft im Zuge langdauernder Umwandlungsprozesse, beeinflußt und sogar bestimmt werden. Von den philosophischen Denkeinstellungen als Methoden der Seinserfassung führt ein unmittelbarer Weg zu den Einzelwissenschaften, somit auch zu den Theorien der einzelnen Künste, insbesondere auch zur Theorie der Tonkunst. Dieser Weg soll hier betrachtet werden.

Die für das Abendland bestimmenden Denkeinstellungen treten vielfach schon in der Antike auf, sie gehen zumeist auf Platon und, noch mehr, auf dessen Schüler Aristoteles zurück. Aus deren Philosophie seien drei Grundgedanken hervorgehoben.

1. Im 26. Kapitel des 5. Buches seiner *Metaphysik* stellt Aristoteles den Begriff des Ganzen auf. Danach „bildet ein Kontinuierliches und Begrenztes ein Ganzes, wenn aus mehreren Bestandteilen, die potentiell oder doch wenigstens aktuell zusammengehören, eine Einheit entsteht. Ein Gegenstand der letzteren Art ist in höherem Sinne ein Ganzes, wenn seine Einheit eine natürliche, als wenn sie eine künstliche ist“¹. „Da ferner das Quantitative Anfang, Mitte und Ende hat, so nennt man etwas, das gegen die Lage und Ordnung seiner Teile gleichgültig ist, eine Summe, was aber nicht gleichgültig ist, ein Ganzes“². Ganz sind demnach insbesondere die natürlichen Einheiten, also die Lebewesen, aber nur solange alles am rechten Ort und damit in Harmonie mit allem anderen ist. Wird die Hand vom Körper getrennt, so ist sie im strengen Sinne nicht mehr Hand³. Ganz sind aber auch die Werke des Künstlers, was aus dem 9. Kapitel des 7. Buches hervorgeht, wo Aristoteles den zeugenden Samen „wie den Künstler“ wirken läßt. Aus der Analogie beider darf geschlossen werden, daß auch das Kunstwerk analog der lebendigen Einheit von Tier und Pflanze zu betrachten ist.

¹ Zitiert nach *Griechische Prosaiker in neuen Übersetzungen*, Band 307/8, Stuttgart 1860, S. 162 f.

² Ebenda, S. 163.

³ 7. Buch, 11. Kapitel, S. 209.

In seiner Poetik wendet Aristoteles den Ganzheitsbegriff auf den „Mythos“, modern gesprochen auf die Fabel der Tragödie an. Im zeitlichen Sinne ganz ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. „Anfang ist, was selbst notwendigerweise nicht nach etwas anderem ist, nach dem aber ein anderes ist oder entsteht. Ende aber ist im Gegenteil das, was selbst nach einem anderen ist, nach ihm aber folgt nichts anderes. Das Mittel ist, was selbst nach einem anderen folgt, und nach ihm ein anderes“⁴. Die Begebenheit der Tragödie soll also zeitlich ganz sein.

2. Ganz im eminenten Sinne sind die Ideen Platons. Die Substanzen des Aristoteles aber sind nichts anderes, als die ins Innere der Dinge gesetzten platonischen Ideen. Sie sind daher ebenfalls ganz⁵ und bedingen alles von Ihnen Ausgesagte⁶. Insbesondere sind sie begrifflich-logisch und zeitlich vor ihren Akzidenzen oder Eigenschaften⁷, sind Ursache oder Grund derselben.

3. Für Platon wie für Aristoteles ist bezeichnend das Denken in Allgemeinbegriffen, das zu einem Stufenbau von Gattungen und Arten führt und getragen ist von der Überzeugung, im Allgemeinbegriff das Wesen des Gegenstandes erfassen zu können. Platon geht bekanntlich hier noch weiter als Aristoteles, indem er das Sein des Allgemeinen als Idee über die Welt sinnlichen Daseins erhöht. Die geglaubte Idee gibt so zugleich dem Wissen Ziel und Richtung.

Auf den Gegenstand Musik lassen sich diese drei Grundgedanken vielfältig anwenden, wobei offen bleiben kann, ob die Theoretiker die Anregung dazu direkt aus ihren Quellen oder auf dem Umweg über den Zeitgeist empfangen haben.

1. An die Vorstellung zeitlicher Ganzheit knüpft die Tonkunst an, wenn in der Gregorianik bestimmte formelhafte Wendungen je als *Initium* = Anfang, *Mediatio* = Mittleres und *Finalis* = Ende geeignet befunden werden. Das Begriffspaar von *ouvert* und *clos* schließt sich hier an. Im Ringen um die Prinzipien mehrstimmigen Setzens sind ebenfalls zeitliche Vorstellungen der *prima vox*, der *inceptio*, der *media*, *penultima* und *ultima vox* von entscheidender Bedeutung⁸. Dabei erweisen sich die conjuncten Intervalle von Einklang und Oktave als geeignet, um den Anfängen und Schlüssen den Charakter der Notwendigkeit zu geben, während im Verlauf die disjuncten Intervalle, Quinten und Quartan, auch Terzen, ihren Platz haben. Das Problem, den „Sitz“, also den rechten Ort zu finden, der den Manieren im melodischen Verlauf zukommt, beschäftigt Jahrhunderte später C. Ph. E. Bach⁹.

2. Die Akzidenzen oder Eigenschaften, mit denen die Tonkunst in erster Linie zu tun hat, sind melodische Tonhöhe, harmonische Verwandtschaft der Töne als Kon- und Dissonanz, Tondauer und Stellung des Tones im Takt oder auch inner-

⁴ Zitiert nach Aristoteles Werke, Schriften zur Rhetorik und Poetik, Band 3, Stuttgart 1860, 7. Abschnitt, S. 456.

⁵ *Metaphysik*, 5. Buch, 6. Kapitel, a. a. O., S. 137.

⁶ 7. Buch, 1. Kapitel, a. a. O., S. 178.

⁷ Joseph Greß, *Die aristotelisch-thomistische Philosophie*, Freiburg im Breisgau 1935, Bd. 2, S. 122: „So übt die selbständige Substanz den Akzidenzen gegenüber materiale und formale Ursächlichkeit aus.“

⁸ Vgl. z. B. Günther Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*, Mf XV, 1962, S. 11, besonders S. 17 ff.

⁹ *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile-Neudruck Leipzig 1957, S. 51: „Soviel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schaden, wenn man“ sie „außer ihrem bestimmten Orte . . . anbringt“. S. 55: „Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen . . .“

halb von Gebilden, die, wie die rhythmischen modi, als Vorläufer des späteren Taktbegriffes gelten können. Das Verwachsensein dieser Akzidenzen mit der Substanz und damit auch, als begrifflich formale Teile eines Ganzen, miteinander kommt zum Ausdruck, wenn Johannes de Garlandia und nach ihm Franco von Köln den Konsonanzen eine bestimmte Stelle im rhythmischen modus — nämlich die erste — zuweisen¹⁰. Rund 250 Jahre später erkennt Johannes Tinctoris, daß neben der rhythmischen auch die melodische Stellung von Konsonanz und Dissonanz von Bedeutung ist, und gestattet insbesondere für die unbetonten Dissonanzen nur stufenweisen Eintritt und Fortgang¹¹. In dem so gewonnenen Begriff der Durchgangsnote sind die drei Seiten oder Akzidenzen des Tongeschehens, Melodie, Harmonie (Konsonanz und Dissonanz) und Rhythmus, in ein inneres Entsprechungsverhältnis gesetzt. Dieses Modell einer Entsprechung der Akzidenzen trifft nun mehr oder weniger deutlich für alle anderen kontrapunktischen Figuren zu, insbesondere für den vorbereiteten, später auch für den freien Vorhalt, den *transitus irregularis*, die Cambiata, den chromatischen Durchgang usw. Aber auch alle Arten von mehrstimmigen Klauseln werden so beschrieben, daß rhythmische Stellung, melodische Schritte und Verhältnisse der Kon- und Dissonanz eine Einheit bilden.

3. Im künstlerischen Bereich ist das Allgemeine Typus, Grundgestalt, Grundriß, im Bereich der Tonkunst etwa tonales Gerüst, das durch Variierung, Diminuirung oder Kolorierung weitergebildet wird. Damit ist ein Grundzug der abendländischen Tonkunst angegeben, der von der Gregorianik, ja von den antiken *Nomoi* bis hin zur Klassik und noch über sie hinaus reicht. Bekannt ist, daß die Sänger des Mittelalters und der Renaissance ihren Stimmart auszuzieren pflegten. Ihren methodischen Rückhalt hatte die Diminutionspraxis an den kontrapunktischen Figuren, die als relativ geschlossene Wendungen überall angebracht werden konnten, wo es die Umstände erlaubten.

Auch die Komponisten knüpfen vielfach an Vorgegebenes an, sei dies nun ein *Cantus prius factus*, ein mehrstimmiger Tonsatz, der parodiert wird, oder ein Chaconne-Baß¹². Die modulatorische Anlage größerer Kompositionen in Barock und Klassik läßt sich weithin in Typen ordnen¹³. Als Urtypus der Komposition endlich möchte der Ursatz Heinrich Schenkers verstanden werden¹⁴. Selbstverständlich ließe sich die Zahl der Beispiele noch beträchtlich vermehren.

Zur aristotelisch-platonischen Strömung der Philosophie, die man gemeinhin als metaphysische kennzeichnet, tritt eine skeptische Strömung in Gegensatz, die sich bis zu Demokrit, Heraklit und Protagoras verfolgen läßt und durch die Jahrhunderte nie völlig abreißt. Einige Kennzeichen dieser Strömung seien angegeben.

1. Glauben und Wissen, die im metaphysischen Denken einander bedingen, gelten hier mehr oder weniger als unvereinbar. Das Wissen soll exakt werden,

¹⁰ Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, S. 180 und 181 Anm.

¹¹ Ebenda, S. 302 f.

¹² Vgl. Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 3, 1915, S. 24, besonders S. 38 ff.

¹³ Vgl. meinen Aufsatz *Der Typus des Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung*, Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960.

¹⁴ Vgl. *Der freie Satz*, Wien 1935.

indem es alle Elemente des Glaubens ausscheidet, der Glaube dagegen wird irrational und verzichtet auf den Zusammenhang mit dem Wissen¹⁵.

2. Wissenschaftlich relevant wird die Scheidung von Glauben und Wissen in der Frage der Geltung der Allgemeinbegriffe. Für den metaphysisch gerichteten Realismus der Begriffe ist das Allgemeine *ante rem* als Wesen und *in re* als Substanz der Dinge wirklich, für den skeptischen Nominalismus dagegen läßt sich ein solches Sein des Allgemeinen nicht beweisen, die Allgemeinbegriffe existieren daher erst *post rem*, sind bloße Namen, also im Grunde genommen nur Fiktionen, wenn auch vielleicht denkökonomisch zweckmäßige, ja unvermeidliche Fiktionen. Die Gegenstände der Erfahrung, die sich dem metaphysischen Denken in einen Stufenbau von Gattungen und Arten ordnen, werden nun soviel als möglich in ihrer partikularen, ja singularen Individualität gesehen¹⁶. Singular sind sie vor allem auch hinsichtlich ihres Wertes. Gerade diese Singularität des Wertes aber kann nicht mehr Gegenstand der Wissenschaft sein, sie tritt auf die irrationale Seite des Glaubens, die Wissenschaft selbst wird wertfrei. In dem so gewonnenen Weltbild stehen sich nun Rationales und Irrationales, Denken und Ausdehnung¹⁷, absolute Freiheit und absoluter Mechanismus unvermittelt gegenüber.

3. Der Substanzbegriff wird von dieser antagonistischen Bewegung erfaßt, er verhärtet sich einerseits zum Korpuskelbegriff der klassischen Atomistik¹⁸, andererseits zerfließt er zum Feldbegriff eines Aktualismus, der reine Zustände und Vorgänge ohne einen Träger postuliert¹⁹. Im ersten Fall wird das Verhältnis der Substanz zu den Akzidenzen ein starres, invariables, im zweiten Fall lösen sich die Akzidenzen von der Substanz ab und werden frei beweglich.

4. Nach Ausscheidung alles Irrationalen bleibt als Ideal exakter Wissenschaft die reine Mathematik übrig. Die anderen Wissenschaften werden diesem Ideal möglichst angenähert. Dies gilt besonders für die mathematisch orientierten Naturwissenschaften, aber auch für die Logik, die sich zum Logikkalkül oder zur Logistik umbildet²⁰. Diejenigen Wissenschaften aber, die sich diesem Idealbild nicht fügen, also vor allem die Geisteswissenschaften, werden „idiographisch“²¹ und historistisch in dem Bestreben, jedes Faktum in seiner unvergleichbaren Eigenart zu verstehen.

Die Auswirkungen dieser Denkeinstellungen auf die Theorie der Tonkunst sind nun darzustellen.

Zu 1. und 2. In der Kunst muß der Nominalismus ganz allgemein gesprochen zum Subjektivismus und Individualismus führen. Das Kunstwerk wird als einzigartiges gesehen, ja es soll einzigartig und originell sein. Strebt die Theorie über-

¹⁵ Die Formulierung „*credo, quia absurdum est*“ wird schon Tertullian zugeschrieben, vgl. auch F. Ueberweg *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, hrsg. von Bernhard Geyer, Berlin 1928, S. 517.

¹⁶ Ebenda, S. 579.

¹⁷ Die Unterscheidung denkender und ausgedehnter Substanzen geht bekanntlich auf Cartesius zurück; vor ihm hat Galilei die mathematisch orientierte, wertfreie Naturwissenschaft ins Leben gerufen.

¹⁸ Ueberweg, S. 37, besonders S. 133 f.

¹⁹ Moritz Schlick, *Naturphilosophie*, in *Die Philosophie in ihren Einzelgebieten*, hrsg. von Max Dessoir, Berlin 1925, S. 426: „Daß Zustände oder Vorgänge nicht als unselbständige Eigenschaften von ‚Dingen‘ aufgefaßt werden müssen, sondern daß umgekehrt jedes Ding als Komplex von Vorgängen oder Zuständen betrachtet werden kann, war eine alte Behauptung der Philosophie, zuerst von Hume mit aller Schärfe ausgesprochen.“

²⁰ Vgl. J. B. Rieffert, *Logik*, ebenda, S. 116 ff., 122 ff.

²¹ Idiographische und nomothetische Wissenschaften unterscheidet bekanntlich W. Windelband.

haupt nach Erfassung des Allgemeinen, so wird sie nun im Zeichen des Nominalismus relativiert. Ihre Regeln werden zum pädagogisch zweckmäßigen, kräfteübenden Hindernis, die Geltung derselben beruht auf bloßer Gewohnheit²², über die hinaus es zum Ungewöhnlichen, zur Ausnahme vorzustoßen gilt. Das Gewöhnliche nun wird in der *prima prattica* zusammengefaßt, das Außergewöhnliche, die Lizenzen in der *seconda prattica*²³, wobei diese Ausdrücke hier in dem weiteren Sinne einer neuen Struktur verstanden werden sollen, die die innere Kontinuität und Geschlossenheit der Theorie historisch relativiert und aufhebt. So spielt im 20. Jahrhundert das gesamte Lehrsystem von Harmonielehre und Kontrapunkt die Rolle der *prima prattica*, von der sich die jeweils moderne Richtung des Impressionismus, Expressionismus oder der Dodekaphonie als *seconda prattica* abhebt. Wie man sieht, enthält hier die *prima prattica* bereits mehrere Abteilungen von historischen Satzgewohnheiten: Harmonielehre, strengen und freien Satz. Innerhalb jeder dieser Abteilungen können sich zwei entgegengesetzte Einstellungen äußern: eine rückwärts gewandte, die das einzigartige, unvergleichliche Wesen etwa des Palestrina-Stils in feinsinniger Weise zu fassen sucht²⁴, und eine fortschrittliche, für die alle Abteilungen der Theorie nur als Weg in die erstrebte Gegenwart oder Zukunft von Bedeutung sind, den es möglichst abzukürzen und auf das Wesentliche zu beschränken gilt. Im ersten Fall sind die Regeln und Gesetze Ausdruck einer einmaligen historischen Situation, im zweiten Fall Mechanismus, den eine schöpferische Freiheit durch Setzung neuer Regeln zu überwinden hat.

Zu 3. Das korpuskulare Denken bedient sich in der Musiktheorie des Motivbegriffes, das Kunstwerk wird dann als Zusammensetzung aus Motiven verstanden²⁵. Die Verselbständigung der Akzidenzen bahnt sich in der Trennung von Harmonielehre und Kontrapunkt an, wo der Harmonielehre die Betrachtung der vertikalen Komponente des Satzes zufällt, während der Kontrapunkt Melodik und Stimmführung behandelt²⁶. Zur Verselbständigung des vertikalen Klanges trägt besonders die impressionistische Parallelakkordik bei. In letzter Konsequenz wird dann der Feldbegriff in die Musiktheorie eingeführt. Die normativen Regeln des Kontrapunkts werden abgelöst durch eine wertfreie Deskription, die zunächst die Akzidenzen der reinen Tonverwandtschaft, Tondistanz und Tondauer je für sich darstellt und dann ihre Integration unter dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung studiert²⁷.

²² In der Philosophie hat neben anderen J. Locke die Gewöhnungsthese formuliert. Über die Rolle derselben in der Harmonielehre Arnold Schönbergs vgl. meine Schrift *Tonalität und Atonalität*, Landsberg am Lech 1955.

²³ Diesen Ausdruck braucht Monteverdi in der Vorrede zu den *Scherzi musicali* 1607.

²⁴ Vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925.

²⁵ Vgl. Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, Berlin 7/1922, S. 6: Der Komponist kann „nur durch Aneinanderfügen kleiner vom Geist unterschiedener Bruchstücke zum Aufbau größerer und immer größerer Gebilde vordringen“, daher „muß die erste Frage der Kompositionslehre die nach den Merkmalen dieser kleinsten selbständigen Teile, der sogenannten Motive sein“.

²⁶ Vgl. z. B. L. Bussler, *Praktische Harmonielehre*, Berlin 4/1899, S. XI: „Gegenstand“ der Harmonielehre sind „die Verhältnisse, unter denen Töne gleichzeitig erklingen und in Zusammenklängen fortschreiten können“, dazu vom selben Autor *Der strenge Satz*, Berlin 9/1929, S. XI: „Der strenge Satz ist ein System von Regeln, das auf dem Prinzip der Sangbarkeit der Stimmen beruht.“

²⁷ Diese Konsequenz wird in Wilhelm Kellers *Handbuch der Tonsatzlehre*, I, *Tonsatzanalytik*, Regensburg 1957, gezogen; vgl. S. 7: „Fragen der Bewertung eines Satzes werden nicht gestellt und können mit der hier angewandten phänomenologisch-deskriptiven Methode auch nicht beantwortet werden“, ferner S. 30 über relative Tonhöhen, S. 32 über relativen Sonanzcharakter, S. 36 über relative Schalldauer, S. 139 f. über die Wechselwirkung dieser Faktoren.

Zu 4. Mathematik (Proportionenlehre) und Physik (Monochord) stehen längst als messende Hilfswissenschaften im Dienst der Tonkunst und leihen ihr die gedanklichen Mittel, um die vorgefundenen Maßverhältnisse im Bereich des Rhythmus und der Töne festzuhalten. Die zunehmende Blüte der Naturwissenschaften hat zur Folge, daß die ehemaligen Diener sich mehr und mehr zu Herren aufschwingen. Einen bedeutenden Impuls erhält dieses Bestreben durch die Entdeckung der Obertonreihe. Zwanglos läßt sich der Durdreiklang aus ihr ablesen, weniger gut der Molldreiklang²⁸. Die Untertonreihe als Stütze des Molldreiklanges findet sich in der Natur nicht; um sie zu konstruieren, wird die geometrische Vorstellung der Symmetrie herbeigeholt²⁹. Ebenfalls der Mathematik entlehnt ist das Prinzip der Teilung von gegebenen Intervallen in gleiche Teile. Auf der Zwölftteilung der Oktave beruht bekanntlich die temperierte Stimmung, die aber erst durch die postulierte Gleichberechtigung der zwölf Töne den Wert eines Systems gewinnt. Auch die Drittelung oder gar Sechstelung des Ganztones wird versucht³⁰. Vielfach werden Prinzipien der Kombinatorik angewandt, um unter bestimmten Bedingungen die Anzahl möglicher Kombinationen von Elementen zu entwickeln. Dabei tritt die Vollzähligkeit, also das Erfassen aller Kombinationsmöglichkeiten, an die Stelle der Ganzheit³¹. Das Was der Konstruktion, Kombination oder Teilung pflegt dabei als Oktave, Quinte oder Terz, Ganzton oder Halbton, oder auch als Anordnung von 5 Ganztonschritten und 2 Halbtonschritten innerhalb der Oktave noch in irgendeiner Weise mit der Überlieferung zusammenzuhängen, verliert allerdings vom metaphysischen Standpunkt aus gesehen in der neuen Anordnung seinen ursprünglichen Sinn, gleich der abgehauenen Hand des Aristoteles.

Den Versuchen, den Tonstoff des Kunstwerkes mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Mitteln zu konstruieren, entspricht auf der anderen Seite das Bestreben, auch die Form desselben in mathematischer Weise zu bestimmen. In Verbindung mit dem Begriff des Leitmotivs treten solche Erwägungen in ersten Andeutungen schon bei Alfred Lorenz auf³². Bekannt sind ferner die Studien von Wilhelm Werker³³. Den entscheidenden Durchbruch bringt das Prinzip der Zwölftonreihe, mit dem charakteristischerweise nur über das Akzidens der Tonhöhe verfügt wird, während der zeitliche und dynamische Verlauf noch unbestimmt bleibt. In der seriellen Musik werden sodann alle Akzidenzen des Tones auf mathematische Weise bestimmt, und zwar entweder unabhängig voneinander oder doch nur in äußerer Abhängigkeit. Als Vorläufer mathematischer Formgebung kann die isorhythmische Motette der nominalistischen *Ars nova* gelten.

Auch hier ließe sich noch eine große Zahl von Fakten anführen, doch genügt das Vorstehende, um zu veranschaulichen, wie die Prinzipien der Philosophie, auf den

²⁸ Vgl. J. Ph. Rameau, *Demonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

²⁹ Der bedeutendste Vertreter dieses sogenannten harmonischen Dualismus ist bekanntlich Hugo Riemann, vgl. dessen *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 4/1906, S. 3 f.

³⁰ Vgl. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1907, S. 42 ff.

³¹ Schon das System der Harmonieschritte bei Riemann läuft auf ein kombinatorisches Verfahren hinaus, vgl. *Handbuch der Harmonielehre*, S. 124 ff.; auf Schritt und Tritt stößt man auf dasselbe bei Alois Haba, *Neue Harmonielehre*, Leipzig 1927.

³² Vgl. dessen Ausführungen über die symmetrisch angelegte vollkommene Bogenform in *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Band 4, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal*, S. 92, 123 und 199.

³³ *Bachstudien*, Leipzig 1922—1923, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen*, Leipzig 1922.

Gegenstand der Kunst angewandt, zu Methoden werden und Typen von Theorien erzeugen, die ihrerseits die Gestaltung der Kunst nachhaltig beeinflussen können. Auch der zeitliche Zusammenhang der philosophischen Bewegung mit ihren musiktheoretischen Folgeerscheinungen leuchtet in vielen Fällen ein. Allerdings wird man sich davor hüten müssen, ihn mechanisch zwangsläufig in der Weise zu sehen, daß jede Philosophie sogleich ihr musiktheoretisches Pendant erzeuge.

In sachlicher Hinsicht endlich bewähren sich der Wahrheitsgehalt philosophischer Denkeinstellungen, ihre Angemessenheit an den Gegenstand und die Richtigkeit ihrer Anwendung in der Fruchtbarkeit der ihnen entstammenden musiktheoretischen Begriffe. In diesem Zusammenhang muß auffallen, daß sich der Gegenstand Musik auflöst, wenn man versucht, ihn ausschließlich auf mathematische Weise unter Ausschluß aller anderen methodischen Möglichkeiten zu erfassen. Diese Tatsache kam in jüngster Zeit auch und gerade den Vertretern dieses Anliegens überraschend, wurde aber gleichwohl von ihnen als unvermeidliches Ergebnis der fortschreitenden Entwicklung mehr oder weniger begeistert begrüßt oder hingenommen. Für die Anhänger einer metaphysischen Denkeinstellung dagegen ist es vorauszusehen, daß sich die Gegenstände unseres Kulturbewußtseins zersetzen müssen, wenn man sie nicht mehr substantiell, sondern als Agglomerationen von gegeneinander freien Akzidenzen versteht, denn „*wer sich vor der Idee scheut*“ — sei sie nun im platonischen, im aristotelisch-substantiellen oder im Sinne des deutschen Idealismus genommen — „*hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr*“⁸⁴.

⁸⁴ Goethe, *Maximen und Reflexionen* II.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Der Terminus Organum in den frühen Introitus-Tropen**

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURG/N.Y.

Die Wortspiele in dem bekannten und vielfach kopierten Conductus „*Sursum Corda elevate*“ (F f. 342'—344) beziehen sich unmißverständlich auf musikalische Theorie und Ausführung¹. Hier einige Beispiele: „... *dulci cordare sonate* . . .“, „*cantu prosa instrumentis dignis melodia*“, „*non discordet vox accorde sed concordet lira corde* . . .“, „*patet quartus est rex tantus cui cantorum beatorum. seruit armonia. celi symphonia*“. Obwohl wir derartige Anspielungen in den Sequenztexten² gewohnt sind, sind sie Überraschungen in einem polyphonen Conductus. Ohne andere textliche Andeutungen könnte man bei ihrer Erklärung in Verlegenheit geraten. Allein schon der Titel des Conductus weist auf Ungewöhnliches hin.

Beim Lesen des gesamten Textes wird man überrascht von Zitaten, die aus der Liturgie der Messe stammen: Praefatio, Sanctus und Agnus Dei. Während gelegentlich sowohl musikalische als auch textliche Zitate im Conductus³ gefunden werden können, steht „*Sursum Corda*“ mit seiner Anführung von Teilen des Propriums und des Offiziums der Messe einzig da. Aus der Praefatio finden wir: Versus „*Sursum Corda* . . .“, Responsorium „*Habemus . . . dominum*“. Vom Sanctus werden die Eingangs- und Schlußzeilen gegeben: „*Sanctus, Sanctus, Sanctus . . . Osanna in excelsis*“. Das Agnus Dei wird repräsentiert durch: „*Agnus . . . dei, . . . qui tollis peccata. Qui peccata mundi tollis . . . miserere* . . .“ und durch das abschließende „*dona nobis pa — cem*“. Inmitten dieser verschiedenen Zitate aus der Liturgie der Messe stößt man auf einen tropierten Kommentar. Die ersten drei Strophen enthalten alle Hinweise für die musikalische Aufführung. Wir beschränken uns in der Erörterung auf diese Tropen und ihre musikalischen Vorgänger.

Der Text des Tropus schließt u. a. eine wissenschaftliche Anmerkung zur Praefatio ein. Der Autor des Tropus behauptet, der Ursprung des Sanctus liege im Jesaja-Text („*teste ysaya*“). Nach dreimaliger Wiederholung des Wortes „*Sanctus*“ lesen wir die Erklärung „. . . *cantus est sanctorum angelorum teste ysaya*“. Aber erklärt das die vom Text gegebenen polyphonen Andeutungen? Allein nicht. Der Autor des Tropus entschloß sich, mit den Zitaten aus der Praefatio zu beginnen. Und gerade dieser Teil der Messe enthält die Aufforderung an die Gemeinde, mit den himmlischen Heerschaaren zum Lobe Gottes zu singen: „*Cum quibus et nostras voces ut admitti tubeas deprecamur supplici confessione dicentes*“. Überdies sind es diese beiden Chöre, der der Gemeinde und der der himmlischen Heerschaaren, die auf zweistimmige Polyphonie hinweisen.

Wäre es auch aufschlußreich, alle historischen Fragen zu erörtern, die dieser Tropus mit sich bringt, muß es genügen, auf drei Besonderheiten hinzuweisen:

* Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Aufsatz wurde durch die Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglicht.

¹ Eine Übertragung der zweiten Hälfte dieses Werkes findet sich bei H. Anglès, *La musica de la Huelgas*, Bd. III, S. 365; eine vollständige bei Dom Anselm Hughes, *Worcester Medieval Harmony*, S. 43.

² H. Spanke, *Aus der Vor- und Frühgeschichte der Sequenz*, *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 71, 1934, S. 11 f.; W. Waite, *The Era of Melismatic Polyphony*, Report of the Eighth Congress of the IMS, Bd. I, S. 178 f.; H. Husmann, *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, Bericht über den Neunten Internationalen Kongreß der IGMW, Bd. I, S. 26 f.; *Analecta Hymnica*, Bd. 7 und 49.

³ Der Text des Conductus „*Hac in die rege nato*“ (F f. 332—333', W 174'—176') ist bekannt für seine cento-artige Verbindung verschiedener Zeilenanfänge mehrerer Conducten. Vgl. F. Ludwig, *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetusissimi Stilii*, Bd. I, 1, S. 102.

1. Die Hinweise auf Instrumente und die Lira sind traditionell⁴ und haben keinerlei direkte Verbindung zur Aufführungspraxis des Conductus.

2. Der Gesang des Sanctus ging im späten Mittelalter vom ursprünglichen Bereich der Gemeinde auf eine besondere Gruppe von Sängern⁵ über. Der polyphone Conductus wurde auch von einer solchen besonderen Gruppe gesungen, den „*minores cantores*“⁶.

3. Die interessanten Hinweise auf „*armonia*“, „*symphonia*“, „*modulatur*“ können bis hin zu ihren Vorgängern, den frühesten Introitus-Tropen, zurückverfolgt werden. Es gibt tatsächlich eine lange, wenn auch wenig bekannte Geschichte literarischer Anspielungen auf Polyphonie, die in den Introitus-Tropen des frühen 10. Jahrhunderts beginnt. Der Conductus „*Sursum Corda elevate*“ ist die logische Kulmination dieser Entwicklung insoweit, als hier detaillierte musikalische Hinweise innerhalb seiner tropierten Abschnitte des Proprium und Ordinarium Missae gegeben werden.

Gleichzeitig zeigt der Conductus-Tropus selbst aber echte Polyphonie in ausgedehntem Satz⁷. Ist das Beweis für eine frühere Aufführungspraxis, die eine polyphone Aufführung durch textliche Andeutungen auf eine besondere Stimme bezeichnet? Diese verwirrende Mischung von liturgischen und weltlichen Gattungen kann wahrscheinlich nur im historischen Ablauf verstanden werden — sonst bleibt dieses besondere Stück gotischer Dunkelheit geheimnisvoll und rätselhaft.

Viele Werke der Notre-Dame-Zeit enthalten Elemente, die bei gesondertem Studium ihrer historischen Entwicklungen Licht auf manche vorangegangenen Jahrhunderte musikalischer und liturgischer Praxis werfen. Die Probleme, die durch dieses einzelne Werk auftauchen, verdienen individuelles und gründliches Studium und können wie folgt bezeichnet werden:

1. Die Existenz tropierter Abschnitte des Proprium und Ordinarium Missae in einem Conductus.

2. Das speziell historische Problem, das sich durch musikalische Anspielungen in einem Tropus ergibt, der selbst ein Conductus ist.

3. Das einmalige Auftreten eines polyphonen Tropus-Conductus mit zahlreichen theoretischen und musikalischen Anspielungen.

4. Ein einziger Tropus, der in gelehrter Weise die Worte der Praefatio und des Sanctus kommentiert, und der erklärt, daß die himmlischen Heerschaaren gleichzeitig mit der Gemeinde singen, jedoch im angemessenen Intervallabstand, den Polyphonie gewährt⁸.

Die erste Frage wird uns nicht lange aufhalten. Der Text des „*Sursum Corda*“ wird häufig von Melismen unterbrochen (am Ende jeder der 6 Verszeilen Groeningers und bei „*Ergo*“⁹). Das bildet eine Parallele zu den frühesten, rein musikalischen Tropen¹⁰.

⁴ „*Unde solemus adhuc in officio sacrificii organis concrepare, clerus cantare, populus conclamare*“: Honorius Augustod (Migne PL 172, 556 D) und Sicard von Cremona, *Mistrale* III, 6 (Migne PL 213, 123 D). Durandus, *Rationale* IV 34, 10 bringt das Sanctus in Verbindung mit einem Ausdruck von Freude, der die Begleitung von Instrumenten verdient.

⁵ Vgl. J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, Bd. II, S. 162 Anm. 6, S. 164 Anm. 13.

⁶ CS I, 360b (Anon. IV).

⁷ Aber es ist natürlich interessant zu sehen, daß Conductus- und Sequenzformen oft zusammenfallen. Vgl. H. Spanke, *Studien zur Geschichte des alfranzösischen Liedes*, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 156, 1929, S. 66 f. und 215 ff.; vom selben Verfasser *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936, S. 31, 34, 87, 88 usw.

⁸ Die Anweisung „*non discordet vox accorde sed concordet*“ muß als auf die Gemeinde bezogen verstanden werden. Der Tropen-Dichter hält es für notwendig, widerstrebenden Ansichten entgegenzuwirken, wenn er sagt: „*Argumentum est sine instantia*“, da seine Anweisung auf „*documentis sine fallacia*“ basiert.

⁹ „*Ergo*“ zusammen mit anderen Konjunktionen wird oftmals als ausgedehntes Melisma im Notre-Dame-Conductus gegeben.

¹⁰ Vgl. Wien ÖNB, Ms. 1609, f. 4v—s. R. Weakland hat dies mit Faksimiles im MQ 44, 1958, S. 483, erörtert. Die textlichen Beziehungen zwischen metrischen Tropen und Conducten erfordern gesondertes Studium.

Die Forschung hat sich gewöhnlich damit begnügt, musikalische Andeutungen in den frühen Sequenzen zu erörtern. Während derartige Hinweise in den Conductentexten selten sind, treten sie doch in 60 Fällen in den Introitus-Tropen des 10., 11. und 12. Jahrhunderts auf¹¹. Folgende Liste bietet eine Klassifikation der Anspielungen:

A 1) Hinweise, die das Wort „organum“ gebrauchen:	9 Fälle
2) Hinweise, die organale Praxis beschreiben:	4 Fälle
B Hinweise auf „Stimme“ oder „Note“	
a) „voce sonora“:	3 Fälle
b) „voce clara“:	2 Fälle
c) „voce consona“:	4 Fälle
d) „voce placide“:	1 Fall
e) „ниа voce“:	3 Fälle
C Hinweise auf „рнеиша“:	10 Fälle
D Hinweise auf „concordare“:	2 Fälle
E Hinweise auf „армония“:	1 Fall
F Hinweise auf „сармен“:	8 Fälle
G Hinweise auf die Aufzählung von Stimmen:	3 Fälle
H Hinweise auf zusätzliche musikalische Termini:	10 Fälle

Da die meisten dieser Tropen gegenwärtig nicht in Publikationen¹² greifbar sind, gebe ich noch einige Beispiele.

1. Die Termini „organis vocibus“ und „organa“ erscheinen zweimal in folgendem Tropus zum Introitus „*Terribilis est locus iste*“ [71] aus dem *Commune Dedicacionis Ecclesiae*¹³.

*Organis xpisto per solvite vocibus odas
Terribilis est locus iste
Symphonis modulis ut personet aula tonantis
Hic domus dei est
Emicat ista domus fundata in vertice saxi
Et porta celi
In quem domo domini modulariter organa vocis
Et vocabitur aula dei*

2. Der folgende Tropus zum Introitus „*Statuit*“ [3,32], wahrscheinlich komponiert zwischen 933 und 936 A. D.¹⁴, war St. Martin gewidmet.

*Dicat in ethra deo laudes haec concio sacra
martino quae melos decantent organa vocis
Statuit . . .
Quo populis propinaret ovans documenta fidei
Et principem . . .
Xpistus ut ecclesiae suae sacrae iura libaret
ut sit illi . . .*

¹¹ Einige unbestimmte Hinweise findet man in den Gloria-Tropen. Herr Herbert Wulf aus Hamburg stellte mir großzügig seine Sammlung von Tropentexten zur Untersuchung zur Verfügung. Denis Stevens hat mich freundlicherweise von seiner Entdeckung englischer Tropen mit musikalischen Anhaltspunkten in Kenntnis gesetzt.

¹² Das ist teilweise zurückzuführen auf die Vorliebe der Herausgeber der *Analecta Hymnica*, die sich rigoros auf die poetischen Texte beschränkten.

¹³ Ms. Benevent VI 34, fol. 172v. Die eingerückten Zeilen geben den Introitus-Text.

¹⁴ Der Tropus erscheint in folgenden Handschriften: Paris BN lat. 1240, f. 37v; 909; 1119; 1120; 779; 1118; 1084; 1871; 13252 und ist veröffentlicht in AH 49, 300. Für die Datierung der Handschrift Paris BN lat. 1240 vgl. J. Chailley, *L'Ecole Musicale de Saint Martial de Limoges*, Paris 1960, S. 80. Vorliegende Fassung ist Paris 909 f. 56 entnommen.

*Palina decoris velut lucet aether in ordine plive
In eternum*

3. Hinweise auf Organa treten in zwei Tropen zum Introitus „*Spiritus domini*“ [292], gesungen zu Pfingsten, auf. Einige Dualismen kommen in der längeren Fassung¹⁵ zum Ausdruck. Einer davon ist das Dogma von der gleichen Macht des Vaters und des Sohnes:

*. . . Omnipotentia patri atque filio coequali
Scientiam alleluia
Quod dies hodiernus precipue cunctis testificatur.*

Hinweise auf Ereignisse an bestimmten Tagen sind oft vermischt mit dogmatischen Ideen, wie z. B. in:

*Scilicet que creavit utpote iures sui scepta dirigenda complectens
Scientiam labet vocis alleluia
Qua linguas confusas hodie in organum reformaveras
Alleluia.*

Die letzte tropierte Zeile ist abweichend in der Handschrift St. Gallen 484 f. 254 wiedergeben, wo wir lesen:

Qua linguas confucci hodie in organum reformaverat[!]

4. Man findet erläuternde und aktuelle Anspielungen im nächsten Tropus zum Introitus „*Gaudeamus [Sanctorum Omnium]*“ [647]¹⁶:

*Hodie est fratres omnium sanctorum festivitas qui cum xpisto regnant in aeternum unde
Gaudeamus . . .*

*Nunc sanctis iuncti resonemus organa cunctis
Diem . . .
Ac celi cives summo dant cantica xpisto
Et conlaudant*

5. Der folgende Tropus zum Introitus „*Gaudeamus*“ vermischt kosmische, musikalische und dogmatische Vorstellungen und Gedanken mit einem seltenen Sinn für Schönheit¹⁷.

*Eia canendo sonos supplici modulamine
Gaudeamus . . .
Organa nunc laxis resonemus in ordine fibris
Diem . . .
Qui meruere deo iungi super astra superno
De quorum . . .*

6. Im Introitus-Tropus „*Nunc Scio*“ [533]¹⁸ stößt man auf detaillierte Anweisungen für eine polyphone Aufführung zusammen mit Hinweisen auf „*angelorum*“, „*astra poli*“

¹⁵ St. Gallen 378, 380 und 382; aus letzterer (f. 40) zitiert.

¹⁶ Dieser Tropus erscheint in Paris BN lat. 909 f. 54, 1240; 1119; 1120; 1121; 887; 1118; 1084; 903 und AH 49, 195. Vorliegende Fassung entstammt Paris 909, fol. 54.

¹⁷ AH 49, 36. Paris BN lat. 909 f. 53v; 1118; 1119; 1120; 1121; 779; 1871; 9448 und 1240.

¹⁸ Unsere Version stammt aus der Handschrift Paris BN lat. 1871 f. 24v (11. Jahrhundert). Ebenfalls in London British Museum Egerton 2615 cum organo; AH 49, 55:

*Petri clavigeri havi pangamus triumphum
Cuius festum nobis est felix
quo astra poli conscendit sal vivititer liber ab hoste
Ad nunc plecto corde simul pro clivis regi xpisto
puro solvamus duorum odas triumpho beato
Fidulus musizis symphonia sonus maxime nos
apte pueros angelorum que concines sede beata
Alleluia alleluia
Conscio precelsi nobis cum voce ipsius duorum
Laude sonat Boando
Nunc scio*

und St. Peter, dem der Introitus gewidmet ist. Dieser Prosa-Text könnte kaum spezifizierter in der Hervorhebung der exakten Noten, *clivis* und *sonus maxime* sein, dort, wo die Musizierenden (*musicis*) in der Aufführung einsetzen.

7. Das Gleiche kann vom oft kopierten Introitus-Tropus „*Viri Galilei*“ [285]¹⁹ gesagt werden, wo wir lesen: „... *ecce viri duo splendidi consona voce dixerunt*“ und später „... *cantemus carmina* ...“.

8. Der allgegenwärtige parophonista tritt kaum in den Introitus-Tropen in Erscheinung, aber wir finden ihn im Introitus „*Ad te levavi*“ [1] für den 1. Sonntag im Advent in der Fassung Paris B. N. 776, wo die Worte: „... *cum posuit hunc libellum musice artis scole cantorum anni circuli cia dic donna eia*“²⁰ ersetzt sind durch „... *tunc composuit eia parophonista d > cum psalmista*“.

Die Tatsache, daß der Conductus „*Sursum Corda*“ polyphone Anweisungen in seinen tropierten Abschnitten der Praefation und des Sanctus aufweist, zwingt uns, ernsthaft das Wesen des Tropus im 10. und 11. Jahrhundert und seiner Polyphonie zu erforschen.

In den Augen der Theoretiker war Organum in den Jahren zwischen der *Musica Enchiridiadis* und Guidos Werk eine Improvisationskunst²¹. Apel hat sogar ein musikalisches Beispiel dieser Kunst in der Handschrift Paris B. N. lat. 7202 aufgezeigt, daß er konvergierendes Organum²² nennt. Für den Theoretiker war nur das, was er hörte, von Wichtigkeit, und daher bedeutet das, was er unter Organum versteht, eine Beziehung zwischen zwei oder mehr Stimmen, die in erster Linie auf der Quarte basiert²³. Eine Anspielung auf die Dominanz der letzteren wird im Text des „*Sursum Corda*“ gegeben: „... *quartus est rex* ...“. Das geht ganz gewiß auf eine Praxis zurück, die älter ist als der Conductus-Satz.

Dennoch konnte die theoretische Erklärung des Organum nicht den Terminus *Organum*, wie er von den Dichtern, Musikern und Prosaschriftstellern gebraucht wurde, ganz genau bezeichnen. Für sie war *Organa* eine Melodie, ein Lied, wenn man will, das einem bereits existierenden Gesang hinzugefügt wurde²⁴. Der Terminus, wie er in diesen tropierten Introitus-Texten, in den Anweisungen des Winchester-Tropars am Anfang der Organum-Sammlung, „... *melliflua organorum modulamina* ...“ (ein gesonderter Abschnitt von Neumen, die mit anderen Gesängen, einschließlich dreier Introitus-Tropen²⁵, aufgeführt werden) und in der zeitgenössischen französischen und angelsächsischen Literatur²⁶ auftritt,

¹⁹ Paris BN lat. 1120 fol. 35; 1118; 1084; 1871; 1235; 13 252; 9449; 9031.

²⁰ Paris BN lat. 1871 f. 24v.

²¹ Der Verfasser stimmt mit J. Handschin überein und betrachtet die Organum-Praxis bis hin zu Guidos epochemachenden Entdeckungen. "But we ought not to forget that even in those centuries from which nothing or scarcely anything has come down to us the practise of polyphony was not unusual. It must have been practised in a large measure by improvisation, the singers having before them only the given melody. That practise was surely facilitated by the primitive style of polyphony."

²² W. Apel, *The earliest Polyphonic Composition*, Revue Belge de Musicologie 10, 1956, S. 131.

²³ Es scheint mir, daß die *Musica Enchiridiadis* eine Ära der Heterophonie beendete, die auf der Quinte und Oktave basierte und auf der Erforschung von Zahl und Wesen der Konsonanz. In Kapitel 17 findet sich: „*Igitur absolutissime in diapason symphonia maiore prae caeteris perfectione diversa ad invicem voces resonant. Secunda ab hoc est symphonia diapente*“. Daß Heterophonie vor dem 9. Jahrhundert existierte, kann aus Augustinus' *De Trinitate* geschlossen werden. Vgl. C. J. Perl, *Augustine and Music*, MQ 44, 1958, S. 506. Die *Musica Enchiridiadis* jedoch erklärt die auf der Quarte basierende neuere Improvisationskunst, die das Organum sogar zur Zeit Guidos beherrschte. Guidos Beispiele und sein Text zeigen, daß die äußerste Grenze des erlaubten Intervallabstandes zwischen *organalis* und *principalis* die Quarte war. Parallele perfekte Quinten wurden nicht länger geduldet. *Micrologus*, Kapitel XVIII: „*Cum plus diatessaron se tungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit subsecutor ascendat ut videlicet* ...“.

²⁴ J. Handschin, *The Two Winchester Tropers*, *The Journal of Theological Studies* 37, 1936, S. 162: "Now organum is in this case not to be understood as meaning the two parts composition, but only the part added to a given melody. The pre-supposed liturgical melody is not even in every case noted in the first part of the MS."

²⁵ *ibid.*, S. 163: "On ff. 162–162' are organa to three tropes to the Easter introit *Resurrexi*: *Ecce pater* (Frere Nr. 85) *Psallite* (Frere Nr. 84 . . .) and *Postquam* (Frere Nr. 89)."

²⁶ Das Verb „*organian*“ bedeutete in angelsächsischen Quellen: „Singen zur Begleitung eines Musikinstrumentes“. Vgl. „*lc orgnige*“, J. Zupitza, *Aelfric's Grammar and Glossar*, Berlin 1880, 28, 7 und B. Thorpe, *The Laws and Institutes of England*, Commissioners on the Public Records of the Kingdom, 1840. Im Vorwort wird das maskuline Nomen „*organ*“, -es = „Lied“ erklärt. Es ist aufschlußreich, in B. Thorpes *Caedmon's*

ist als „Melodie“ gebraucht worden. Eine Definition des Terminus hängt vom Inhalt und den Beziehungen ab, die der individuelle Fall mit sich bringt. Man kann den Begriff weder vereinfachen, noch ihn vom Inhalt trennen²⁷.

Für den ausführenden Musiker war die hinzugefügte Stimme eine Melodie in einem anderen Modus. Daher findet sich in der *Scolia Enchiriadis* eine Quartendiaphonie, die Veränderungen veranlaßt, weil zwei gleiche konvergierende Melodien in zwei verschiedenen Modi geschrieben wurden. Überdies lesen wir in der Sequenz, die in den St. Peter und Paul gewidmeten Gottesdiensten gebraucht wird, in Vers 7 b (AH VII, 183):

*In qua symphonia est illa quae vera
miscetur diatessaron prima.*

und in Vers 9 b:

*Nostra sint quorum socia quis praeconia²⁸
illa dent lumina damus hyperlydica.*

Waites Beispiel der Sequenz AH VII, 47

*Prome casta organa subnectens
Concio, carmina hypodorica.*

zeigt auch die modale Orientierung der beiden Melodien.

Zusammenfassend scheint mir, daß Georgiades uns einen großen Dienst erwiesen hat, indem er uns daran erinnerte, daß es mehr als eine Definition von τρῶλος gibt. Tatsächlich existieren sechs grundlegende Bedeutungen, aber die, die er häufig gibt, erscheint in den vollständigen Wörterbüchern an zweiter Stelle. Er sagt: „Tropus ist ein griechisches Wort (trópos) und bedeutet ‚Weise‘ im Sinn von ‚Art und Weise‘ (besonders auch auf Musik angewendet)“²⁹. In diesem Sinne können wir den instruktiven Aspekt von etwa 60 der frühen Introitus-Tropen³⁰ verstehen. Der Tropustext beschreibt mit Worten einfach das, was später als Notation niedergeschrieben wurde, wenn auch in metaphorischer Art. Innerhalb der theoretischen Regeln des konvergierenden Organum war das alles, was benötigt wurde³¹. Es existierte kein angemessenes Notationssystem; das Winchester-Tropar

Metrical Paraphrase of parts of the Holy Scripture, S. 220 zu finden: „Wer hādes men ongunnon symle one dream, and wifhādes men him sungon ongan ands wariende“ („Die Männer begannen immer mit der Melodie, worauf die Frauen mit ihnen abwechselnd antworteten“). Für französische Quellen vgl. J. Handschin, *Über Estampie und Sequenz*, ZfMw 12, 1929, S. 6, Anm. 2.

²⁷ Ich kann mit H. H. Eggebrecht in seinem Aufsatz *Diaphonia vulgariter organum*, Bericht über den siebenten Kongreß der IGMW 1958, S. 94, nicht übereinstimmen. Dort heißt es, daß „... das gelehrte, spezifisch griechische Wort *Diaphonia* die Mehrstimmigkeit im Stadium der theoretischen Erörterung seitens ihres theoretischen Fundaments bezeichnet“. Vgl. jedoch A. G. Hughes, *The Birth of Polyphony*, New Oxford History of Music II, 1954, S. 271. Cottons Wort „vulgariter“ weist auf die weltliche Bedeutung von „Organa“, s. Anm. 23 hin. Die Bezeichnung „*diaphonia vulgariter organum*“ geht zurück auf die *Musica Enchiriadis*, GS I, 165 a: „Haec namque est, quam *Diaphoniam cantilenam, vel assuete, organum, vocamus*“, ferner auf Guidos Ausdruck „*subsequentes organizando per diatessaron, quod vulgariter dicitur organum*...“, GS II, 21 a. Diese Bemerkungen allein entkräften Eggebrechts Satz: „Innerhalb der primären Quellen, nämlich der erhaltenen Organum-Traktate, findet sich eine Rückführung des Terminus *Organum* auf seinen vokabularen Ursprung erst im 1100 bei Johannes Affligemensis (Cotto)“.

²⁸ „*Praeconia*“ bedeutete „Lobgesang“ und erscheint in der vollständigen Überschrift als „*Incipiunt melliflua organorum modulamina super dulcissima caelestia praeconia*“. Vgl. W. Apel, *Die Notation der Polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 226.

²⁹ Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin und Göttingen 1954, S. 15 f.

³⁰ Der instruktive Charakter der Tropen ist oft gekoppelt mit einem Ausdruck zum Lob und Preise Gottes. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* I, S. 284 zitiert das Beispiel einer Antiphon, das ähnliche Informationen verschafft: „*Ant. Cives superi hodie suam simul et nostram nuntiant mundo festivitate, gloriam deo resonantes omnes.*“ Rubriken dienen häufig dem gleichen Zweck. Vgl. Paris lat. 904, f. 5. Im Hinblick auf „Art und Weise“: Dieser Aspekt des Tropus wurde von P. Wagner erklärt, op. cit. I, 285: „Da waren Einschaltungen in den Text, wenn man einmal über das liturgisch Bedenkliche derselben hinwegsieht, immerhin ein Mittel, alle Texte der Messe mit den durch das Fest nahegelegten Gedanken zu durchtränken.“

³¹ *Instituta Patrum de modo psallendi*, GS I, S. 7 b lehren die Schüler die Anwendung der Improvisationskunst auf den Gesang durch den Gebrauch vieler der Wendungen aus den oben angeführten Introitus-Tropen.

war ein Versuch, die alte Neumennotation zu benutzen. Aber auch hier, wo die Sorge um die Aufführung dazu führte, die zusätzliche Stimme niederzuschreiben, konnte das Problem, zwei Stimmen untereinander zu notieren, nicht gelöst werden.

Zum „*Ecce iam Christus*“

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

In dieser Zeitschrift wurde kürzlich darauf hingewiesen, daß die Sequenz (Prosa) „*Ecce iam Christus*“ und der Introitus-Tropus „*Ecce iam Christus*“ textlich und melodisch (fast) identisch sind¹. Nun ist diese Feststellung nicht neu, schon die Autoren von Band 53 der *Analecta Hymnica* haben sie getroffen und zugleich auf weitere ähnliche Ausnahme-Fälle hingewiesen (S. 16). Da im genannten Aufsatz der Sachverhalt nur teilweise, und dadurch leider nicht unerheblich verzeichnet dargestellt ist, auch die daran geknüpften Bemerkungen, was die Kompositionstechnik des Tropus betrifft, nicht zutreffen, möge im folgenden eine Schilderung der Gesamtsituation nicht unwillkommen sein.

Was zunächst die Sequenz betrifft²:

Man muß ausgehen von der Textierung einer süditalienischen Handschriftengruppe (Benevent, Bibl. Cap. VI 34 = *Paléographie Musicale* XV, Monte Cassino 546 und Vat. lat. 5319, das bekannte „alt-römische“ Graduale). Der Text ist genau der fränkischen „*sequentia*“ *Ostende* unterlegt, wie sie anschaulich im Artikel Sequenz in MGG XII, Notenbeispiel II mitgeteilt ist. Zu der dort veröffentlichten westfränkischen Textierung „*Precamur*“ und der ostfränkischen „*Grates nunc omnes*“ tritt also nun noch die süditalienische „*Ecce iam Christus*“. Den Text haben Guido Maria Dreves und Clemens Blume in *Analecta Hymnica* 37, Nr. 2 veröffentlicht (hier sind es die Verse 1, 2 a b und 3 a). Benevent, Bibl. Cap. VI 34 hat nun aber, wie sich jedermann durch einen Blick in die Faksimile-Ausgabe Pal. Mus. XV überzeugen kann, noch vier weitere Textierungen: Die ersten beiden „*Ecce iam Christus*“ (1') und „*Creator omnium*“ (sofort anschließend) zum 1. Adventssonntag (wohl zur Auswahl), die dritte „*Qui venturus*“ (3) und als Alternativstück („*alia*“) eine vierte, „*Christi laudemus*“ (3) zum 2. Adventssonntag; ferner erscheint zum Fest der hl. Lucia, weil es in die Adventszeit fällt, nochmals eine auf diese Heilige bezügliche Textierung, nun die fünfte, „*Ecce iam sancta quam trucidaverunt*“ (4'); — ganz ähnlich haben auch der folgende 3. und 4. Adventssonntag zwei verschiedene Textierungen einer (nun wieder anderen) Melodie: „*Jam propinquat*“ (5'–6) und „*Condolens orbem*“ (11') —. Wie auch sonst öfter, handelt es sich bei diesen Adventssequenzen um kurze Stücke. Die zweite süditalienische Quelle, Monte Cassino 546, kennt nur drei Textierungen: „*Ecce iam Christus*“ und „*Creator omnium*“ für die ersten Adventssonntage, sowie „*Ecce iam sancta*“ für Lucia. Die dritte und bisher letzte bekannte Quelle, Rom, Vat. lat. 5319, hat nur für die „*dominica de adventu domini*“ die Sequenz „*Ecce iam Christus*“.

Anders liegen die Dinge bei der norditalienischen Gruppe. Textlich sind die beiden im Süden selbständigen Prosen „*Ecce iam Christus*“ und „*Creator omnium*“ zu einer verbunden. Eng damit zusammen hängt die musikalische Neugestaltung. Um es kurz und vereinfacht zu sagen, ohne auf Einzelheiten einzugehen: aus der ursprünglichen a-parallelen „*sequentia*“ *Ostende* wird ein Gebilde mit mehreren gleichen Langzeilen. Diese Annäherung an das psalmodische Prinzip und damit an weltliche Praktiken (ein hervorragendes Beispiel

¹ Reinhard Strehl, *Zum Zusammenhang von Tropus und Prosa „Ecce iam Christus“*, *Mf* XVII, 1964, S. 269 bis 271.

² Hier bin ich Herrn Prof. Dr. Stäblein für die diesbezüglichen Mitteilungen zu großem Dank verpflichtet.

ist das Veroneser Lied bei Ludwig in Adlers Handbuch, 2. Auflage, S. 161) kann im italienischen Sequenzen-Repertoire öfter beobachtet werden³. Um mehrere Langzeilen zu gewinnen, war es in erster Linie nötig, die den definitiven, einmaligen Schluß vorbereitende Kadenz auf dem tiefen D bei „*clamemus*“ zu tilgen und die Melodiezeile durch den weiterführenden Zug wiederholungsbereiter, wiederholungsfähiger zu machen. Wir haben dann dreimal dieselbe Langzeilen-Formel (siehe das Notenbeispiel in *Mf XVII*, 1964, S. 270/271): 1. *Ecce iam Christus*... (Analecta Hymnica 37, Nr. 2: 1, 2 ab), 2. *Cui omnes* (3 ab), 3. *Quia tu es*. Dieses letzte Stück ist nur die erste Hälfte der Formel (und auch die noch verkürzt), jetzt aber mit Parallel-Vers „*Cui honor et gloria*“ (4a b), so in Siena F VI 15 (136–136') und Rom, Bibl. Angelica 123 (184). Die Nonantolander Quellen (Rom BN 1343, 18'; Bologna UB 282, 17–17' und Rom Bibl. Casanatense 174⁴, 47'–48, s) sowie die diesen nahestehende Handschrift Modena, Bibl. Cap. I 16, lassen den Parallel-Vers „*Cui honor et gloria*“ weg. Der Grund hierfür ist natürlich, daß bei der Verwendung des „*Ecce iam Christus*“ als Introitus-Tropus eine abschließende Doxologie fehlt am Platze ist (die restlichen drei Quellen der oberitalienischen Gruppe, Padua, Bibl. Cap. A 47,2', Turin, UB F IV 18,1' und Mailand, Bibl. Ambrosiana S 74 supra, haben als 3 die nun noch mehr verkürzte Formel zu einem kurzen doxologischen Abschluß „*Qui es trinus et unus deus alleluia*“, der in *Analecta Hymnica* fehlt).

Damit wären wir bereits am zweiten Punkt der Darstellung, der Verwendung des „*Ecce iam Christus*“ als Tropus zum Introitus vom ersten Adventssonntag „*Ad te levavi*“ in den Quellen aus Nonantola. Hier ist zunächst zu sagen, daß es sich nicht um eine „Ersttropierung“ des Introitus handelt. Bei seinem ersten Erklängen wird er tropiert mit „*Sanctissimus namque Gregorius*“⁵. Nach dem Psalmvers „*Vias tuas*“ folgt als Einleitung zur Repetition der Antiphon der Tropus (alius tonus) „*Almipotens verus deus*“, darauf die Repetition von „*Ad te levavi*“ mit abschließender Doxologie⁶. Es ist also wohl eines jener „Reservestücke“, die dann Verwendung fanden, wenn nach der Repetition der Antiphon der Einzug des Klerus noch nicht beendet war und eine zweite (tropierte) Repetition der Introitusantiphon notwendig wurde. Die fehlende Bezeichnung „alius“ bzw. „alius tonus“ kann hier so gedeutet werden, daß es sich beim „*Ecce iam Christus*“ nicht um eine gleichrangige Tropierung neben der ersten „*Sanctissimus namque Gregorius*“ handelt, sondern sozusagen um einen Tropus „zweiter Klasse“, überspitzt ausgedrückt, um ein Verlegenheitsstück.

Es ist sicher kein Zufall, daß der sonst so oft anzutreffende textliche Zusammenhang zwischen Tropus und Introitus in unserem Fall fehlt. Das „*Ecce iam Christus*“ und der Introitustext „*Ad te levavi*“ (Ps. 24, 1–3), stehen im Gesamtverlauf der Tropierung unverbunden nebeneinander⁷. Für die musikalische Verbindung zwischen Tropus und Introitus läßt sich eine einfache Erklärung finden: Beide Stücke sind im plagalen G-Modus komponiert, der bekanntlich mit gleichem oder ähnlichem Formelmateriale arbeitet. Dazu kommt, daß die Melodie des „*Ecce iam Christus*“ durch ihre gemischt syllabisch-melismatische Haltung dem sonst üblichen Tropus-Stil entspricht.

Infolge der beschriebenen Einheitlichkeit des Tropus, die in den oben gezeigten Zusammenhängen gründet, besteht zwischen den verschiedenen Tropusabschnitten selbstverständlich ein melodischer Zusammenhang. Das hat auch der Verfasser des eingangs genannten

³ Einige Beispiele, die sich unschwer vermehren ließen, vgl. bei B. Stäblein, *Die Sequenzmelodie Concordia und ihr geschichtlicher Hintergrund*, Festschrift Hans Engel zum stebzigsten Geburtstag, Kassel usw. (1964), S. 364–392.

⁴ Siehe die Faksimile-Ausgabe von J. Vecchi, *Monumenta Lyrica Italiae Medii Aevi*, Modena 1955.

⁵ *Analecta Hymnica* 49, Nr. 3, Facs. bei J. Vecchi, a. a. O., Tav. XLVII–XLVIII.

⁶ Bologna UB 2824 läßt auf „*Almipotens verus deus*“ sofort die Doxologie folgen.

⁷ Die organischere Verwendung als Einleitungstropus, als „Ouverture“ zum Introitus, welche es vermeidet den Tropus zu zerschneiden und ihn in den präexistenten Introitustext hineinzupressen, findet sich in der norditalienischen Handschriften-Gruppe u. a. in der Hs. Mailand, Bibl. Ambros. S. 74 supra. Als Sequenz wiederum mit gleicher Melodie taucht es in der Hs. Padua, Bibl. Cap. A 47 auf.

Aufsatzes richtig gesehen, wenn ihm auch die tieferen Gründe verborgen blieben. Wenn er aber nun dies als Ausnahmefall hinstellt, weil solche „melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung meist nicht anzutreffen“ sind und wenn er dann noch den Zusammenhang zwischen Original und Tropus leugnet (es „finden sich auch kleinere melodische Anklänge äußerst selten und gehen kaum über die Verwendung einiger charakteristischer Anfangsintervalle . . . hinaus“), dann fragt man sich, wie können solche Behauptungen aufgestellt werden? Das gerade Gegenteil ist der Fall! Umfassende Kenntnis des Materials⁸ ergibt das entgegengesetzte Bild.

Zunächst die Richtigstellung der letzten Behauptung: Die Tropierungen des Introitus sind in der Regel musikalisch selbständige (vom Introitus unabhängige) Kompositionen. Bruno Stäblein hat erst kürzlich auf die nicht zu übersehenden Verbindungen zwischen den Melodien des Tropus und des Introitus hingewiesen⁹. Stäblein hat weiter darauf aufmerksam gemacht, daß bei der Komposition der Tropenmelodien die Anpassung an das große Vorbild der Tradition (an die Introitusmelodie) eine wesentliche Rolle gespielt hat, zumindest bei dem von ihm beschriebenen „klassischen“ Tropus. In der Tat läßt sich eine große Anzahl von Stücken feststellen, die Stäbleins Ansicht bestätigt. In den von mir eingehend untersuchten südfranzösischen Handschriften finden sie sich zu Dutzenden, ganz abgesehen von den vielfältigen Techniken der motivischen Verknüpfung, deren Darstellung der Verfasser gegenwärtig vorbereitet. Von der Wiedergabe eines Beispiels kann hier abgesehen werden, einstweilen sei auf die von Stäblein mitgeteilten Stücke verwiesen¹⁰.

Und nun zur Behauptung, melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung seien meist nicht anzutreffen. Man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt! Darüber hinaus aber sind die Melodien häufig so angelegt, daß sich einzelne Zeilen einer Tropierung musikalisch weitgehend, manchmal sogar völlig entsprechen:

Paris BN lat. 909.25 v F[e] R[ia] II Tro[pus] [POST PASCHA] Mon. Mon. III
Mel. Nr. 316, 1. Fassung; Text in *Analecta Hymnica* 49, Nr. 104

Ia
8 Dul - ci - ter a - gri - co - la fes - ti - vum du -

Ib
lam: qui lor - da - nis me - ru -

II
8 Ci - vi - bus ae - the - re - is ma - nan - tem man -

III
8 Di - xe - rat hoc mo - y - ses quon -

IV
8 Ae - ther hu - mus pa - ri - ter pe - la -

⁸ Die Introitustropen der heute zugänglichen Quellen werden in Band III (1965) und in Band VI (1966) der *Monumenta Monodica Medii Aevi* vorgelegt.

⁹ Zum Verständnis des Klassischen Tropus, *Acta Musicologica* XXXV, 1963, S. 84–95.

¹⁰ A. a. O.

[Ia] ci - te pa - scha

[Ib] is - tils fon - te re - nas - ci In - tro - du - (xit) Introitus

[II] na de - cho - ris Et ut lex Introitus

[III] dam Xp̄s - tus iu - bet at nunc In o - re

[IV] gus u - ni - ta vo - ce de - can - tant Al - le - lu - ia

Dieser Tropus ist neben dem von Stäblein mitgeteilten „*Quod prisco vates*“ ein Paradebeispiel für die musikalische Verzahnung der einzelnen Tropenversikel¹¹. Die Analyse ergibt, daß Vers I das melodische Material für alle folgenden Verse bereitstellt: Aus der 1. Halbzeile von Vers I wird Vers II entwickelt. Die Anfänge „*Dulciter agricola*“ und „*Civibus aethereis*“ stimmen fast ganz überein. Die 2. Halbzeile von Vers I bildet den Ausgangspunkt für die Verse III und IV. Vers III steht in enger Verbindung mit ihr, Vers IV wiederum schließt sich engstens an Vers III an. Die musikalische Verknüpfung der einzelnen Versikel wird also im Ablauf der Tropierung immer dichter: Sie beginnt mit der zunächst noch lockeren Übereinstimmung von Vers II mit der 1. Halbzeile von Vers I, wird enger mit der Verknüpfung von Vers III mit der 2. Halbzeile von Vers I und erreicht dann ihren Höhepunkt in der Melodiengleichheit von Vers III und IV (bis auf das Wort „*Voce*“ am Schluß von Vers IV). Daß sich auch in diesem Tropus musikalische Verknüpfungen mit der Introitusantiphon feststellen lassen, sei nur am Rande erwähnt¹².

Die Wichtigkeit der beiden Feststellungen für die Erkenntnis des wahren geistigen Wesens des klassischen Introitustropus, wie es sich in liturgisch-textlicher und damit auch in musikalischer Weise ausspricht, mag die eben vorgenommenen Korrekturen falscher Vorstellungen und Schlußfolgerungen rechtfertigen.

¹¹ Hier handelt es sich nicht etwa um Einzelfälle. Musikalische Verknüpfungen bzw. Parallelismen zwischen den einzelnen Versikeln lassen sich in den vielfältigsten Varianten feststellen. Hier wird allmählich jener „*Reichtum an Formen und Stilen*“ der Gattung sichtbar, den Stäblein in MGG VI, Sp. 1379 im Artikel *Introitus* angekündigt hat.

¹² Es ist interessant, daß sich in der südfranzösischen Hs. Apt 17 (5) (150–151) noch eine andere Vertonung desselben Tropentextes findet. Diese Melodie folgt z. Teil anderen Prinzipien. Auf sie kann hier nicht näher eingegangen werden. Hier liegt eine jener zahlreichen Doppelvertonungen von Introitustropentexten vor, welche erst noch näher untersucht werden müssen. Eine tabellarische Übersicht über die Doppelvertonungen in den südfranzösischen Hss. habe ich bereits mitgeteilt. Vgl. G. Weiß, *Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare*, AfMw XXI, 1964, S. 163–171.

Ein englischer Ordinariumssatz des 14. Jahrhunderts in Italien

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Die Biblioteca del Seminario in Pisa, früher im Besitz des dortigen Dominikanerkonvents S. Caterina, bewahrt als Nr. 176 eine Pergamenthandschrift, die auf f. 217v/218r ein schwarz-mensural notiertes dreistimmiges Kyrie enthält. Das Musikstück steht in keinem Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt der Handschrift, eines Bibelkodex des 13. Jahrhunderts¹ im Format 16,5 x 11,5 cm. Der Kartoneinband, einige Papierschutzblätter vorn und hinten und die Folierung der 218 Pergamentblätter sind neu. Der Bibeltext beginnt auf f. 1r mit dem Buche Jesaja und endet auf f. 216r unten mit dem Schluß der Apokalypse. Auf f. 216v befindet sich ein Verzeichnis der vorhandenen und der fehlenden Bücher der Bibel, von anderer Hand als der Haupttext. Auf den Blättern 217 und 218 sind in vertikaler Richtung Notenzeilen zu je fünf Linien gezogen. F. 217r enthält fünf, f. 217v ebenfalls fünf, f. 218r vier und f. 218v wieder fünf Zeilen. Von den neun Zeilen der Seiten 217v und 218r berühren sich die fünfte und sechste in der Mitte am Falz; einige Noten sind daher verdeckt.

Auf diesen neun Zeilen steht in Partitur angeordnet der dreistimmige Kyriesatz; der nicht tropierte Text ist nur jeweils unter die unterste Zeile des Systems geschrieben. Von den sieben Abschnitten der Komposition — zwei „Kyrie“, zwei „Christe“ und drei „Kyrie“ — ist der letzte unvollständig: Es fehlt dort sowohl im Text das „eleison“ als auch auf den Notenzeilen der doppelte Schlußstrich, der am Ende der vorhergehenden Abschnitte jedesmal erscheint. Die Zeilen enden 1,2 bzw. 0,6 cm vom unteren bzw. oberen Blattrand entfernt; die Schlüssel und Kustodes sind unversehrt. Zwischen der ersten und zweiten Zeile stehen, von anderer Hand geschrieben als der Kyrietext, die Worte: „*Iste cantus vacat. Iste liber est conventus sancte katerine pisis. Johannes est nomen. Johannes est nomen eius.*“ Der Name Johannes erscheint noch einmal auf f. 218r, wo er von der gleichen Hand quer über die Notenzeilen geschrieben ist.

Weitere Eintragungen von verschiedenen Händen des 15. Jahrhunderts sind auf f. 217r und 218v quer über die dort leeren Notenzeilen geschrieben. Der Text auf f. 217r ist ein Kalendarium, derjenige auf f. 218v hat folgenden Wortlaut: „*Ista pars biblie est conventus sancte katerine de pisis ordinis fratris predicatorum ad usum fratris philippi carpa de pisis filius dicti conventus per venerabilem patrem fratrem ludovicum de terano priorem (d)icti conventus die prima decembris anno domini MCCCCLXXXV*“. Darunter befindet sich noch ein jüngerer Besitzvermerk der Bibliothek.

Die Blätter 217 und 218 hängen zusammen. Sie bilden ein Doppelblatt von der Größe 16,5 : 23 cm. Es muß angenommen werden, daß dieses Doppelblatt ursprünglich eine Hälfte eines großen Doppelblattes in einer Musikhandschrift war, die später abgetrennt und hier als Schutzblatt eingebunden wurde. Dafür sprechen folgende Gründe: Es wäre sehr ungewöhnlich, daß auf den freien Seiten einer Handschrift Notenzeilen in vertikaler Richtung gezogen werden. Selbst dann würde sie der Schreiber so gezogen haben, daß nicht die mittleren (die fünfte und sechste Zeile) teilweise im Falz verdeckt wären. Außerdem befinden sich am oberen (rechten) Rand des Blattes Spuren von Schlüsseln und Ligaturen in Spiegelschrift, die nur als Abdrücke von einer gegenüberstehenden Notenseite zu erklären sind.

¹ Vgl. C. Vitelli, *Codici latini Pisani. 1. Biblioteca Catheriniana del Seminario*, in *Studi italiani di filologia classica VIII* (1900).

Als Provenienz des eingefügten Blattes kommt der Dominikanerkonvent von S. Caterina selbst in Frage. Dort bestand in der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert ein reges Musikleben; auch mehrstimmiges Singen war bekannt². Die wertvolle Bibliothek, die ihrem Bestande nach ein ziemlich unverfälschtes Bild einer spätmittelalterlichen Dominikanerbibliothek bietet³, enthält allerdings keinen Kodex mit mehrstimmiger Musik, wenn man von einem Kyriale des 15. Jahrhunderts absieht, von dessen 34 Credomelodien zwei zweistimmig gesetzt sind⁴. Hier handelt es sich aber nicht um eigentliche Mensuralmusik, sondern um eine Art der sogenannten „umgangsmäßigen“ Mehrstimmigkeit im 15. Jahrhundert. Es lassen sich also keine positiven Anhaltspunkte dafür finden, daß das Blatt aus einem der Pisaner Bibliothek gehörenden Kodex stammt. Während diese Möglichkeit trotzdem im Auge behalten werden muß, erlaubt aber ein Blick auf die Geschichte der Handschrift noch andere Vermutungen.

Der Cod. 177 der Bibliothek, eine Handschrift theologischen Inhalts, stimmt mit dem unseren nach Format, Material und paläographischen Eigenheiten wie Form und Größe der Buchstaben, Blatt disposition, ja sogar in den Tintenfarben so genau überein, daß die Herkunft aus der gleichen Schreibschule als sicher, von der gleichen Hand als wahrscheinlich gelten kann. Es wäre demnach ein merkwürdiger Zufall, wenn die beiden Handschriften, die heute noch in der Bibliothek benachbart stehen, nicht auch eine gemeinsame Geschichte gehabt hätten. Über ihre Provenienz geben zwei Eintragungen auf den erhaltenen Vorsatzblättern des Cod. 177 einigen Aufschluß. Aus der einen geht hervor, daß die Handschriften mittelbar oder unmittelbar aus dem Nachlaß des Minoritenpaters Antonius de Auria (oder de Vercellis), der 1483 in Orvieto starb, gekauft wurden, und zwar durch den gleichen Frater Philippus Carpa, dem nach dem Zeugnis des Cod. 176 (s. o.) im Jahre 1485 diese Handschrift leihweise überlassen wurde⁵. Antonius de Auria, dessen Geburtsdatum unbekannt ist, erhielt die Handschriften vor 1419 vom hl. Vinzenz Ferrer (gest. 1419 in Vannes/Bretagne), wie die zweite Eintragung auf der gleichen Seite, von ihm selbst geschrieben, zu verstehen gibt. Die Beweiskraft dieser Eintragungen ist selbst durch den Hinweis auf die weite Distanz der Lebensdaten der beiden Besitzer nicht zu erschüttern. Die Texte lauten:

(Am oberen Blattrand) „*Hanc bibliam domino inspirante beatissimus pater vincentius valentianus reliquit mihi fratri antonio de auria ante obitum suum*“.

(Weiter unten) „*Ego frater amadeus pisanus optinui hanc bibliam a soto beati antonii de auria scilicet fratre antonio de vercellis exeunte in urbe veteri mediante fratre philippo pisano quam magister conradus atensis general ordinis et magister iulianus naldi procurator ordinis de florentia ob devotionem beati vincentii cuius biblia fuit sed ab eo largita dicto beato antonio emere cupierunt ut ipsi ore proprio mihi testati sunt . . . et hoc ipse beatus antonius in capite huius factei propria manu confitetur . . .*“.

1406 weilte St. Vinzenz Ferrer in Vercelli; sonstige Aufenthalte in Italien sind von ihm nicht bekannt. Antonius de Vercellis hat Italien, soweit bekannt, nicht verlassen. Die Bibel mußte also zwischen 1406 und 1419 in den Besitz des Antonius und damit nach Italien gekommen sein.

Wenn das Notenblatt also nicht in Pisa selbst zwischen 1483 und 1485 in den Kodex kam, dann wurde es entweder zwischen 1419 und 1483 innerhalb Italiens oder vor 1419

² Vgl. hierzu F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in *AMw* 5, 1923, S. 297 Anm. 1.

³ Vgl. F. Felster S. J., *Die Bibliothek von S. Caterina zu Pisa, eine Büchersammlung aus den Zeiten des hl. Thomas von Aquin*, in *Kenia Thomistica* 3, Rom 1925, S. 249–280.

⁴ Faks, veröffentlicht von B. Stäblein in *MGG* Bd. 2, Art. *Credo* (Tafel 59).

⁵ Philippus Carpa ist in den *Annalen des Convents*, dem cod. 42 der Bibliothek (auszugsweise veröffentlicht von F. Bonaini in *Archivio Storico Italiano* VI, Teil 2, 1845, S. 397 ff.), mit folgenden Worten erwähnt: „*Frater Philippus Ciarpae, Pisanus, baccalaureus fuit vivens quo tempore Lombardi fratres conventum reformarunt, anno MCCCCLXXXIX*“.

außerhalb Italiens in ihn eingebunden. Davon ist die letztere Annahme wahrscheinlicher, denn eine Gebrauchshandschrift in Privatbesitz wird ja gewöhnlich keiner Bibliotheksrenovierung unterworfen und erhält deshalb wohl kaum neue Schutzblätter.

Die örtliche und zeitliche Zugehörigkeit der Musik selbst läßt sich jedoch durch eine Analyse des Stückes ziemlich sicher feststellen.

Die Mittelstimme des Satzes bringt einen *cantus firmus*: es handelt sich um das Kyrie 11 des Grad. Sar. f. 6*, das notengetreu übernommen wird. Es ist hier um eine Quint nach oben transponiert, von *c* nach *g*. Die Melodie erscheint außer in der Sarum-Handschrift (London British Museum Lansdowne 462) noch in drei anderen Choralhandschriften⁶: in Parma Biblioteca Pal. 98 f. 176v (Graduale aus Salisbury, s. 14), in Bologna Universitätsbibliothek 2565 S. 594 (Missale aus Salisbury, s. 13) und in Assisi Biblioteca Comunale 695 f. 14r (das bekannte Tropar aus Reims, geschrieben wahrscheinlich in Paris um 1280, das auch mehrstimmige Kompositionen enthält)⁷. In Parma steht die Melodie in *c*, ohne melodische Abweichungen, in Bologna ebenfalls in *c*, mit nur geringfügigen Abweichungen, in Assisi nach *f* hinauftransponiert; hier erscheint das erste „Christe“ der übrigen Handschriften an zweiter Stelle, während statt des zweiten „Christe“ der übrigen Handschriften eine sonst unbekannte Melodie hier an erster Stelle eingesetzt ist. Mehrstimmige Vertonungen der Melodie sind mir außer der hier beschriebenen nicht bekannt.

Hiermit scheint die englische Herkunft des *c. f.* erwiesen. Die Fassung der einzigen nicht-englischen Handschrift⁸ weicht von den übrigen mehr ab als diese untereinander. Die Pisaner Fassung ist trotz der mehrstimmigen Vertonung den englischen viel ähnlicher als der französischen.

Ebenso wie der *c. f.* weisen paläographische Eigenheiten des Satzes nach England. Die Verbindung von Partituranordnung und Mensuralnotation ist charakteristisch für die englischen Messensätze des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine besondere Eigenart unseres Satzes ist die genaue Bezeichnung der Alterationen. Es werden vor allem auch die Auflösungen der alterierten Töne jeweils wieder genau angegeben. Diese aus dem Tonbuchstaben bestehenden Auflösungszeichen mitgerechnet enthält der Satz bei einer Länge von 75 Brevis-einheiten insgesamt 38 Versetzungszeichen. Parallelen hierzu lassen sich am ehesten in englischen Handschriften finden⁹. Die Mensur (*tempus perfectum cum prolatione maiori*), die Verwendung der Plica als Penultima, wobei die zu „applizierenden“ Töne den Terz-Sext-Klang der Klausel bilden, Imperfizierungen wie $\cdot \blacksquare \downarrow \downarrow \downarrow \cdot$ und die Ligaturen in der Oberstimme sind an sich schon Merkmale, die in der französischen und italienischen Notation seltener auftreten — sie hängen aber außerdem eng mit der Satztechnik des Stückes zusammen, die die englische Herkunft vollends bestätigt.

Der *c. f.* befindet sich, wie erwähnt, in der Mittelstimme und ist, um die dafür notwendige Lage zu erreichen, gegenüber der Chormelodie um eine Quint nach oben transponiert — eine in der englischen Theorie und Praxis öfter bezeugte Übung¹⁰. Er hat die gleiche

⁶ Vgl. Margareta Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg 1954 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 1). Das Quellenmaterial, das die Verfasserin für diesen umfangreichen Melodienkatalog verwendete, beschränkt sich (außer British Museum Lansdowne 462) auf Handschriften festländischer Bibliotheken.

⁷ Ausführliche Beschreibung des Kodex bei A. Seay, *Le ms. 695 de la Bibliothèque Communale de Assise*, in *Revue de Musicologie* 39, 1957, S. 10—35.

⁸ Gemäß dem oben Anm. 6 Gesagten sind zwar weitere Konkordanzen in englischen Handschriften nicht ausgeschlossen, jedoch mit genügender Wahrscheinlichkeit solche auf dem Festland.

⁹ Vgl. Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München 1937, S. 98 und S. 98 Anm. 18. Die Ballade „*Bonte lialte*“ des Joh. Cesar in Florenz Bibl. Naz. Panc. 26 f. 14v ist innerhalb der kontinentalen Praxis ein Sonderfall.

¹⁰ Vgl. G. Schmidt, *Zur Frage des cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert*, *AfMw* 15, 1958, S. 241.

rhythmische Struktur wie die Außenstimmen, auch er bewegt sich in Breven und Semibreven in melodischer Geschlossenheit (Pausen kommen im ganzen Stück nicht vor). Die Oberstimme ist an einigen Stellen durch Miniminen koloriert. Der Tenor wird von den Außenstimmen in der Weise begleitet, daß stets die gleichen Zusammenklänge entstehen (nämlich Terzquint-, Terzsext- und Quintoktavklänge bzw. deren Versetzungen), wobei aber der Anteil der einzelnen Stimmen daran wechselt. Der Tenor hat Stimmkreuzungen mit beiden Außenstimmen; Quintparallelen treten in jedem der drei Stimmpaare auf, besonders aber zwischen den Außenstimmen. Sie sind alle durch Fortschreitungen des Tenors bedingt. Kein einziges Mal erscheinen konstruktive Dissonanzen der Außenstimmen mit dem Tenor, wo dieser liegenbleibt und die Außenstimmen fortschreiten. Die einzige konstruktive Dissonanz wird durch einen Sekundschritt des Tenors selbst verursacht. Es läßt sich also weder ein zweistimmiger Gerüstsatz herauschälen (etwa von Oberstimme und Tenor), noch können der Tenor bzw. die beiden Unterstimmen als Klangfundament im Sinne der *Ars Nova* bezeichnet werden. Die einzige Satztechnik auf dem Kontinent, die auf den ersten Blick vergleichbar erscheint, ist der Note-gegen-Note-Satz mehrerer Messensätze mit c. f. in der Handschrift Apt. Jedoch unterscheiden sich diese Kompositionen durch ihre c. f.-Technik von unserem Stück. Am ähnlichsten ist ihm in der festländischen Musik das Kyrie von Chipre in Apt f. 4v und Ivrea f. 36r (hier übrigens ganz partiturähnlich notiert). Die Beziehungen dieses Satzes zur englischen c. f.-Technik hat Günter Schmidt behandelt¹¹.

Die oben angedeuteten Satzmerkmale unseres Stücks entsprechen ziemlich genau denjenigen, die Ernst Apfel an der englischen in Partitur notierten Musik zwischen der „Worcester-Schule“ und dem Old-Hall-Manuskript feststellte¹². Die englischen Kyriesätze dieser Zeit haben im Allgemeinen keinen c. f. Kyriesätze mit c. f. und vergleichbarer Satztechnik finden sich nur im Fragment British Museum Arundel 14, dem Apfel in seinen *Studien* eine eigene Betrachtung widmet (S. 76 ff.). Von der Arundel-Handschrift ist das Pisaner Fragment in der Notation etwas verschieden; enger verwandt ist es nach Notation und Satztechnik den c. f.-losen Kyriesätzen in Oxford Bodl. Arch. Selden B 14 f. 1v col. 1 (dort auch relativ häufiger Gebrauch von Versetzungszeichen) und Barlow 55 f. 5v¹³. In den Umkreis dieser drei Handschriften müßte das Pisaner Fragment auch zeitlich einzuordnen sein.

Beethoven in Holland

VON LUC VAN HASSETL, AMSTERDAM

Im Zusammenhang mit Untersuchungen in Bezug auf Lebenslauf und Werk des Komponisten und Hofkapellmeisters Christia(a)n Ernst Gra(a)f¹ im Königlichen Hausarchiv im Haag konnte ein bisher völlig unbekannt gebliebenes Beethovendokument aufgefunden werden. Es handelt sich um eine Rechnung zulasten der statthalterlichen Privatkasse („*Privé Cas*“)²:

¹¹ Ebenda, S. 245. Anschließend untersucht er unter ähnlichem Aspekt die Apter Hymnen, S. 245 f.

¹² E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Heidelberg 1959, Teil I, S. 57–85.

¹³ Veröffentlicht in Faks. bei Apfel, a. a. O., Teil II, S. 25 bzw. 21.

¹ Die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis wird dieses Jahr eine Monographie des Verfassers über Leben und Werk von Christiaan Ernst Graaf veröffentlichen.

² Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage. Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 98.

Reeckening. Voor Zein Doorlugtigste Hoogheit den. 23.
 Novembr: 1783 Wegens Geassisteerde. Musick. Aan. Hoof.

M♯: Beethoven. forte piano	12 D.	63	—
M♯: Stamitz. Alto. Viola		14	—
Malherbe		7	—
Gautier		7	—
Teniers		7	—
Göring		7	—
Schacke		7	—
Spangeberg		7	—
Spandau		7	—
Spandau		7	—
Hencke		7	—
Lux		3	—
fiat betaling volgens ordre van Zyn Hoogheid	f	143	—
P A Gr Van Heiden			

Voldaan den 26 November 1783
 Willem Keller

Dieser Fund ist interessant, da er den ersten dokumentarischen Beleg für Beethovens Aufenthalt und Auftreten in den Niederlanden darstellt und deshalb eine merkwürdige Lücke in der Biographie des Bonner Meisters ausfüllt; weiterhin, da hierdurch nachgewiesen wird, daß der fast dreizehnjährige Künstler persönlich einem Stamitz begegnet ist, und zwar — wie unten erörtert werden wird — Carl Stamitz.

Prinz Wilhelm V. von Oranien-Nassau, Erbstatthalter der Republik der Vereinigten Niederlande, besaß eine stete Kapelle, die von den Geldern der Hofhaltung bezahlt wurde. Einige Mitglieder dieser Kapelle erhielten außer ihrer festen Besoldung nach jedem Konzert, an dem sie mitgewirkt hatten, einen Betrag aus der „Privé Cas“ des Prinzen, wie auch Musiker, die, obgleich sie ziemlich regelmäßig auftraten, nicht den Angestellten der Hofhaltung angehörten, aus dem statthalterlichen Privatvermögen ihr Honorar empfangen.

Die Beträge und die Namen derjenigen, die nicht oder nur teilweise aus der Hofhaltungskasse ihre Einkünfte bezogen, wurden nach jedem Konzert auf eine Rechnung notiert; in der Zeit des Auftretens Beethovens geschah dies durch Willem Keller, ein Kapellmitglied, der sich aber nicht einer einwandfreien Orthographie rühmen konnte. In diesen Rechnungen finden sich auch die Namen der Solisten. Keller übergab seine Notizen einem der Kammerherren, der die Musik am Hofe beaufsichtigte; am 23. November 1783 war dies — wie fast immer — Sigismund Pieter Alexander, Graaf van Heiden. Letzterer schrieb die Beträge nieder, die der Prinz den Solisten auszuhändigen lassen wünschte, und ratifizierte — wiederum im Auftrage des Statthalters — die Besoldung. Schließlich unterzeichnete Keller die Rechnung nach Erhalt der Gelder, mit denen er die Musiker bezahlte.

Aus diesem Sachverhalt geht hervor, daß die oben erwähnten Ausführenden wahrscheinlich nicht die einzigen waren, die am 23. November 1783 am Hofe vor, nach, oder vielleicht zusammen mit Beethoven musizierten; die Rechnungen der „Privé Cas“ erwähnen nie das ganze feste Personal, das wenigstens teilweise mitgewirkt haben mag. Im November 1783 bestand die Kapelle aus Graaf (Kapellmeister), Keller, Röhling, Dambach, Just, Spandau, Le Long, Keller junior, Malherbe, Collizzi, Halfsmit und Lux³. Da einige der Musiker

³ Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage. Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 33. Vgl. auch Monique de Smet, *La vie du Violoniste Jean Malherbe*, Brüssel 1962, S. 91.

mehr als ein einziges Instrument spielten, wie aus anderen Archivalien hervorgeht, ist die richtige Besetzung, weil außerdem eine Spezifizierung für den 23. November 1783 fehlt, nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Leider ist das Programm des Auftretens an diesem Tag — wie auch das der übrigen Konzerte — unbekannt. Falls Beethoven ein Klavierkonzert gespielt hätte, könnte er von einem Orchester von etwa zwanzig Musikern begleitet worden sein; dies war die durchschnittliche Besetzung der statthalterlichen Kapelle. Hinweise auf die Mitarbeit anderer Hofbeamter im Orchester in der Regierungszeit Wilhelms V. fehlen.

Das Konzert, in dem Beethoven mitwirkte, fand im sogenannten „Stadhouderlijk Quartier“ am „Binnenhof“ im Haag statt und war — wie alle Musik am statthalterlichen Hofe — nicht öffentlich. In späterer Zeit ist durch Renovierungen das Interieur des Palasts geändert worden, so daß der Saal, wo damals konzertiert wurde, heute nicht mehr besteht.

Dank zweier zuverlässiger Quellen aus Bonn (mündlicher Mitteilungen der Witwe Karth an Thayer und der von Gottfried Fischer aufgeschriebenen Erinnerungen) ist seit je bekannt, daß Beethoven in seinen Jugendjahren den Niederlanden einen Besuch abstattete⁴. Obwohl weder die Witwe Karth noch Fischer feste Anhaltspunkte zu einer Datierung dieser Reise gaben, ist Deiters der Meinung, daß die holländische Tournee 1781/82 anzusetzen ist⁵. Die Datierung 23. November 1783 läßt sich nur schwierig mit dieser Angabe kombinieren.

Es ergeben sich drei Möglichkeiten: 1. der „*Mo: Beethoven*“ des im Königlichen Hausarchiv befindlichen Dokuments ist nicht mit Ludwig van Beethoven aus Bonn identisch; 2. der Meister hat wenigstens zweimal Holland besucht; 3. Deiters' Datierung ist anfechtbar. Bei näherer Betrachtung scheidet die erste Möglichkeit sofort aus. Der Hof im Haag war von vielen ausländischen Virtuosen derartig verwöhnt, daß das hohe vom Prinzen zugebilligte Honorar (63 Gulden) für den Pianisten vom 23. November 1783 nicht für Johann van Beethoven gemeint gewesen sein kann, der außerdem als Sänger aufgetreten sein würde und sich als Klavierspieler auch nicht besonders auszeichnete; ebensowenig für ein Familienmitglied aus Flandern. Da dokumentarische Belege gänzlich fehlen, kann die zweite Möglichkeit (eine zumindest zweimalige Reise des Meisters) weder endgültig abgelehnt noch angenommen werden. Andererseits fallen drei Umstände auf: 1. sowohl die Witwe Karth wie auch Fischer wissen, unabhängig voneinander, offensichtlich nur von einer Reise nach Holland; 2. letzterer erwähnt auch andere Abstecher von Beethoven ausführlich, und er würde — wie man annehmen darf — einer zweiten Reise nach den Niederlanden seine Aufmerksamkeit gewidmet haben; und 3. Beethoven antwortete, als Fischer ihn nach seinem Ergehen in Holland fragte: „*die Holländer, das sind Pfennigfuchser, ich werde Holland nimmermehr besuchen*“. Die dritte Möglichkeit ist, daß Deiters' Datierung falsch wäre. Der Bearbeiter der Thayerschen Beethovenbiographie stützt sich auf die ziemlich vagen Mitteilungen Fischers (der selber keine Jahreszahl nennt!). Mit demselben Recht kann man z. B. auch annehmen, daß die Schwester des am 9. September 1781 verstorbenen Rovantini nicht 1781 — obschon „*Madam van Beethoven*“ ihr „*gleich*“⁶ einen Brief schrieb — sondern erst 1783 nach Bonn gekommen ist. Kurzum, auf Grund dieser vagen Daten auf eine Reise nach Holland im Jahre 1781 zu schließen, wäre ziemlich verwegen.

Beethoven muß spätestens im November 1783 nach Holland gereist sein.

Es liegen keine Gründe vor, Fischers Mitteilungen über Beethovens Rotterdamer Aufenthalt anzuzweifeln, obwohl weder die Zeitungen dieser Stadt aus den Jahren 1783/1784

⁴ Vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. I, Leipzig 3/1917, S. 145—146 und 467—469.

⁵ In seiner Bearbeitung der Thayerschen Beethovenbiographie, Bd. I, Berlin 1866, S. 116, vertritt Deiters die Meinung, die Reise habe am Anfang des Winters 1781/1782 stattgefunden, und präzisiert sich auf S. 353, wo er die Tournee mit Oktober oder November 1781 ansetzt.

⁶ Vgl. Fischer, zitiert bei Thayer, a. a. O., S. 468.

noch die von 1781/1782 den Namen des Bonner Musikers nennen, ebensowenig wie das die Haager Zeitungen tun.

Für eine Reise in die Fremde kommt das Jahr 1783 eher in Betracht als 1781, da erst 1782 und 1783 Beethovenkompositionen im Druck erschienen⁷ und Christian Gottlob Neefe 1783 auf den jungen Musiker in C. F. Cramers Magazin der Musik mit lobenden Worten (u. a.: „*Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte*“) die Aufmerksamkeit zu lenken sich bemühte⁸.

Beethoven ist spätestens im Februar 1784 wieder nach Bonn zurückgekehrt, da vom 15. dieses Monats eine Bittschrift um eine fest besoldete Stellung im Bonner Hofdienste stammt.

Eine bisher unbeachtete Möglichkeit ist, daß die Sängerin der Bonner Hofkapelle Maria Josepha Gazzenello⁹, eine Schülerin sowohl Johann van Beethovens als auch Christiaan Ernst Graafs, während ihres Aufenthalts im Haag, wo sie, um ihren alten Lehrer Graaf zu besuchen, vom 6. Oktober 1783 an sechs Monate verblieb¹⁰, den Kontakt zwischen dem Haager Hof und dem begabten Sohn ihres Bonner Lehrmeisters hergestellt haben mag.

Burney¹¹ und Schubart¹² lenkten schon unsere Aufmerksamkeit auf die großzügigen Belohnungen, die die zahlreichen in den Niederlanden konzertierenden ausländischen Musiker oft erhielten. Beethovens Bemerkung, die Holländer seien „*Pfennigfuchser*“, erscheint im Lichte der fürstlichen Spende (63 Gulden!) fast als eine pubertäre Undankbarkeit.

Einer der Musiker, die Holland besuchten, war Carl Stamitz¹³. Er spielte hier 1782 und 1783 in verschiedenen öffentlichen Konzerten. Sicherlich ist Carl derjenige Stamitz, der vom 19. Mai 1782 bis zum 11. Juli 1784 vielmals — meistens als Bratschist, manchmal als Geiger — am statthalterlichen Hofe auftrat¹⁴ und am 23. November 1783 Beethoven begegnete. Oft erhielt er viel größere Beträge als die vierzehn Gulden, die er am letztgenannten Tag bekam.

Das Vorrecht, ein junges Genie — einen Beethoven — erkannt und ihm eine entsprechende Belohnung gegeben zu haben, ist nicht jedem Land beschieden. Möge das musikalische Interesse des statthalterlichen Hofes im Haag durch das kleine Beethovendokument einer größeren Anerkennung teilhaftig werden¹⁵.

*Nodmals zu Beethovens Diabelli-Variationen**

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Die Feststellung, daß außer dem von mir bereits erwähnten Brahms schon im vergangenen Jahrhundert auch andere Musiker die betreffende Stelle als verderbt angesehen und nach Lösungen zu ihrer Verbesserung gesucht haben, darf nicht dazu führen, daß man eine Not-

⁷ 1782: *Variationen für Klavier über einen Marsch von Dreßler*, WoO 63, Mannheim, Götz, Herbst 1783; *Drei Klavierensonaten*, WoO 47, Speyer, Bößler; das *Lied Schilderung eines Mädchens*, WoO 107 und das *Klavierromondo C-dur*, WoO 48 in Bößlers *Blumenlese für Klavierliebhaber* . . . 1783, 18. Woche.

⁸ Christian Gottlob Neefe, *Nachricht von der durchfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*, in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, I, Hamburg 1783, S. 394 ff.

⁹ Auch Gazzinello, Gazzanello oder Gazanello. Vgl. Thayer, a. a. O., S. 66, 116, 190, 439, 456 und 472.

¹⁰ Vgl. Thayer, a. a. O.

¹¹ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, Bd. II, London 1773, S. 313.

¹² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 253-254.

¹³ Friedrich C. Kaiser plant eine umfassende Arbeit über das Gesamtschaffen Carl Stamitz', im Anschluß an seine Diss. *Carl Stamitz, 1745—1801. Biographische Beiträge. Das symphonische Werk. Thematischer Katalog der Orchesterwerke*. Phil. Diss. Marburg 1962 (masch.-schr.).

¹⁴ Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage, Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 97, 98, 99.

¹⁵ Nach Fertigstellung dieses Artikels erfuhr der Verfasser, daß Monique de Smet eine Arbeit über das Musikleben am Hofe des Statthalters Wilhelm V. vorbereitet.

* Vgl. Mf XVI, 1963, S. 267—270 und Mf XVIII, 1965, S. 46—48.

lösung in den Rang der Authentizität zu heben versucht, denn wirklichen Quellenwert will ja auch Tyson der Moscheles-Ausgabe nicht beimessen.

Skizzen in Einzelfragen als Beweismittel heranzuziehen, scheint mir anders als Tyson keiner methodologischen Erörterungen mehr zu bedürfen. Entgegen den Darlegungen Tysons muß ich daher noch einmal feststellen:

1. Die Variation 15 war ursprünglich volltaktig gedacht und bestand nur aus den heutigen Stakkatoteilen; die Takte 1—6 und 17—24 gingen ineinander über, die linke Hand bewegte sich also nur um das *c'*.

2. Erst nachträglich wurden die Legato-Teile eingefügt und dazu die Niederschrift nach T. 6 geteilt, wobei dessen letzte beiden Achtel wegfielen, um dem Auftakt des Legato Platz zu machen. Die so entstehende unvollständige Periode wurde von Beethoven mit der fehlenden Wendung zur Dominante durch eine Überleitung ergänzt.

3. Im Gegensatz zum ersten Teil ist die entsprechende Verbindungsstelle zwischen Stakkato- und Legatoabschnitt im zweiten Teil metrisch vollständig und kadenziiert regelmäßig zur Tonika. Das und nicht die rein notierungstechnische Frage der Schreibweise von T. 21—24 der linken Hand entthob Beethoven der Veranlassung, eine Überleitung zu schreiben. Wenn Beethoven nach Tysons Meinung also eine Überleitung nicht für nötig gehalten haben soll, würde das voraussetzen, daß er sich des Bruchs überhaupt bewußt gewesen sei. Erst die metrische und harmonische Vollständigkeit der Stakkatopartie im zweiten Teil machte es möglich, daß die Verlesung nicht bemerkt wurde.

4. Die einmal erfolgte Verlesung der Takte 21—24 vom Violin- in den Baßschlüssel blieb offenbar unbemerkt stehen, weil nirgends akkordfremde Töne durch sie verursacht werden. Auch in anderen Fällen (vgl. z. B. die Dynamik im Mittelteil von Variation 5) hat Beethoven in der Rampel-Abschrift und den zu seinen Lebzeiten erschienenen Drucken Irrtümer stehenlassen.

Eine gewisse Inkonsequenz Tysons sehe ich darin, daß er meine Hinweise auf das Engelmann-Skizzenbuch mehrfach anzweifelt, selbst aber eine „*Psychopathologie*“ von T. 21 (nicht 24!) daraus ableitet, die dann auch noch mit meiner eigenen Darstellung (vgl. *Mf* XVI, 1963, S. 269) im wesentlichen übereinstimmt. Das Skizzenbuch zeigt, daß die Takte 21—24 mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit im Violinschlüssel zu lesen sind. Daß man aus ihm das Problem der fehlenden Überleitung und der Rückkehr in den Baßschlüssel lösen könne, habe ich nirgends behauptet.

Zweimal Ludwig Berger

VON DIETER SIEBENKAS, ODENTHAL

Der Berliner Komponist und Klavierlehrer Mendelssohns, Ludwig Berger (1777—1839), hat den Autorenvermerk auf den zu seinen Lebzeiten gedruckten Ausgaben seiner Werke stets mit dem Zusatz „*von Berlin*“, „*aus Berlin*“ oder „*de Berlin*“ versehen lassen. Anlaß dazu war sicherlich die Verwechslungsmöglichkeit mit einem in Süddeutschland lebenden gleichnamigen Zeitgenossen. Diese Verwechslung begann bereits in Bergers Jugend. Er war im August 1801 nach Dresden gekommen, um Schüler Johann Gottlieb Naumanns zu werden, nachdem er in Berlin bei Joseph Augustin Gürlich seine erste Ausbildung erhalten hatte. Bald nach seiner Ankunft in Dresden, nämlich am 23. Oktober 1801, starb Naumann. Für eine Trauerfeier zu Naumanns Gedächtnis, die die „*Gesellschaft des Dilettantenkonzerts*“ am 28. Januar 1802 in Dresden veranstaltete, schrieb Berger eine Trauerkantate, die nie gedruckt, aber im Rahmen eines Berichtes über die Gedächtnisfeier in der Zeitung für die elegante Welt, hrsg. von Karl Spazier, Jg. 2, Sp. 239 besprochen wurde. In dieser Rezension wird der Komponist als Schüler von Abt Vogler bezeichnet. Damit liegt

die erste Verwechslung mit dem süddeutschen Namensvetter vor. Während der Berliner Berger niemals Schüler Voglers war, war der gleichnamige süddeutsche Komponist mit einem Kreis von Voglerschülern befreundet, so daß man auf eine Schülerschaft schließen kann. Ein einwandfreier Nachweis war nicht möglich.

Die Verwechslung der beiden Berger beginnt in der Literatur bereits mit Fétis¹ und setzt sich fort über Ledebur², Eitner³ und Pázdirek⁴ bis zur MGG, während ältere Publikationen die Komponisten noch unterscheiden. Hierzu gehören der zweite und dritte Registerband der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung und die dritte Auflage der Hofmeisterbibliographie, die den süddeutschen Berger mit dem Zusatz „Sänger“ versieht.

Erstmalig machte Luise Leven in ihrer Arbeit *Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu L. Berger, B. Klein und A. B. Marx*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1926, auf die Verwechslung der gleichnamigen Zeitgenossen aufmerksam. In der 11. und 12. Auflage des Riemann-Lexikons wird in dem Artikel über den Berliner Berger auf die Existenz eines zweiten Ludwig Berger hingewiesen. Luise Leven vermutete, daß es sich bei dem Sänger Ludwig Berger um einen in Karlsruhe wirkenden Zeitgenossen handelte, brachte aber keine näheren Angaben zu dessen Person bei. Es folgen deshalb hier die Ergebnisse einiger Ermittlungen zu seiner Biographie.

Nur ein Lexikon wurde gefunden, das dem Sänger Ludwig Berger einen eigenen Artikel widmet, nämlich Paul Franks *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 14. Auflage, neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann, Regensburg 1936, Bd. 1, S. 47. Danach wurde er 1782 in Basel/Waldesloh (Kr. Beckum in Westfalen) geboren und starb 1823 in Karlsruhe. Diese Lebensdaten widersprechen den Angaben in einem Karlsruher Aktenfaszikel, der die Hinterlassenschaft eines in Karlsruhe verstorbenen Gesangslehrers namens Ludwig Berger betrifft⁵. Vieles spricht in diesem Schriftstück für die Identität mit dem Sänger Ludwig Berger, die leider nicht zweifelsfrei nachzuweisen war. Danach wäre er bereits 1774 geboren und erst am 15. 11. 1828 in Karlsruhe verstorben. Wie oben erwähnt, war er anscheinend Schüler Abt Voglers. Er gehörte zum Personal des Würzburger Nationaltheaters bei dessen Eröffnung am 3. August 1804⁶. 1805 trat er von Würzburg aus mit dem Offenbacher Verleger Johann André in Geschäftsverbindung. Er verhandelte brieflich mit ihm über die Veröffentlichung seiner ersten Liedersammlungen, die dann auch bei André erschienen⁷. 1806 verließ Berger das Würzburger Theater und ging nach Frankfurt a. M.⁸, wo er bis 1807 blieb⁹. Im Jahre 1809 war er Mitglied des Nationaltheaters Mannheim¹⁰. Dort gehörte er mit Gottfried Weber, Franz Danzi, Alexander von Dusch u. a. zum Freundeskreis Carl Maria von Webers, der ihn in seinen Briefen und Schriften mehrfach erwähnte¹¹. In der Spielzeit 1810/11 finden wir Berger am Hoftheater Stuttgart, und am 15. August debütierte er als Gast am Großherzoglich-Badischen Hoftheater in Karlsruhe¹², wo er nun sesshaft wurde. Am 22. September

¹ *Biographie universelle* . . . , Bd. 1, Paris 2/1860.

² *Ein Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

³ *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* . . . , Bd. 1, Leipzig 1900.

⁴ *Universal-Handbuch der Musik-Literatur aller Zeiten und Völker*, Wien o. J. (1904—1910), Lfg. 3.

⁵ Amt für Archiv, Büchereien und Sammlungen der Stadt Karlsruhe, GLA Abt. 57, 206/1038.

⁶ I. G. Wenzel Dennerlein: *Geschichte des Würzburger Hoftheaters von seiner Entstehung im Jahre 1803—4 bis zum 31. Mai 1853* . . . , Würzburg 1853, S. 1.

⁷ Die Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin besitzt 6 Briefe Bergers an André. Sie sind „Ludwig K. Berger, Sänger“ unterzeichnet.

⁸ Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 8, 1806, Sp. 483.

⁹ Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 9, 1807, Sp. 316.

¹⁰ Seine letzte Mannheimer Rolle war der Tamino in Mozarts *Zauberflöte* am 26. August 1810.

¹¹ *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908 und *Musiker-Briefe*, hrsg. von Ludwig Nohl, Leipzig 1867. Nach Auskunft von Herrn Dr. Heinz Becker, Hamburg, war er aber keinesfalls Mitglied des „Harmonischen Vereins“, wie u. a. Erwin Kroll: *Carl Maria v. Weber*, Potsdam 1934, S. 17, behauptet.

¹² Günther Haass: *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806—1852*. Bd. I: *Von der Gründung bis zum Comité 1806—1822*. Phil. Diss. Heidelberg 1934, S. 246.

1811 war er laut Programmzettel festes Ensemblemitglied. Er gehörte dem Theater bis zum Jahre 1813 an. Neben ersten Tenorpartien schloß sein Engagement Mitwirkung im Schauspiel in Offiziers- und Bonvivantrollen ein¹³. Das Karlsruher Theater brachte auch zwei Einakter von ihm zur Aufführung¹⁴. 1813 trat er von der Bühne ab, wirkte fortan als Gesangslehrer in Karlsruhe und betreute den Opernchor¹⁵. In den Karlsruher Adreßbüchern von 1823 und 1826 wird Berger als Gesangslehrer geführt. 1817 weist die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung darauf hin, daß er, „seit Jahren vom Theater abgetreten, mit rastloser Thätigkeit an der Gesangsbildung des hiesigen Publicums mit dem glänzendsten Erfolge arbeitet“ und daß ihm „Carlsruhe . . . vorzüglich die Belebung der Kunst in den häuslichen Kreisen, und vom Anfang herauf die vorzüglichsten Fortschritte in der Gesangsbildung verdankt“¹⁶. 1820 berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung von der „Errichtung eines Chor-Lehrinstituts, dem Hr. Berger mit Eifer vorsteht . . .“¹⁷. Dieses Institut war offenbar dem Hoftheater angegliedert; denn nach den Karlsruher Akten wirkte er als Musiklehrer am Hoftheater. Er starb unverheiratet in ungeordneten materiellen Verhältnissen.

Von dem Karlsruher Ludwig Berger sind ausschließlich Lieder und Gesangsszenen gedruckt worden. Sie sind alle in Süddeutschland verlegt und äußerlich dadurch gekennzeichnet, daß neben dem Klavier stets auch die Gitarre als Begleitinstrument vorgesehen ist. Sie verraten mit ihren gefälligen Melodien die Routine des Sängers, ohne irgendwo tieferen Ausdruck zu erreichen.

Die Bergerverwechslung in der Literatur kann hier nicht in ihrem vollen Umfang erfaßt werden. Sie ist außer in den oben erwähnten Lexika und Bibliographien auch in der Spezialliteratur zur Geschichte des Liedes und in der Literatur über Goethes Dichtungen in der Musik zu verfolgen, da beide Berger Goethetexte vertonten. Lediglich die im Werkverzeichnis des Artikels Berger in MGG irrtümlich dem Berliner Komponisten zugeschriebenen Veröffentlichungen des Sängers Berger seien hier genannt: 4 *Gedichte von Goethe* op. 4, 6 *deutsche Lieder* op. 6, 6 *deutsche Lieder* op. 7 und 6 *Lieder* op. 14. Darüber hinaus findet man in diesem Werkverzeichnis einige fehlerhafte Angaben und Lücken, deren Beseitigung dem MGG-Supplementband vorbehalten bleiben muß¹⁸.

Das sechste Notizbuch Paganinis

VON ZDENEK VYBORNÝ †, JIHLAVA

Der unvergängliche Ruhm des größten Violinkünstlers aller Zeiten, den Paganini auf seiner Konzertreise in Europa in den Jahren 1828—1834 erwarb, die Einzigartigkeit seiner faszinierenden Erscheinung und seines noch mehr faszinierenden Spieles haben auf die Zeitgenossen einen außerordentlich tiefen Eindruck geübt. Ihre Berichte, Erinnerungen, Memoiren und Zeugnisse aller Art mischen Wirklichkeit und Phantasie, Gerüchte, Legenden und unglaubliche Geschichten in solcher Weise einander, daß wir dafür in der Musikgeschichte vergeblich eine Analogie suchen. Wir begreifen wohl, daß diese farbigen Darstellungen dem 19. Jahrhundert ganz vorzüglich entsprachen und solche allgemeine Ver-

¹³ Haass, a. a. O., S. 42.

¹⁴ Haass, a. a. O., S. 68 und 140.

¹⁵ Haass, a. a. O., S. 214.

¹⁶ Jg. 19, Sp. 395.

¹⁷ Jg. 22, Sp. 733.

¹⁸ Vgl. Dieter Siebenkäs: *Ludwig Berger, sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens*, Berlin 1963, S. 248 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 4).

breitung fanden, daß sie bald zu einer festen Tradition wurden¹. Es überrascht jedoch, wie ausschließlich dieses romantische Erbe in der Paganini-Literatur viele Jahre dominierte. Man begnügt sich ganze Jahrzehnte nach dem Tode Paganinis damit, das, was Schottky, Conestabile und Fétis² geschrieben hatten, wieder und wieder zu bearbeiten. Die authentischen Dokumente aus Paganinis Nachlaß, seine Kompositionen, Briefe, Notizbücher, blieben unbeachtet. Erst die Versteigerung des Nachlasses im Jahre 1910³ brachte den Wendepunkt in dieser Praxis: Bonaventura gab die erste Beschreibung der Musikmanuskripte heraus⁴, Kapp benützte die Dokumente für seine Paganini-Biographie⁵. Es dauerte jedoch noch mehr als zwanzig Jahre, bis Codignolas große Ausgabe der Briefe des Künstlers erschien⁶; ihr folgten in den nächsten Jahren weitere wertvolle Publikationen von Mompello, Berri, Tibaldi Chiesa und de Courcy⁷. Mit diesen Beiträgen begann in der Paganini-Forschung eine neue Epoche, die endlich die Herrschaft der Legenden und Phantasien beendigte und mit Veröffentlichung und Studium des einst so leichtsinnig zerstreuten Materials die verlässlichen Grundlagen zur richtigen Erkenntnis Paganinis als Künstler und Mensch nach und nach legte. Codignolas zu seiner Zeit überraschende Sammlung von 288 Briefen wurde durch neue Nachforschungen in Bibliotheken, Archiven und Sammlungen mehr als verdoppelt, Paganinis Notizbücher ausführlicher beschrieben, neue Dokumente aus der Vergessenheit ans Tageslicht gebracht, eine Anzahl der handschriftlichen Kompositionen gedruckt.

Soweit heute bekannt ist, haben sich aus Paganinis Nachlaß auch sechs Notizbücher erhalten, die eine reiche Fülle authentischen Materials bewahren. Eins von ihnen (im Besitz der Familie Paganini) bleibt zur Zeit leider unzugänglich, vier andere (im Besitz der Kongreßbibliothek in Washington) wurden schon beschrieben⁸. Das sechste soll in diesem Aufsatz behandelt werden.

Dieses Notizbuch (im Besitz des Liceo Musicale Niccolò Paganini in Genua) mit dem Titel *Libro mastro dei conti del Stg. Cavaliere Niccolò Paganini* (im folgenden LM) enthält neben einzelnen Konzepten und Kopien von Briefen von und an Paganini und über ihn⁹ hauptsächlich Anmerkungen über seine Konzerte vom 29. März 1828 (Wien) bis zum 10. Mai 1831 (Calais), d. h. etwa über die ersten drei Jahre seiner so denkwürdigen Konzertreise in Europa, mit Ausnahme einzelner Konzerte in Deutschland im Sommer 1830, die aber glücklicherweise aus dem sogenannten Roten Buche (eines der vier Notizbücher in Washington) ergänzt werden können. So vermittelt uns dieses LM viele interessante Angaben über Konzerte, die Paganini in Österreich, Böhmen, Polen, Deutschland und bei seinem ersten Aufenthalte in Frankreich gab, bis zu dem Tage, an dem er nach England abreiste. Die Städte sind im ganzen alphabetisch geordnet, die Anmerkungen über Konzerte (die meistens von Paganinis Sekretären Lazzaro Rebizzo und Paul David Curiol geschrieben sind) reichen von den knappsten Angaben (Stadt, Datum, Reinertrag) bis zu den ausführlichsten Einzelheiten: mit wem und unter welchen Bedingungen der Kontrakt abgeschlossen wurde, wieviele von welchen Eintrittskarten und zu welchem Preis verkauft

¹ Z. Vyborný, *Paganini und die Romantik. Zur Psychologie der Beziehungen des Künstlers und seiner Zeit*, Musica 1955, S. 476 f.

² J. M. Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* . . . Prag 1830. G. C. Conestabile, *Vita di Niccolò Paganini. Nuova edizione con aggiunte e note di F. Mompello*, Mailand 1936. F. J. Fétis, *Notice biographique sur Niccolò Paganini* . . . Paris 1851.

³ *Catalogo N. 84. Collezione del celebre violinista N. Paganini*, Florenz 1910.

⁴ A. Bonaventura, *Gli autografi musicali di N. Paganini*, Florenz 1910.

⁵ J. Kapp, *Paganini*, Berlin 1913.

⁶ A. Codignola, *Paganini intimo*, Genua 1935.

⁷ P. Berri, *Il calvario di Paganini*, Savona 2/1941. M. Tibaldi Chiesa, *Paganini*, Mailand 1940. G. de Courcy, *Paganini the Genoese*, Norman 1957.

⁸ H. Spivacke, *Paganiniana*, The Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions, 1945, Nr. 2, S. 49 f. Z. Vyborný, *Paganini sconosciuto. Il virtuoso*, La Scala 1959, Nr. 113, S. 19 f. Z. Vyborný, *Paganini sconosciuto. L'agenda rossa*, La Scala, 1959, Nr. 117–118, S. 43 f.

⁹ Z. Vyborný, *The Real Paganini, Music & Letters* 1961, S. 348 f.

wurden, mehrmals auch ein genaues Verzeichnis aller Ausgaben, immer der Reinertrag in Florinen, preußischen Thalern oder französischen Francs.

Die Bedeutung des LM ist vielfach. Es gibt uns die genaue Chronologie der Konzerte, die teilweise noch nicht klar war; es erlaubt, mehrere unrichtige Daten, Ziffern und Angaben zu korrigieren, die selbst in der neuen Paganini-Literatur vorkommen¹⁰; es spiegelt treu die materielle Seite der Konzerttätigkeit Paganinis und ermöglicht, diese mit anderen zu vergleichen und interessantes Material für die damalige Konzerttätigkeit überhaupt zu sammeln. Die wichtigsten von allen Angaben werden darum in einer übersichtlichen, chronologisch geordneten Tabelle wiedergegeben, in welche auch die schon erwähnten Konzerte aus dem Roten Buche aufgenommen wurden. Als Hauptangaben wurden ausgewählt:

A. Datum des Konzertes.

B. Seine Reihennummer in der Tabelle.

C. Stadt und eventuelle Reihennummer des Konzertes in dieser Stadt, wenn Paganini dort mehr als ein Konzert gab.

D. Zahl der verkauften Eintrittskarten, wenn sie nach dem LM genau genug festgestellt werden konnte. Die Ziffern sind hier jedoch fast immer als ungefähr zu verstehen, da die Angaben im LM nur selten die genaue Feststellung erlauben.

E. Geldwährung: F. Florin, PF. polnische Florin, M. Mark, T. preußische Thaler, Frs. französische Francs.

F. Gesamteinnahme in der angeführten Währung.

G. Paganinis Honorar in der angeführten Währung.

H. Paganinis Honorar umgerechnet in preußische Thaler (Frankreich natürlich ausgenommen), damit ein Vergleich der Honorare in verschiedenen Städten und Ländern möglich wird. Diese Umrechnung konnte oft direkt aus dem LM übernommen werden. Wo sie dort fehlt, wurde sie in der Tabelle vom Verfasser ergänzt und zum Unterschied von den Umrechnungen des LM immer mit der Bezeichnung ca. versehen; sie ist also immer als ungefähr zu verstehen.

Die ganze Tabelle benützt nur Angaben aus dem LM und aus dem Roten Buche (Konzerte vom 12. Mai bis 8. August 1830). Aus anderen Quellen wurden nur zwei Daten ergänzt: die Tage des 11. Konzerts in Wien und des 8. Konzerts in Warschau, die im LM fehlen. Soweit es überprüft werden konnte, stellt die Tabelle die Konzerttätigkeit Paganinis von 29. März 1828 bis zum 10. Mai 1831 vollständig dar¹¹.

¹⁰ G. de Courcy, *Chronology of N. Paganini's Life*, Wiesbaden 1961. Besonders die Honorare Paganinis in Deutschland werden hier oft entweder mit unrichtigen Ziffern angegeben oder mit unrichtiger Bezeichnung der Geldwährung wesentlich entstellt (preußische Thaler statt Florin oder umgekehrt). Vgl. auch meine Rezension in *Mf XVII*, 1964, S. 208 ff.

¹¹ In die Tabelle wurden nur jene Konzerte aufgenommen, die im LM bzw. im Roten Buche nachweisbar sind. Es fehlen z. B. Konzerte in Privatgesellschaften (wie beim Fürsten Metternich oder bei H. Beer in Berlin), auch Paganinis Auftreten am Hof in Paris am 16. März 1831. G. de Courcy in ihrer *Chronology of N. Paganini's Life* führt noch 4 andere Konzerte an: zwei für die Wohltätigkeit (7. Februar und 23. November) und ein Abschiedskonzert (27. Dezember 1830) in Frankfurt a. M., außerdem noch ein Konzert in Douai (8. Mai 1831). Es gelang mir, von den drei Konzerten in Frankfurt nur jenes am 23. November nachzuweisen, das Paganini wahrscheinlich seines wohlthätigen Charakters wegen (Konzert ohne Honorar) im LM nicht eingetragen hat. Das Stadtarchiv in Douai faßte das Resultat der Nachforschungen über das Konzert am 8. Mai 1831 mit der Feststellung „il n'y a donc pas de trace d'un concert à Douai“ (an diesem Tag) zusammen.

A	B	C	D	E	F	G	H		
1828									
29.	3.	1	Wien	1	1338	F.	2968	2464.16	ca. 1642
13.	4.	2	Wien	2	2348	F.	5830	5138.38	ca. 3425
20.	4.	3	Wien	3	1913	F.	4404	3418	ca. 2279
4.	5.	4	Wien	4	1785	F.	4214	3802	ca. 2534
11.	5.	5	Wien	5	1086	F.	2428	2047.23	ca. 1364
16.	5.	6	Wien	6	1423	F.	3092	1408.38	ca. 939 ¹²
18.	5.	7	Wien	7		F.		1000	ca. 666
22.	5.	8	Wien	8		F.		1000	ca. 666
6.	6.	9	Wien	9	1358	F.	2125.28	1621.14	ca. 1080
12.	6.	10	Wien	10		F.	2000 ¹³		
24.	6.	11	Wien	11	983	F.	1620.44	1116.30	ca. 744
27.	6.	12	Wien	12		F.	1233.12	728.58	ca. 485
30.	6.	13	Wien	13		F.	1741.44	1235.30	ca. 824
24.	7.	14	Wien	14	1064	F.	2064.30	1537.45	ca. 1025
18.	8.	15	Karlsbad	1	203	F.	998	860.40	ca. 574
22.	8.	16	Karlsbad	2	252	F.	664.20	495.26	ca. 330
1.	12.	17	Prag	1		F.		1556.13	ca. 1037
4.	12.	18	Prag	2		F.		1234.13	ca. 823
9.	12.	19	Prag	3		F.		861.37	ca. 574 ¹⁴
13.	12.	20	Prag	4		F.		464.42	ca. 309
16.	12.	21	Prag	5		F.		556.26	ca. 371
20.	12.	22	Prag	6		F.		735	ca. 490 ¹⁵
1829									
18.	1.	23	Dresden	1		T.		325	325 ¹⁶
23.	1.	24	Dresden	1		T.	1118.12	997.12	997.12
28.	1.	25	Dresden	3		T.	679	457	457
30.	1.	26	Dresden	4		T.	556	490	490
6.	2.	27	Dresden	5		T.	637.16	340.10	340.10
4.	3.	28	Berlin	1	809	T.	1758.10	1463.11	1463.11
13.	3.	29	Berlin	2	1002	T.	2114.10	1790.30	1790.30 ¹⁷
19.	3.	30	Berlin	3	559	T.	1209.10	907.03	907.03
30.	3.	31	Berlin	4	1189	T.	2474.20	2115.03	2115.03
6.	4.	32	Berlin	5	515	T.	1030	346.02	346.02 ¹⁸
13.	4.	33	Berlin	6		T.	2113.10	1400.26	1400.26
16.	4.	34	Berlin	7		T.	1845.10	1223.21	1223.21

¹² Weitere F. 1408.38 (also die Hälfte der Reineinnahme) wurden für die Wohltätigkeit (Bürger-Spital-Fond) bestimmt.

¹³ Konzert zum Benefiz der Sängerin Antonia Bianchi, Paganinis Begleiterin und Mutter seines Sohnes Achilles. Nach der Bezahlung der Ausgaben bekam die Bianchi F. 1500.

¹⁴ Weitere F. 1150.47 (d. h. die Hälfte der Reineinnahme und freiwillige Überzahlungen der Eintrittskarten von adligen Zuhörern) wurden für Wohltätigkeitszwecke bestimmt (F. 1000 erhielt das Armen-Institut, F. 154.47 das Armenhaus zu St. Bartholomäi).

¹⁵ Zur Reineinnahme in sechs Konzerten in Prag treten im LM nachträglich noch F. 50 zu, so daß Paganinis Gesamthonorar in Prag F. 5458.11 betrug.

¹⁶ Konzert beim Hof. Vom sächsischen König erhielt Paganini T. 325 zum Geschenk, die hier als Honorar angeführt werden.

¹⁷ Das Honorar war ursprünglich T. 1775.20, zu welchen nach dem 9. Konzert nachträglich noch T. 15.10 bezahlt wurden.

¹⁸ Die Reineinnahme machte T. 830.20 aus, von denen Paganini T. 138.13 für die Witwen und T. 346.02 für „milde Zwecke“ verschenkte.

A	B	C	D	E	F	G	H
25. 4.	35	Berlin	8		T. 1533	1014.15	1014.15
29. 4.	36	Berlin	9		T. ¹⁹		
5. 5.	37	Berlin	10		T. 2042.05	1365.08	1365.08
9. 5.	38	Berlin	11		T. 679.25	452.01	452.01
13. 5.	39	Berlin	12		T. ²⁰		
15. 5.	40	Frankfurt/Oder			T.	566.20	566.20
19. 5.	41	Posen	691		T. 809.10	807.10	807.10 ²¹
23. 5.	42	Warschau	1	1059	PF. 10953.20	8975.20	ca. 1496
29. 5.	43	Warschau	2	674	PF. 7221	5264	ca. 877
30. 5.	44	Warschau	3	598	PF. 6307	4453	ca. 742
3. 6.	45	Warschau	4	743	PF. 7444.20	5503.20	ca. 917
6. 6.	46	Warschau	5	686	PF. 6796	4864	ca. 811
10. 6.	47	Warschau	6	798	PF. 7816.20	5887	ca. 981
13. 6.	48	Warschau	7	771	PF. 7555.17	5613.17	ca. 935
15. 6.	49	Warschau	8		PF. ²²		
4. 7.	50	Warschau	9		PF. 4601.05	3149.10	ca. 525
14. 7.	51	Warschau	10	465	PF. 4604	3167.28	ca. 528 ²³
25. 7.	52	Breslau	1	473	T. 946	820.19	820.19
28. 7.	53	Breslau	2	512	T. 948	828.29	828.29
1. 8.	54	Breslau	3		T.	600	600
3. 8.	55	Breslau	4		T.	600	600 ²⁴
26. 8.	56	Frankfurt a. M.	1	868	F. 2133.51	1355.54	774.24
31. 8.	57	Frankfurt a. M.	2	1292	F. 3010.54	1940.36	1108.26
4. 9.	58	Frankfurt a. M.	3	1071	F. 2620.48	1680.32	960.07
7. 9.	59	Frankfurt a. M.	4	679	F. 1643.42	1029.08	588.02
8. 9.	60	Darmstadt			F.	2195.48	1254.22
14. 9.	61	Frankfurt a. M.	5	1093	F. 2289.06	1459.24	833.28
16. 9.	62	Mainz	1	637	F. 1391	927.20	529.27
19. 9.	63	Mannheim			F. 1887.42	1405.45	803.08
21. 9.	64	Frankfurt a. M.	6	722	F. 1172.06	714.44	408.10
23. 9.	65	Mainz	2	352	F. 630.54	420.36	240.07
5. 10.	66	Leipzig	1	1183	T. 1608.20	1072.13	1072.13
9. 10.	67	Leipzig	2	1316	T. 1781.21	1187.13	1187.13
12. 10.	68	Leipzig	3	831	T. 1040	693.08	693.08
14. 10.	69	Halle		252	T. 504	471.21	471.21
15. 10.	70	Leipzig	4	621	T. 661.04	440.17	440.17 ²⁵
17. 10.	71	Magdeburg	1	811	T. 1273.10	909.15	909.15

¹⁹ Wohltätigkeitskonzert zugunsten der von Überschwemmungen heimgesuchten Stadt Danzig.

²⁰ Wohltätigkeitskonzert für die Witwen. Zu den Reineinnahmen aus 12 Konzerten in Berlin treten noch nachträglich T. 47.20 — „*dati (cosa straordinaria) dai Principi*“, wie im LM steht — so daß das Gesamthonorar in Berlin auf T. 12126.21 stieg.

²¹ Die Reineinnahme war ursprünglich T. 774.15, doch T. 32.25 „*donati dal Principe*“ (Radziwill) erhöhten sie auf T. 807.10, so daß Paganini in diesem Konzert praktisch keine Ausgaben hatte.

²² Wohltätigkeitskonzert für die Witwen. In der *Chronologie* von G. de Courcy ist es irrtümlich auf den 30. Juni datiert.

²³ Zu den Reineinnahmen in Warschau treten nachträglich noch PF. 1344 zu, so daß das Gesamthonorar auf PF. 48222.05 stieg, von welchem der Künstler nach Bezahlung „*per mancia al Teatro*“ PF. 47855.15, d. h. T. 7975.27 behielt.

²⁴ Vom Gesamthonorar (T. 2849.18) behielt Paganini nach der Bezahlung von T. 6 „*per mancia al Teatro*“ T. 2843.18 (im LM steht jedoch T. 2846.18).

²⁵ Zum Gesamthonorar in Leipzig kommen noch T. 38 von der Prinzessin hinzu, so daß Paganini im ganzen T. 3432.03 erhielt (im LM steht jedoch T. 3495.13).

A	B	C	D	E	F	G	H
20. 10.	72	Halberstadt				630	630
21. 10.	73	Magdeburg	2	529	T. 739.22	528.18	528.18
24. 10.	74	Magdeburg	3	748	T. 594.25	424.26	424.26
26. 10.	75	Dessau				1064	1064
28. 10.	76	Bernburg				650	650
30. 10.	77	Weimar				566.20	566.20
2. 11.	78	Erfurt			T. 527.21	500	500
4. 11.	79	Rudolstadt				325	325
6. 11.	80	Coburg				360	360
7. 11.	81	Bamberg		288	F. 603	407.49	233
9. 11.	82	Nürnberg	1	720	F. 1358.20	1064.38	608.18
12. 11.	83	Nürnberg	2	495	F. 793.30	613.51	350.18
16. 11.	84	Regensburg				327.04	327.04
20. 11.	85	München	1		F. 2100		
21. 11.	86	München	2		F. 2210.12	4885.48	2791.26 ²⁶
23. 11.	87	Tegernsee					
26. 11.	88	München	3		F. 3018.36		
28. 11.	89	Augsburg	1	625	F. 1275.54	1013.15	579
30. 11.	90	Augsburg	2		F. 731.34	519.06	296.18
3. 12.	91	Stuttgart	1		F. 1720.30	1622.25	927.02
5. 12.	92	Stuttgart	2		F. 1107.18		632.22
7. 12.	93	Stuttgart	3		F. 1096.48	936.22	535.02
9. 12.	94	Karlsruhe	1		T. 942		942
1830							
19. 1.	95	Würzburg			F. 1626	1217	695.40
1. 3.	96	Frankfurt a. M.	7	843	F. 1425.57	871.34	479.16 ²⁷
11. 4.	97	Frankfurt a. M.	8		T. 435.17		435.17 ²⁸
26. 4.	98	Frankfurt a. M.	9		T. 225.01		225.01
12. 5.	99	Koblenz			T. 636	568	568
14. 5.	100	Bonn			T. 509.05	390.26	390.26
16. 5.	101	Köln	1	741	T. 946.20	639	639
18. 5.	102	Köln	2		T. 303		303
19. 5.	103	Düsseldorf			T. 675	481.15	481.15
20. 5.	104	Elberfeld	1	461	T. 922	792	792
22. 5.	105	Elberfeld	2	192	T. 384	270	270
25. 5.	106	Kassel	1		T. 702	351	351
28. 5.	107	Göttingen		353	T. 529.12	444.12	444.12
30. 5.	108	Kassel	2		T. 857.16	1132.16	1132.16 ²⁹
3. 6.	109	Hannover	1		T. 1541.20	1211.12	1211.12
5. 6.	110	Hannover	2		T. 165		165 ³⁰

²⁶ Die Honorare in München sind im LM nicht gesondert, sondern für drei Konzerte zusammen verzeichnet. Das Konzert in Tegernsee war beim Hof, und Paganini erhielt eine Diamant- und Smaragd-Brosche zum Geschenk.

²⁷ Die Umrechnung in T. 479.16 im LM scheint nicht richtig, da F. 871.34 etwa T. 498 entsprechen.

²⁸ Der Reinertrag war eigentlich doppelt, d. h. T. 871.04. Eine Hälfte behielt Paganini, die zweite der Kapellmeister Karl Guhr.

²⁹ Als Entschädigung für die kleine Einnahme im ersten Konzert in Kassel am 25. Mai erhielt Paganini diesmal die ganze Einnahme (ohne Abrechnung der Ausgaben) und außerdem noch T. 275 vom Kurfürsten.

³⁰ Konzert beim Hof des Herzogs von Cambridge in Montbrillant.

A	B	C	D	E	F	G	H	
6.	6.	111	Hannover	3	T.	743.12	743.12	
8.	6.	112	Celle		T.	275	275	
12.	6.	113	Hamburg	1	M.	5199.12	3466.08	1420.06
16.	6.	114	Hamburg	2	M.	6812.14	4541.08	1938.04
19.	6.	115	Hamburg	3	M.	5917	3944.10	1619.18
25.	6.	116	Bremen	1	T.	926.36	776.36	776.36
28.	6.	117	Bremen	2	T.		555	555
1.	7.	118	Braunschweig	1	T.		643	643
6.	7.	119	Braunschweig	2	T.		480	480
24.	7.	120	Bad Ems		T.		481	481
26.	7.	121	Wiesbaden		F.		594	340
8.	8.	122	Baden	286	T.	346	323.01	323.01
8.	11.	123	Frankfurt a. M.	10	T.		230	230

1831

5.	2.	124	Karlsruhe	2	F.	887.48	709.12	ca. 404
11.	2.	125	Straßbourg	1	Frs.	2916.35	2311.35	
17.	2.	126	Straßbourg	2	Frs.	3881.85	3281.85	
9.	3.	127	Paris	1	Frs.	19069	12801.75	
13.	3.	128	Paris	2	Frs.	15771	14486.31 ³¹	
20.	3.	129	Paris	3	Frs.	21895	20807.15	
23.	3.	130	Paris	4	Frs.	20929	14196.75	
27.	3.	131	Paris	5	Frs.	16014	14661.62	
1.	4.	132	Paris	6	Frs.	14436	9624	
3.	4.	133	Paris	7	Frs.	14113	13426.65	
8.	4.	134	Paris	8	Frs.	16063	10708.67	
10.	4.	135	Paris	9	Frs.		5406	
15.	4.	136	Paris	10	Frs.	9844	6562.67	
17.	4.	137	Paris	11 ³²				
24.	4.	138	Paris	12	Frs.	11502	7172.50	
30.	4.	139	Boulogne		Frs.	5075	4577	
5.	5.	140	Dunkerque	416	Frs.		4160	
7.	5.	141	Lille	624	Frs.	6275	4706	
9.	5.	142	St. Omer		Frs.	2320	2258.50	
10.	5.	143	Calais		Frs.		1609	

Die Tabelle ermöglicht verschiedene Feststellungen und Vergleiche, die nicht ohne Interesse sind. So gab Paganini im Zeitabschnitt vom 29. März 1828 bis zum 10. Mai 1831, d. h. etwa in 38 Monaten insgesamt 143 Konzerte (Österreich 14, Böhmen 8, Polen 10, Deutschland 92, Frankreich 19). Da er in dieser Zeit 8 Monate lang keine Konzerte gab, können wir schließen, daß er durchschnittlich jeden Monat fast fünf Konzerte veranstaltet hat. In Wirklichkeit waren seine Konzerte sehr unregelmäßig, wie die folgende kleine Tabelle und die graphische Darstellung zeigen:

³¹ Bei den ersten zwei Konzerten in Paris werden öfters Frs. 19080 und 15891 als Reineinnahme angegeben. Das Rote Buch erwähnt jedoch Frs. 19080 als „*incasso brutto*“, was mit Frs. 19069 im LM und in der Tabelle fast übereinstimmt. Frs. 15771 im zweiten Konzert bestätigt genau die Verrechnung, die in der Kongreßbibliothek aufbewahrt wird.

³² Wohltätigkeitskonzert für die Armen („*per li poveri 6115 e più*“, gibt LM an).

	Jan.	Feb.	März	Apr.	Mai	Juni	Juli	Aug.	Sept.	Okt.	Nov.	Dez.	
1828			1	2	5	5	1	2	—	—	—	6	22
1829	4	1	4	5	8	5	4	4	8	12	13	4	72
1830	1	—	1	2	10	9	4	1	—	—	1	—	29
1831	—	3	5	8	4								20



Auffallend ist die Zahl der Konzerte 1829, etwa dreimal soviel wie 1828 oder 1830, mit den Gipfeln im Oktober und November, wo Paganini fast jeden dritten Tag öffentlich spielte, eine bei den damaligen Verkehrsmitteln und -Verhältnissen außerordentliche Leistung. Abgesehen von Frankreich bekam Paganini an Honoraren mehr als 93 000 preußische Thaler: etwa 19% dieser Summe in Österreich, 4,5% in Böhmen, 8,5% in Polen und 68% in Deutschland. Die finanziell besten Erfolge erreichte er in Wien (2. bis 4. Konzert) und Berlin (4.), die schlechtesten in Frankfurt a. M. (9., 10.), Bamberg und Mainz (2.).

Das LM erlaubt auch, die Grundlosigkeit der heute noch verbreiteten Legende über die Geizigkeit Paganinis zu erweisen. Von 143 Konzerten widmete er der Wohltätigkeit den Ertrag von vier ganzen Konzerten (Berlin, Warschau, Paris), bei drei Konzerten mindestens die Hälfte der Reineinnahme (Wien, Prag, Berlin); zweimal spielte er zum Benefiz anderer Künstler (Wien, Frankfurt a. M.), bei weiteren 21 Konzerten sind im Verzeichnis der Ausgaben verschiedene kleinere Beiträge „*ai poveri*“ oder „*a vedove*“ erwähnt. Da aber diese Verzeichnisse im LM oft fehlen, kann man mit Sicherheit noch weitere Beträge dieser Art annehmen.

Prosaisch, nüchtern scheinen die Zeilen des LM zu uns zu sprechen, und doch, wieviel Größe, Ruhm und Schmerz, wieviel von Bewunderungswürdigem und Rührendem findet dort jeder, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht! Die atemlose Stille der Zuhörer, die Paganinis Violine hören, und der stürmische Beifall nach dem letzten Ton; die unendlichen Stunden und die vielen Hunderte von Kilometern in den Postwagen, Tag und Nacht, im Winter und Regen auf allen Straßen Europas; fremde Länder und Städte, unzählige Säle und Theater, Tausende von Menschen, huldigende Gedichte und feindliche Invektiven, glänzende Auszeichnungen und Geschenke, Gerüchte und Karikaturen, neue Kompositionen, Krönungen auf der Szene und Serenaden zu seiner Ehre, ein unvergeßlicher Kampf des Künstlers um den Sieg in allen Hauptstädten Europas und ein vielleicht noch dramatischerer Kampf des Menschen mit zwei Todeskrankheiten, die Stunden des Ruhms und die Stunden der totalen Erschöpfung, Ärzte, Heilkuren, intime Briefe an seine entfernten Freunde — was für Gedanken und Gefühle erwecken diese Seiten!

Nie, weder früher noch später, hat Paganini ähnliche, einen so großen Zeitabschnitt umfassende und so ausführliche Anmerkungen über seine Konzerttätigkeit aufgezeichnet. Nur in seinen anderen Notizbüchern sind einzelne Angaben über Konzerte in Frankreich und England zerstreut; für die Jahre vor 1828 besitzen wir leider keine Belege dieser Art. Wie viele wertvolle und interessante Dokumente über Paganini mögen noch heute unbekannt sein, deren Entdeckung und Veröffentlichung so manches überraschende Licht auf den Menschen und Künstler werfen könnte und ihm jenen Ehrenplatz in der Musikgeschichte sichern würde, den ihm Mißverständnisse und Gleichgültigkeit bis heute verweigert haben?

Mehr Licht

Meiner Anmerkung im „Mozart-Jahrbuch“ 1962/63, S. 140, zur Genese seines Artikels über Mozarts Bach-Bearbeitungen hat Herr Dr. Andreas Holschneider, Hamburg, in der „Musikforschung“ 1964, S. 463 f., eine *Erklärung* folgen lassen. Diese *Erklärung* kehrt den Tatbestand um und ist kommentarbedürftig. Lediglich zwei unausgesprochene Zugeständnisse können festgehalten werden: a) daß die Verwandtschaft zwischen den beiden zur Diskussion stehenden Artikeln* vorhanden ist, b) daß der Inhalt meines von ihm gelesenen Manuskriptes für die Klärung des Tatbestandes eine Rolle spielt — sonst würde Herr Holschneider nicht daraufhinzielen, daß ich den Artikel später „umgearbeitet“ hätte. Man könne die erste Fassung in meiner Dissertation nachlesen. Das ist großzügig: wer läßt sich schon zu solchem Zweck Dissertationen aus dem Ausland kommen? Auch ging Herr Holschneider nicht von der Dissertation, sondern vom Manuskript des Artikels aus. Da nun einige der Herausgeber der *Musikforschung* den Vorschlag gemacht haben, die Sache „im Interesse einer allgemeinen Unterrichtung“ der Leserschaft öffentlich auszutragen, informiere ich hier über Geschichte und Inhalt des von Herrn Holschneider benützten Manuskriptes, sein „*Gutachten*“ und die Folgen seiner „*Angaben*“.

Geschichte. Das Manuskript meiner Dissertation enthält S. 215 bis 227 einen Exkurs über Mozarts und anonyme Bearbeitungen Bachscher Fugen. Diesen Abschnitt erweiterte ich im Winter 1961/62 zu einem Artikel in englischer Sprache, den ich im Frühjahr 1962 der Redaktion des „Journal of the American Musicological Society“ einreichte und im Mai und Juni desselben Jahres in dieser englischen Fassung einigen Mitarbeitern des neuen Köchel-Verzeichnisses und der Neuen Mozart-Ausgabe zuschickte, um a) ihre Meinung zu diesem Fragenkomplex zu hören, b) zu sehen, ob die in nächste Nähe zu KV 404a gehörenden anonymen Sätze A/Wn sm 11 675—11 680 und 11 418—11 420 veröffentlicht und neben KV 404a im neuen Köchel und in der NMA behandelt werden könnten. Da der englische Text nicht überall genau verstanden wurde, übersetzte ich den Aufsatz ins Deutsche zurück, und diese Fassung reichte die Editionsleitung der NMA mit meinem Einverständnis an Herrn Holschneider weiter, der mir den obrigkeitlichen Charakter seiner eigenen Meinungsäußerung („*Gutachten*“, „*Prüfung*“) erst jetzt ins erschreckte Bewußtsein ruft. (Auch der „*recte*“-Verweis auf E. F. Schmid's Priorität, S. 464 in der *Erklärung*, ist sicher nur pädagogisch gemeint: wer Englisch liest, wird meinen Hinweis auf Schmid's Verdienst um Wiederentdeckung und Aufführung der anonymen Sätze — unter Mozarts Namen! — zur Kenntnis genommen haben — Anm. 21 meiner Publ. Allerdings hat Schmid, wenn auch die Sätze kurz beschrieben, nie ihre Problematik behandelt.)

* Warren Kirkendale, *More slow introductions by Mozart to fugues of J. S. Bach?*, Journal of the American Musicological Society 17, 1964, 43—65. Andreas Holschneider, *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen*, Die Musikforschung XVII, 1964, 51—56.

Inhalt. Das deutsche Manuskript war mit der englischen Veröffentlichung identisch bis auf den neuformulierten Titel und die Erhebung einer wichtigen Anmerkung zu KV 404a in den laufenden Text, einen belanglosen Einschub von drei Zeilen zu „Starzer und Swieten“ (s. u.) und den kritischen Bericht, wovon der Vergleich zwischen den Bearbeitungen A/Wn und dem Autograph KV 405 bereits als Forderung im Manuskript enthalten war (die Änderungen im Folgenden einzeln gekennzeichnet). Der Inhalt jenes Corpus delicti, wenn auch im JAMS nachzulesen, sei hier um der Deutlichkeit willen repetiert. Unter K^m zitiere ich mein deutsches Manuskript, unter H die entsprechenden Passagen bei Holschneider.

K^m S. 1—2: (Nach vier einleitenden Sätzen über den Zusammenhang von KV 404a und 405 mit van Swieten) Beschreibung der Quellen zu KV 404a und des Autographs von KV 405, Provenienz der Fugen und zweier Einleitungen (vgl. JAMS S. 44—46).

H S. 51f: (Beginnt mit) Provenienz der Fugen KV 405 und 404a und zweier Einleitungen. Beschreibung der Quellen zu KV 405 und 404a.
[In unseren Publ. nennen H. und ich je eine weitere, dem andern unbekanntes späte Abschrift von KV 404a].

K^m S. 1, 2 und 8: Ungesicherheit von KV 404a für Mozart; wiederholt in der letzten Anm. (48): *„Die vorangehenden Ausführungen beruhen auf der Prämisse, daß KV 404a ein Werk von Mozart ist. Tatsächlich hat man dies noch nie bewiesen. Die älteste Quelle für das Werk ist ein Manuskript aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, d. h. aus der Zeit, die eine Welle von solchen Bearbeitungen sah. Weder dieses Manuskript noch die späteren Abschriften tragen Mozarts Namen.“* [Um Mißverständnissen vorzubeugen und einem freundlichen Rat Dr. Alexander Weinmanns folgend (Brief vom 15. 6. 1962), habe ich später diese Ungesicherheit noch nachdrücklicher im laufenden Text betont und den Titel als Frage formuliert. (In Holschneiders Erklärung ist das Fragezeichen am Ende meines Titels weggelassen.) Unberührt blieb die Argumentation, meine These, daß die anonymen Sätze A/Wn wahrscheinlich vom Autor des KV 404a stammen, folglich ihre Behandlung im KV vom Schicksal dieses Werkes abhängig gemacht werden sollte.]

H S. 53: *„Echtheitsfragen. Prüft man die Titel der Quellen zu KV 404a, so fällt auf, daß Mozarts Name überall fehlt. . . Mozarts Autorschaft am Arrangement KV 404a ist bisher ungesichert.“* [In seinem Kongreßreferat Kassel 1962 hat H. KV 404a als Werk Mozarts behandelt.]

K^m S. 8: Einsteins Argument für Mozart, gegen Albrechtsberger: die Qualität. K^m dagegen: *„Aber Qualität kann natürlich niemals ein absolutes Kriterium für Autorschaft sein.“* Nachzuweisen, *„warum die anderen Wiener Komponisten von Fugen für Streicherbesetzung auszuschalten sind.“* (Wie JAMS S. 54).

H S. 53: (Geschichte der Zuschreibung von KV 404a an Mozart). Einsteins Argument für Mozart, gegen Albrechtsberger. *„Genügt die Qualität der fraglichen Einleitungssätze, das Arrangement Mozart zuzuschreiben?“* Andere Musiker aus dem Swieten-Kreis in Betracht zu ziehen.

K^m S. 10: (Nach Diskussion anderer Komponisten:) Haydn; seine Ausgabe von Werners Quartett-Fugen; ist nicht Komponist ihrer langsamen Einleitungen, wie allgemein angenommen — Irrtum Eitners. (Vgl. JAMS S. 58 f.).

H S. 53: *„... so bleibe kein Geringerer als Joseph Haydn. Wir kennen Haydns Ausgabe der Fugen Gregor Werners. Ob die Einleitungssätze von Haydn stammen, wie Robert Eitner annimmt, bleibe dahingestellt.“*
[Woher sie stammen, konnte ich erst nach freundlicher Auskunft von Herrn László Somfai, Budapest, in meiner Publ. angeben.]

K^m S. 14 f.: (Nach Stilvergleich der anonymen Sätze mit Mozarts langsamen Einleitungen der Jahre 1781 bis 1783, darunter KV 404a:) Stilkritik in einigen Fällen kompliziert durch archaisierende Elemente. ... (Mozart Meister des Archaisierens). *„Wo wäre Archaisieren mehr angebracht gewesen als in neuen Einleitungen zu Bachschen Fugen?“* (Vgl. JAMS S. 60—64).

H S. 53: *„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 htnleiten.“*

K^m S. 5—7: Liste von Bearbeitungen Bachscher Klavierwerke für Streichinstrumente: Beethoven Fugen WtK I b und h, Wesley und Horn, Singakademie, Braun, Bonora, verschiedene Anonymi. (Wie JAMS S. 54 f.). *„Aus der Vielzahl der Quartettbearbeitungen könnte man schließen, daß solche auch zu Mozarts Zeit keine Besonderheit gewesen seien...“.*

H S. 53: Warum KV 404a überhaupt mit Swieten in Verbindung zu bringen. *„Klavierfugen für Streicher zu arrangieren war ja um 1800 in Wien allgemein verbreitet, eine Mode, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert halten sollte.“* [„ja“ verbreitet? — erst in meiner Liste nachgewiesen]. In Anm. 11 *„als musikalische Zeugnisse“* hierfür angeführt: die *„anonymen Bearbeitungen Bachscher Fugen“* der A/Wn — auch das Melker Exemplar erwähnt — und *„Beethovens Bearbeitung der h-moll Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers...“*, sowie sein *Streichquintettarrangement der b-moll-Fuge des ersten Teils“*. [Mit Quellenangaben.]

K^m S. 15 f.: Als Abschluß (und schon in meiner Dissertation) hatte ich einen Textvergleich der in diesen Zusammenhang gehörenden Manuskripte mit dem Autograph KV 405, das bekanntlich damals unerreichbar war, auf mögliche gemeinsame Abweichungen hin als einen Weg zur Lösung des Autorproblems vorgeschlagen. Nur weil ich hoffte, das Autograph eines Tages doch einsehen zu können, Veröffentlichung verschoben, und dies gesagt. Textvergleich mit dem Autograph gelang endlich im Sommer 1963 durch lebenswürdige Vermittlung Franklin Zimmermans, danach mein Artikel für das JAMS abgeschlossen.

H S. 54 ff.: Textvergleich (s. unten).

Holschneiders „Gutachten“ (vom 3. 7. 1962, mir mit Schreiben vom 8. 10. 62 mitgeteilt). Absatz 1 wiederholt die zweifelhafte Echtheit von KV 404a [wir waren uns einig; s. aber oben sein Kongreßreferat]. Und: „Sollten die Quellen wirklich keinen Hinweis auf Mozarts Autorschaft enthalten (vgl. Kirkendales Aufsatz, S. 1 und 2), ist in der Tat nicht einzusehen, warum KV 404a an dieser Stelle im Köchelverzeichnis behandelt wird.“ [Kannte H. die Quellen nur aus zweiter Hand? Das wird sogleich bestätigt:] „Doch ist, wenn ich nicht irre, die Aufzählung der Quellen zu KV 404a bei Kirkendale unvollständig. Aus Aufzeichnungen eines Gespräches mit Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid entnehme ich, daß außer den beiden Kopien in der Bibliothek der Musikfreunde“ [hier gibt es nur eine einzige Kopie] „und der ziemlich späten Abschrift in Marburg“ [hier gibt es dagegen zwei] „eine zeitgenössische Stimmenkopie im Stift Melk (Signatur V, 826) liegt. Kirkendale erwähnt unter dieser Signatur nur die d-moll Einleitung und Fuge der neuen Sammlung . . . ; dieses Stück ist in der Tat zusammen mit KV 404a überliefert. Wäre Herrn Kirkendale dieser Umstand bekannt gewesen, hätte er ihn sicher zur Echtheitskritik herangezogen.“ [Diese Quelle zu KV 404a existiert nicht.] Absatz 2: Auf Grund des allgemeinen Stileindrucks, der sich bei KV 404a „wohl mit Mozarts Namen“ vertrage, wird Mozarts Autorschaft für die anonymen Sätze bezweifelt („Kargheit der Erfindung“). Man könne Starzer und Swieten erwägen. [Erwogen, aber gleich ausgeschaltet hatte ich jene Wiener, die nicht Fugen komponiert oder bearbeitet haben (in K^m nur das Positivum.) Als Reflex auf jenen Einwand habe ich diese „Ausschaltung“ später vorbeugend in drei Zeilen formuliert und eingefügt, JAMS S. 59 unten; sollte dies die „Umarbeitung“ sein?] Absatz 3 ist produktiv. These: „Sollten das Autograph von KV 405 und fünf der neuen Fugensätze auch in den charakteristischen Abweichungen der Stimmführung übereinstimmen (vgl. Kirkendales Hypothese S. 15)“, so könnte eine bestimmte Abschrift des WtK gemeinsame Vorlage sein, dies vielleicht die Handschrift in Berea, aus Swietens Besitz. Absatz 4 (letzter) empfiehlt, KV 404a unter die zweifelhaften Werke einzureihen, u. ä.

Für die Sätze in der Kaisersammlung hatte ich in K^m S. 5 bereits vermutet: „Es ist sehr wahrscheinlich, daß als letzte Vorlage für die anonymen Bearbeitungen ein Manuskript in Van Swietens Besitz gedient hat. Der Baron war kaiserlicher Bibliothekar, und seine wertvolle Musiksammlung war dem Kaiser sicher bekannt.“ (Vgl. JAMS S. 49.) Nach Holschneiders Veröffentlichung im Kongreßbericht Kassel 1962 waren seine „Angaben über die [in Abs. 3 des ‚Gutachtens‘ genannte] spezielle Bachische Vorlage“ aus Swietens Besitz allgemein verfügbar, und ich mußte diese Quelle für meinen Textvergleich mitberücksichtigen. Mit Recht verweist Herr Holschneider in seiner Erklärung noch einmal auf sein Verdienst an dieser Handschrift, nebst Seitenzahl — mit Zitaten muß man genau sein —, und ich habe dies Verdienst in meinen Veröffentlichungen ja auch ausdrücklich dreimal hervorgehoben (JAMS S. 48 und 49, Mozart-Jahrbuch S. 141). Um seine Angaben auch hier genauzunehmen, ist zu ergänzen, daß er zwar die Provenienz der Handschrift, aber seltsamerweise ihren Inhalt nicht kannte. Seine Behauptung, KV 404a gehe auf diese Handschrift zurück, gründete sich auf die Bekanntschaft mit einer einzigen Fuge. Nachdem ich ihm am 3. 6. 1963 aus Washington mitgeteilt hatte, daß ich endlich an das Autograph von KV 405 herangekommen und der Textvergleich (von KV 404a und den anonymen Bearbeitungen) sowohl mit KV 405 wie mit dem Berea-Manuskript durchgeführt sei, mein Artikel daher im nächsten oder übernächsten Heft des JAMS erscheinen werde, bat er mich am 10. 6. um Auskunft, ob die Berea-Handschrift a) beide Teile des WtK und b) außer den Fugen auch die Präludien enthalte. Am 6. 7. gab ich ihm diese Auskunft („nur der 2. Band, . . . ohne Präludien“ — am 12. seine Antwort: „Vielen Dank für Ihren Brief vom 6. 7. mit den Auskünften über die Berea-Handschrift“; von daher in seinen Artikel S. 54. Er hätte dies auch aus Sylvia Kenneys gedrucktem Katalog der Berea-Sammlung sehen können; dort auch eine weitere Abschrift von KV 404a erwähnt). Gleichzeitig bot ich ihm meine Photokopien der

Handschrift an, sobald ich die Korrekturen meines Artikels gelesen hätte, in der Erwartung, daß er nach Erscheinen einen eigenen Beitrag machen würde — in Kassel hatte er eine Studie zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen angekündigt. Doch wollte er nun nicht länger warten. Er versuchte, noch zuzukommen, ja sogar den Vergleich mit dem Autograph KV 405 zu geben, das er gar nicht zur Verfügung hatte. Da er sich für KV 404a auf die dritte Fuge, für KV 405 auf die faksimilierte Seite beschränken muß, „wählt“ er „zum Beweis der Abhängigkeit“ drei Beispiele aus, das von KV 405 natürlich aus jener Seite (zu seinen diversen Misinterpretationen dieses Faksimile vgl.: Mozart-Jahrbuch Anm. 12a, dazu die Striche der Schlußbrevés als Akzidentien gelesen; zu denen der Berea-Handschrift JAMS S. 49; schließlich *ibid.* S. 51 meinen Nachweis, daß die Berea-Abweichungen auch in anderen Quellen vorkommen). Noch im Oktober 1963 bat er mich um meine Filme, auch des Autographs KV 405, ohne zu erwähnen, welches Kind da unterwegs war. Die beiden Artikel erschienen gleichzeitig.

Zusammengefaßt: Holschneiders Artikel *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen* enthält kaum Neues. Die Beschreibung der Quellen, die Argumentation, als Forderung auch der Textvergleich waren in meinem deutschen Manuskript vorgegeben, das Herr Holschneider im Juni 1962 gelesen hat. Von hierher stammt seine Bekanntschaft mit den Quellen, über die er in Gesprächen mit Ernst Fritz Schmid nur unzuverlässige Notizen gemacht hatte — das belegt sein „Gutachten“. Über die Provenienz der Berea-Handschrift hatte er schon im Kongreßbericht Kassel 1962 veröffentlicht. Diese Provenienz festgestellt, die Abhängigkeit der Quellen zu KV 404a von dieser Quelle vermutet zu haben, ist sein Verdienst, wie ich in meinen Veröffentlichungen anerkannt habe. Auch diese Quelle kannte er noch 1963 nur fragmentarisch, über ihren Inhalt gab ich ihm dann Auskunft. Um meiner Veröffentlichung zuzukommen, begnügte er sich in seinem Artikel unter dem Vorwand der „Auswahl“ mit einem wissenschaftlich fragwürdigen Textvergleich.

Herr Holschneider hat zwar den unfreiwilligen Autor dieses Kopistenproblems nirgends erwähnt (wenn nicht in der diskreten Anspielung auf Anonyme, die unbeglaubigte Werke, i. e. KV 404a, „zum Nachweis der Echtheit anderer apokrypher Werke“, i. e. der anonymen Bearbeitungen, heranziehen — S. 53); er war aber doch so aufmerksam, ihm einen taufrischen Sonderdruck per Luftpost zu senden, *raram avem*.

Warren Kirkendale, Los Angeles

Im Jahre 1964 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Else-Marianne Henze: Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. — Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. — Ute Meißner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe. Studien zum Personalstil des Komponisten.

Humboldt-Universität. Jürgen Elsner: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. — Werner Kaden: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933. — Eber-

hard Rudolph: Der junge Mendelssohn — ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Berlin.

Bonn. P. Placidus Mittler O.S.B.: Melodische Untersuchungen an den lateinischen dorischen Hymnen. — Friedemann Mossler: Jakob Regnarts Messen.

Erlangen. Karlheinz Schlager: Thematischer Katalog der ältesten Alleluja-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und altspanische Repertoire.

Frankfurt a. M. Johann Schubert: Die Trouvèrehandschrift R. Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591.

Göttingen. Kurt Hoppenrath: Eduard Krüger (1807—1885). Leben und Wirken eines Musikgelehrten zwischen Schumannscher Tradition und Neudeutscher Schule. — Reinhard Strehl: Die musikalische Form bei Hugo Wolf.

Graz. Dieter Glawischnig: Das musikalische Schaffen Anselm Hüttenbrenners (1794—1868). — Zoran Hudovsky: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Zagreb vom 11. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. — Gernot Gruber: Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Halle. Mechthild Eißner: Zum Problem des Verhältnisses von Musik und Wirklichkeit in den musikästhetischen Anschauungen der Schumannzeit. — Günter Hartung: Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) als Schriftsteller und Publizist.

Hamburg. Klaus Rönnau: Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo unter besonderer Berücksichtigung der St. Martial-Handschriften.

Innsbruck. Josef Sulz: Die „klassische“ Crescendo-Anlage in der Orchestermusik. — Werner Rainer: Das Instrumentalwerk A. C. Adlgassers.

Kiel. Hans Christian Müller: Die Liederdrucke Christian Egenolffs.

Köln. Giacomo Baroffio: Die Offertorien der Ambrosianischen Kirche. Vorstudie zur kritischen Ausgabe der mailändischen Gesänge. — Monika Lichtenfeld: Untersuchungen zur Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. — Eckhard Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. — Hans-Jakob Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. — Heinz Wagner: Die Begleitung des Gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert.

Leipzig. Horst Förster: Die Form in den sinfonischen Werken Alexander N. Skrjabin. — Wolfgang Marggraf: Tonalität und Harmonik in den französischen Chansons vom Tode Machauts bis zum frühen Dufay.

Mainz. Heinz Walter Lanzke: Die weltlichen Chorgesänge („Moralia“) von Jacobus Gallus. — Johannes M. Zosel: Die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen (Frequenzen) als entwicklungspsychologisches Kriterium.

München. Helmut Haack: Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti Ecclesiastici (1602) von Lodovico Grossi da Viadana. — Gertraut Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik des 15. Jahrhunderts in Spanien. — David Starke: Frobergers Suitsätze. Untersuchungen zur Satztechnik. — Dimitrios Themelis: Vorgeschichte und Entstehung der Violinetüde. — Hans Rudolf Zöbele: Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs.

Münster. Ulrich Wulfhorst: Der Orgelbauer Johann Patroclus Möller. Ein Beitrag zur Geschichte des westfälischen Orgelbaues und Kirchenmusikerstandes.

Saarbrücken. Heinrich Schwab: Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770—1814). Studien zu einer Monographie des vorschubertschen Sololiedes. — Hartmut Braun: Studien zum pfälzischen Volkslied.

Tübingen. Werner Breckoff: Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach.

Wien. Elisabeth Bayer: Thomas Robinson, ein englischer Lautenist um 1600. — Franz Fördermayr: Die musikwissenschaftlichen Phonogramme Ludwig Zöhrers von den Tuareg der Sahara. — Friedrich Heller: Die Variationswerke Bernardo Pasquinis. — Jin-Gyun Kim: Musikethnologische Studien über das koreanische Volkslied. — Karl Schütz: Der Wiener Orgelbau in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Joel Walbe: Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur Ausführung der religiösen Gesänge.

Zürich. Reinhard Gerlach: Tonalität und tonale Konfiguration im Oeuvre von Richard Strauss. — Rolf Urs Ringger: Anton Weberns Klavierlieder.

BESPRECHUNGEN

Festheft Arnold Schmitz zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Wilibald Gurlitt † und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag [1964]. (Archiv für Musikwissenschaft XIX/XX, 1962/63, S. 147—306).

Schon einmal, 1959 zum 70. Geburtstag Wilibald Gurlitts, ist das „Archiv“ als Festnummer erschienen. Nun hat es sich aus analogem Anlaß für den ehemaligen Mainzer Ordinarius Arnold Schmitz (seit 1952 Mitherausgeber) ein zweites Mal in ein eindrucksvolles Fest-Doppelheft verwandelt. Es erhält seine besondere Note sowohl durch die Auswahl der Beiträge aus befreundetem Kollegen- und Schülerkreis als auch durch die Thematik, die, meist in naher Beziehung zur eigenen Forschung des Gelehrten stehend, damit zugleich dessen profilierte Gelehrtengestalt reflektierend spiegelt.

An die Zeit des Breslauer Wirkens von Schmitz knüpfen zwei Arbeiten an. Fritz Feldmann schildert *Breslaus Musikleben zur Zeit Beethovens aus der Sicht L. A. L. Siebigks*, wobei über das farbige musikgeschichtliche Bild einer deutschen Provinzhauptstadt hinaus allgemeine Tendenzen der Zeit sichtbar werden, etwa in bezug auf die drei „Hauptordnungen von Musikliebhabern“, auf reisende Virtuosen, den Instrumentenbau oder das aufkommende musikhistorische Interesse. Karl Gustav Fellerer schlägt einen beziehungsreichen Bogen vom Rhein zur Oder, wenn er *Max Bruchs Breslauer Dirigententätigkeit von 1883—1889* beschreibt, wobei durch das Biographische und Lokalgeschichtliche hindurch ein Stück deutscher Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts im Schnittpunkt Brahms — Neudeutsche sichtbar wird.

Beziehungen zum Mainzer Wirken des Jubilars zeigen drei Moguntiaci. Georg Paul Köllner weist auf einen bisher unbeachteten Spätbeleg eines 2stimmigen Organums hin (*Eine Mainzer Choralhandschrift des 15. Jahrhunderts als Quelle zum Crucifixum in carne*). Adam Gottron entwirft an Hand von Korrespondenzen aus dem Schönbornschen Archiv Wiesentheid eine Biographie von *Joseph Paris Feckler, Kurmainzer Hofkapellmeister 1728—1735* und gibt eine Beschreibung von dessen einzigem erhaltenem Werk, einer Huldigungskantate

Applauso poetico. *Neue Quellen zur Geschichte des Chorstifts Kiedrich* teilt Georg Toussaint aus der Korrespondenz des Mainzer Domkapitulars Friedrich Schneider von 1866—1872 mit. Sie spiegeln deutlich die restaurativen Bemühungen um den „Mainzer Choral“ im Zusammenhang mit der Stiftung der Kiedricher Choralschule (1865) durch den Engländer Sir John Sutton. Auf die Frage, ob es sich bei dem in Kiedrich heute noch lebendigen „germanischen“ Choraldialekt um eine ununterbrochene Tradition oder nur um eine historisierende Wiederbelebung des 19. Jahrhunderts handelt, fällt damit ein neues Licht, wenn auch der Verfasser in dieser Richtung keine (noch keine?) Folgerungen zieht.

An die Arbeiten des Jubilars zur Klassik schließen zwei Beiträge an. Ewald Jammers meldet in einer lesenswerten Studie über *Takt und Motiv. Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik* nach allgemeinen Erörterungen zum Problem des abendländischen Rhythmus mit guten Gründen Bedenken gegen den Terminus „Metrik“ in der Musik an. Rhythmus aber ist ihm „gestalt-hafte Ordnung der Zeit durch musikalische Geschehnisse“, hinter der jeweils epochale „Zeitschauungen“ stehen. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Symmetriebegriff, ferner die Unterscheidung von „Zeitordnung“ und „Zeitausfüllung“ leiten über zur Betrachtung von Takt und Motiv und ihrer spezifischen Relation in der neuzeitlichen (klassischen) Rhythmik. Ohne auf die ästhetischen Grundfragen nach Möglichkeiten und Eigenschaften eines musikalischen Humors einzugehen, versucht schließlich Ernst Laaff, durch analytische Behandlung eines konkreten Einzelwerks zum Ziele zu kommen (*Der musikalische Humor in Beethovens achter Symphonie*). Formale (Kürze, Einfachheit, Überraschung, Abweichung, Asymmetrie), harmonische (Irrführung, Überraschung), kontrapunktische („Spiel mit dem Minimalen“), dynamische (Übertreibungen, Kontraste), instrumentatorische, altertümelnde, rhythmisch-metrische Besonderheiten werden auf ihren angeblich humoristischen Gehalt hin angesprochen. Dabei bleibt allerdings die Grenze zwischen allgemeinen Stilmerkmalen Beethovens und spezifisch humoristischen Zügen nicht immer deutlich erkennbar.

Zum Thema Bach bringt Hellmut Federhofer eine scharfe Auseinandersetzung mit *Johann Nepomuk Davids Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs*, in denen dieser den Gedanken der Materialidentität, bzw. der motivisch-thematischen Einheitlichkeit nicht nur auf Präludien und Fugen, sondern auf alle Stücke gleicher Tonart ausdehnt; das sage mehr über David aus als über seinen Gegenstand. Indes bleibt doch zu bedenken, daß auch eine derartige Umdeutung Bachs durch einen modernen Komponisten ihre spezifische Legitimität als musikgeschichtliche Horizontverschmelzung besitzt.

An Arnold Schmitz' Arbeiten zur Passionsgeschichte anknüpfend, berichtet Kurt von Fischer (*Ein singulärer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts*) über unbekannt Kompositionen aus der Universitätsbibliothek Coimbra, die mit ihrer Tendenz, die chorale Lectio in eine musikalische Oratio zu verwandeln, ein Bindeglied zwischen den Vertonungen des 16. und 17. Jahrhunderts bilden. Günther Massenkeil (*Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts*) zeigt, daß nicht nur der römische, sondern auch der spanische *tonus lamentationis* als c. f. oder Choralzeit, und zwar auch außerhalb Spaniens, verwendet wurde.

Im weitesten Sinne zum Schmitz'schen Thema der „wortgebundenen Musik“ gehört der (fortzusetzende) Beitrag von Hans Heinrich Eggebrecht, der, ausgehend von Georg Reicherts Untersuchungen zum Verhältnis musikalischer und textlicher Struktur bei Machaut, eine Motette dieses Meisters einer eindringenden Analyse würdigt (*Machauts Motette Nr. 9*), indem er deren Entstehungsprozeß nachvollzieht, angefangen von der Wahl des Tenortextes über die dazu als geistigem Bezugspunkt tropierend angebrachten Oberstimmentexte im Sinne einer typologischen Exegese und Allegorese bis zur kompositorischen Zurichtung des Choralausschnittes und der Organisation der Oberstimmen.

Einen besonderen Akzent erhält das Festheft durch den Beitrag von Leo Schrade (†) *Ein neuer Fund früher Mehrstimmigkeit*, der neben einer hochwillkommenen Geschichte der für die Musikwissenschaft bedeutungsvollen Bestände der Kapitelbibliothek von Ivrea drei bisher unbekannt zweistimmige Zeugnisse aus einem Lektionar des

13. Jahrhunderts (ein *Benedicamus Domino*, eine *Lectio libri apocalypsis* und eine *Lectio ysaye prophete*) beschreibt, in angemessener Übertragung mitteilt und geschichtlich einordnet. Der St. Martialis Technik nahestehend, lassen sie im Unterschied zu dort „das Künstlerische doch nur in völlig mechanisch (durch Stimmtausch) erreichten Resultaten erkennen“, worin sich ein „merkwürdiger Widerspruch zwischen einem kultivierten Kunstverstand und vorkünstlerischem Musizieren“ bekundet. Schrade schließt daraus auf eine beträchtliche Distanz der Stücke von künstlerischen Zentren, d. h. auf Oberitalien, evtl. auf Ivrea selbst als Entstehungsort.

Anknüpfend an Einsteins gleichnamiges Buch und an „ungezählte höchst fruchtbare Gespräche“ mit dem Jubilar umkreist schließlich Albert Wellek das Thema *Größe in der Musik*, indem er nach Erörterung der Probleme der Wertung, der Persönlichkeit des Künstlers, der nur werkimmanenten Interpretation die Erkenntnisse der Ganzheitstheorie in Richtung auf eine musikalische Ganzheitsästhetik auszubauen versucht. Zwei Einwände erheben sich dabei für den Rezensenten. Ist es für eine tragfähige Musikästhetik angängig, sich, wie es der Verfasser tut, auf den „Modellfall“ der reinen oder absoluten Instrumentalmusik zu beschränken und die Vokalmusik auszuklammern? Ist es weiter angängig, die musikalische Moderne auszuklammern und sie nicht ohne Ironie einer „zweiten Ästhetik“ zuzuweisen, bei der „alle Wertmaßstäbe verfallen“ seien im Sinne des Verzichtes auf jegliches Verstehen? In beidem entfällt sich die vorgetragene Ästhetik doch wohl als zu eng, wenn nicht dogmatisch.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Proceedings of the Royal Musical Association. 89th Session, 1962/63. London 1963. 124 S.

Der Band zeigt das gewohnte Bild: sachlich und methodisch zuverlässig, quellenmäßig vorbildlich, durch Notenbeispiele gelegentlich belebt, knapp gefaßt, behandeln diese sich auch stilistisch als Vorträge darstellenden Abhandlungen (die letzte datiert vom Mai 1963) musikgeschichtliche Themen aus drei Jahrhunderten. Gerald Hendrie gibt Auskunft über seine Ausgabe der *Keyboard Music of Orlando Gibbons (1583—1625)* (in der Serie *Musica Britannica* Bd.

20), die die Edition von M. Glenn von 1925 ersetzen soll. Er hat 80 (darunter 17 neue) Quellen geprüft und verglichen, zumal keine Autographen vorliegen und die Zuschreibung der einzelnen Stücke aus den Sammlungen nicht leicht ist. Zu diesem Zweck wurde auch die gesamte Klaviermusik der Zeit analysiert. Am bedeutendsten erscheinen dem Herausgeber die Präludien, Phantasien, Pavanen und Gaillarden. Die Anordnung erfolgte auf eine Anregung von Th. Dart hin nach der „Table of Tones“ in einem von diesem benutzten Wiener Ms.

Deryck Cooke kämpft für einen *Delius unknown*, der von der englischen Kritik fast einmütig als formlos und „amateurish“ abgelehnt werde, obwohl seine Werke — das ergab auch die Zentenarfeier 1962 — weitgehend unbekannt und in ihrer stilistischen Eigenart nicht untersucht seien. Da helfen auch die (vier) Bücher über den Meister nicht weiter. Redlichs wertvollen Artikel in MGG scheint er nicht zu kennen.

Denis Arnold bietet unter Heranziehung unbekannter Quellen ein historisch fundiertes Bild der *Orphans and Ladies: The Venetian Conservatories (1680—1790)*, besonders der Pietà, Mendicanti und Incubabili (mit notgedrungen unvollständiger Tabelle) und deren Verbindung mit großen Namen wie Gasparini, Vivaldi, Porpora, Galuppi und Sarti, auf deren Kompositionen kurz, aber ausreichend hingewiesen wird. Der Rückgang der Institutionen wird auf 1777 angesetzt. Berühmte Schülerinnen werden nicht genannt, die Zuweisung scheint auch nicht leicht zu sein, ist sie doch selbst für Faustina Hasse zweifelhaft.

Der durch mehrere einschlägige Arbeiten gut ausgewiesene Edward Lockspeiser behandelt in einer geisteswissenschaftlich und psychoanalytisch untermauerten Studie *Debussy's concept of the dream*, so in der Ausdeutung von Mallarmés *L'Après-midi d'un faune*, in der Beziehung zu E. A. Poe, von dem Debussy *The Fall of the House Usher* komponieren wollte, und zu William Turner, diesem genialen Vorläufer, der bei der Konzeption von *La Mer* Pate stand. Bei seiner engeren Verbundenheit mit dem romantisch-angelsächsischen Geist scheint der französische Meister von den großen deutschen klassizistischen Traumkünstlern Böcklin und Spitteler nichts gewußt zu haben.

Edward Olleson bringt für seine Darstellung *Gottfried van Swieten, Patron of*

Haydn and Mozart einiges Neue über Swietens diplomatische Jahre in England und Berlin und setzt dessen Bedeutung für die Förderung bzw. Erweckung von J. S. Bach, Händel, C. Ph. E. Bach und Beethoven, besonders aber für Haydn und Mozart („not so much as a friend as a very self-opionated patron“) ins klare Licht.

John Clapham stellt in *The National Origins of Dvořáks Art* diesen Meister neben bzw. gegen Smetana und gibt z. T. sehr detaillierte (hier wären mehr Notenbeispiele unerlässlich gewesen!) rhythmische, melodische und strukturelle Hinweise auf die Beeinflussung von Dvořáks Schaffen durch die tschechische Folklore; die *Slawischen Tänze* werden in diesem Zusammenhang genau untersucht.

Der einzige methodische Vortrag (Peter Wishart, *The Purpose of Harmonic Teaching*) diskutiert anhand bekannter englischer Lehrbücher die Art dieses Unterrichts, die aus dem, was nur durch Beispiel und Praxis fruchtbar werde, eine zeit- und weltferne Theorie mache. Ein Klavier sei überall unerlässlich; als grundlegend schlägt Wishart gleichzeitiges Partiturn- und Generalbaßspiel und viel Primavistasingen vor; auch die Tonica-Solfa-Methode könne von Nutzen sein.

Zum Schluß ein Vorschlag: wäre es nicht an der Zeit, die französischen, italienischen und deutschen Zitate wenigstens für den Druck in der Originalsprache wiederzugeben?
Reinhold Sietz, Köln

Friedrich Wilhelm Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*. Kassel: Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken 1963. XVI, 139 S. (Catalogus musicus. 1).

Über den trotz zahlreicher im Verlauf der Jahrhunderte erfolgter Dezimierungen noch immer außerordentlich reichen Musikalienbesitz der österreichischen Ordenshäuser ist die Musikwissenschaft heute noch immer höchst mangelhaft informiert. Gedruckte Bibliothekskataloge beschränken sich nahezu ausnahmslos auf die Erfassung von Inkunabeln und Frühdrucken einerseits und mittelalterlichen Handschriften andererseits, und selbst in Fällen, da derartige Publikationen diesen Zeitraum überschreiten, hat man die meist auf Kirchenchören oder in eigenen Musikarchiven verwahrten Musikdrucke und Musikhandschriften außer

acht gelassen. Und Darstellungen zur Musikgeschichte einzelner Ordenshäuser, die auch den heute noch vorhandenen Musikwerken einige Aufmerksamkeit widmen, wie etwa Altman Kellners große *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel—Basel 1956) bilden leider die Ausnahme. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn eine unter internationaler Patronanz erscheinende Reihe von Katalogpublikationen gerade mit der Erschließung des Musikalienbesitzes eines österreichischen Ordenshauses beginnt.

Das Musikarchiv des Wiener Minoritenkonvents ist ja der Musikforschung seit langem als Fundort von Musik für Tasteninstrumente des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bekannt: Die Herausgeber der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* und der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* haben sich seiner Bestände bedient; eine (dem Verfasser anscheinend unbekannt gebliebene) Wiener Dissertation von Calvin Edouard Ward, *Die Handschriften Mus. Ms. 64* [= Nr. 730], *67* [= Nr. 727] und *139* [= Nr. 731] des *Minoritenkonvents zu Wien. Beiträge zur Geschichte der Wiener Klavier- und Orgelmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert* (1955; Schaal Nr. 2638) behandelt einige Handschriften dieses Archivs; Untersuchungen zur Überlieferung des musiktheoretischen Wissens im barocken Österreich und die Johann-Joseph-Fux-Forschung konnten dort Quellen und Anregungen finden. Ungedruckt gebliebene Inventare dieses Archivs haben schon Josip Mantuani, Elsa Bienenfeld und Leopold Nowak erstellt, auf deren Vorarbeiten der Verfasser nach eigener Angabe teilweise fußt.

Aus der von ihm gebotenen Gesamtübersicht (S. XI) ist zu entnehmen, daß die PP. Minoriten heute 15 musiktheoretische Schriften und 771 Musikwerke besitzen, von denen aus letzteren allerdings nur die Nummern 592—643 und 664—771 der im Titel des Kataloges genannten unteren Zeitgrenze entsprechen. Diese werden denn auch mit aller wünschenswerten Genauigkeit beschrieben, wobei die Ermittlung bzw. Anführung der Schreiber und Vorbesitzer dankbar zu vermerken ist. Ein vielfältiger Verweisapparat entschädigt den Benutzer zumindest teilweise für das bedauerliche, aber aus Gründen der Herstellungsverbilligung verständliche Fehlen musikalischer Incipits. Als besonders verdienstvoll müssen die zahlreichen Identifizierungen anonym überlieferter Werke hervorgehoben werden,

wie nicht minder der Umstand, daß nunmehr (S. 47 ff.) endlich ein wirklich brauchbares Inventar der großen Giesselschen Orgeltabulatur vorliegt. Was der Verfasser hier geleistet hat, zeigt am besten ein Vergleich seiner Angaben mit der „Vorläufigen Inhaltsangabe“ dieses Kodex bei Lydia Schiering, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel—Basel 1961) S. 117 ff. Ein Anhang verzeichnet fünf Werke (vier Drucke, eine Handschrift) aus ehemaligem Wiener Minoritenbesitz, die sich heute in den Musiksammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek und der Stadtbibliothek zu Wien befinden, ein weiterer endlich die mit 21 Nummern bedauerlich lange Liste von Werken, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verschollen sind. Wenn abschließend noch eine Kritik erlaubt ist, so die, daß die musiktheoretischen Manuskripte B und P als „um 1800“ geschrieben bereits außerhalb der vom Autor selbst gezogenen Zeitgrenze liegen. Auch möchte man im Verzeichnis der Vorbesitzer (S. 138 f.), in dem die lateinischen Lesarten durchaus mit Recht in die jeweilige Landessprache umgewandelt wurden (z. B. *Conventus Novem-Ecclestensis* in Minoritenkonvent Neunkirchen), statt *Bibliotheca Sancti Georgij maiori* [!] *Venetiana* doch wohl eher *Biblioteca di S. Giorgio Maggiore, Venedig* lesen.

Zu den einzelnen Angaben des Kataloges seien folgende Ergänzungen geboten, die der Referent z. T. einem ihm von Prof. Dr. Erich Schenk aus dem Besitz der *Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich* liebenswürdigerweise zugänglich gemachten, nach 1904 erstellten Zettelkatalog des Minoritenarchivs entnehmen konnte: Bei der z. Z. unauffindbaren Nr. 621 (G. P. da Pelestrina, *Libera me Domine*) handelt es sich um eine Einrichtung für SATTB und Orgelcontinuo; der Vermerk „*Sup. Gittene*“ bei dem in Nr. 714, fol. 216 überlieferten (bei C. H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel—Berlin 1937, S. 45 nicht verzeichneten) Parodie-Magnificat von Johann Feldmair verweist auf die sechsstimmige Kanzone „*Gitene canzonette*“ von Orazio Vecchi; Nr. 731, fol. 9v—10r (*Courante*) und fol. 10r (*Sarabande*) stammen von J. J. Froberger (vgl. DTÖ VI/2, S. 58 f.); Anh. 7 (A. Gumpelzhaimer, *Compendium musicae*, Erfurt 1655 [nicht

Augsburg 1625 [!]), Anh. 12 (J. B. Samber, *Elucidatio musicae choralis*, Salzburg 1710 [nicht 1700!]), Anh. 13 (J. B. Samber, *Manuductio ad organum*, Salzburg 1704), Anh. 14 (J. B. Samber, *Continuatio ad manuductionem organicam*, Salzburg 1707) und Anh. 22 (G. M. Bononcini, *Musico prattico*, Abschrift des 18. Jahrhunderts) trugen auf den Deckelinnenseiten den Besitzvermerk „Ad usum P[atri]s Alexandri Giessel Ord: Min: S: Franc: Convent.“ Die heute verschollenen Werke Anh. 7, 16 (C. A. Badia, *Tributi armonici*, Nürnberg, ca. 1725) und 20 (F. X. Murschhauser, *Prototypon longobreve organicum I—II*, Nürnberg 1703/07) waren übrigens zur Zeit der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen von 1892 noch vorhanden (vgl. G. Adler, *Fachkatalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*, Wien 1892, S. 81 [Nr. 155], 132 [Nr. 14] und 149 [Nr. 12]).

Dem vorerwähnten Zettelkatalog zufolge besitzt oder besaß dieses Archiv auch folgende Drucke: *Cantus / ecclesiasticus / sacrae historiae / Passionis / Domini nostri / Iesu Christi / secundum quatuor Evangelia / nec non Psalmorum / versicolorum, lamentationum, et lectionum, pro tribus Matutinis Tenebrarum, iuxta exemplar pridem Romae editum. Omnibus Ecclesijs tam Cathedralis et Collegiatis, quam etiam Ruralibus accomodatus. Viennae Austriae, typis Matthaei Cosmerovij, Sacrae Caesareae Majestatis Aulae typographi, Anno Dom. 1660 (alte Sign. Mus. 34. Dr.); Enchiridium / Chorale / Gregoriano cantu modulatum / Ad usum Ecclesiarum Ordinis / Sancti Francisci / Conventualium / in unum collecta tenens officia, missas / quaeque omnia de proprio pro Sanctis Seraphici ejusdem Coetus / Sacrae Rituum Congregationis Decreto / SS.D.N. Benedicto XIV. annuente, / Novissime emendata, recognita, et approbata fuere. / Reverendissimo Patri Magistro / Joanni Baptistae Manucci / . . . Fr. Felix Mariotinus de Pisis, / Sacrae Theol. Magister et Definitor perpetuus. / Venetiis, MDCCXLIII / Ex Typographia Balleoniana (ohne Sign.) und *Katholisches / Gesangbuch / auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apostol. Majestät / Marien Theresiens / zum Druck befördert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek [1776] (alte Sign. Mus. 44. Dr.). Hat der Verfasser diese Drucke übersehen oder existieren auch sie nicht mehr?* Othmar Wessely, Graz*

Friedhelm Klugmann: *Die Kategorie der Zeit in der Musik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1961. 100 S. (Diss.-Druck).*

Habent sua fata vocabula. Daß Heidegger in *Sein und Zeit* die „Zeitlichkeit“ des sich in die Zukunft „entwerfenden Daseins“ von der „Innerzeitigkeit“ eines Geschehens unterschied, hatte unabsehbare Folgen. Der Gedanke, daß eine bestimmte „Seinsweise“, das menschliche „Dasein“, eine eigene „Zeitlichkeit“ repräsentiere, provozierte die Heidegger-Epigonen zur Entdeckung immer neuer „Zeitlichkeiten“.

„In der Musik“, schreibt Friedhelm Klugmann in seiner Bonner Dissertation über die Kategorie der Zeit, „wird die Zeit nicht in einheitlicher, sondern in einer sehr differenzierten Seinsweise erfahren“ (7). Die verschiedenen „Seinsweisen der Zeit“ nennt Klugmann „Zeitlichkeiten“, und er schreibt sowohl den Parametern des Tones als auch den „Seinsbereichen“ (28) — dem anorganischen, organischen, seelischen und geistigen — eigene „Zeitlichkeiten“ zu.

Klugmann zählt fünf Parameter: Frequenz, Amplitude, Phase, Dauer und Ausgleichsvorgänge (Ein- und Ausschwingvorgänge) — also „fünf Zeitlichkeiten“ (36). Daß die Amplitude und die Lautstärke „Zeitlichkeiten“ seien, versucht er auf einem Umweg zu zeigen. Die Lautstärke ist von der Frequenz abhängig: Bei gleicher (physikalischer) Schallstärke ist die (physiologische) Lautstärke eines Diskanttons größer als die eines Baßtons. Also, folgert Klugmann, ist die Lautstärke „eine Funktion der Zeit“, denn die Frequenz ist „der Prototyp der ‚gegliederten‘ Zeit“ (45). Und ähnlich sei das „spezifisch Harmonische“ als „Funktion der Zeit“ (50) definierbar, denn die Empfindlichkeit gegen Intensionsdifferenzen sei bei Sukzessivkonsonanzen geringer als bei Simultankonsonanzen. (Mit gleichem Recht könnte man behaupten, der Ganz- und der Halbschluß, die sich durch die Reihenfolge der Akkordstufen I und V unterscheiden, seien „Funktionen der Zeit“, also „Zeitlichkeiten“.)

Einleuchtender als die Wucherungen des Terminus „Zeitlichkeit“ sind einige Experimente, die demonstrieren, daß „erfüllte“ Zeiten kürzer wirken als „leere“ (66). Durch einen Akzent oder einen Tonhöhenwechsel

wird die vorausgehende, durch Unterteilung die zerlegte Zeitstrecke „subjektiv verkürzt“ (68 ff.). Die „erlebte Dauer“ ist, um mit K. Stockhausen zu sprechen, vom „Veränderungsgrad“ und von der „Veränderungsdichte“ abhängig.

Ein kurzes Schlußkapitel über „Musik als geistige Zeitordnung“ (73 ff.) enthält Bemerkungen über Notation, Form und „Wert“. Die Notation ist nach Klugmann sowohl „mangelhaft und deformierend“ (75) als auch — da sie „Zeit in Raum“ überträgt — „problematisch“ (76). „Form“ wird definiert als „Auswahlsystem“ aus einer „Matrix“, als deren Extreme die „völlige Identität“ und die „völlige Heterogenität“ zweier Ereignisse erscheinen. Die Behauptung, daß „Heterogenität“ in sämtlichen Parametern der „Seinsform des Realen“ widerspreche (79), leuchtet nicht ein: Eine Zweitongruppe, die durch eine Viertelnote *a'* als Klarinetton im Forte und eine Achtelnote *f'* als Klavierton im Piano gebildet wird, besteht aus heterogenen Elementen, ohne irreal zu sein.

Dem Problem, wie „überzeitliche Werte“ in „zeitlichen Vorgängen“ erscheinen können, begegnet Klugmann mit der Aufforderung, den Platonismus, der ein „altes Vorurteil“ sei, preiszugeben (81).

Carl Dahlhaus, Kiel

John H. Mueller: Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag o. J. [1963]. 159 S. (Kunst und Kommunikation. 8).

Das vorliegende Buch besteht in der Hauptsache aus mehr oder minder zusammenhängenden Auszügen, die früheren Arbeiten des Verfassers, vor allem seinem Hauptwerk *The American Symphony Orchestra — A Social History of Musical Taste* (London 1958), entnommen sind. Nach einer flüchtigen und unverbindlichen Auseinandersetzung mit einigen Kunsttheorien untersucht der an der Universität Bloomington tätige Autor das Repertoire der acht ältesten amerikanischen Symphonieorchester im Zeitraum zwischen 1875 und 1950. Aus dem prozentmäßigen Anteil der einzelnen Komponisten am Konzertprogramm im Laufe dieser Zeit schließt er auf den Geschmackswandel im amerikanischen Musikpublikum; die Komponisten — europäische wie amerikanische — teilt er dabei

in sechs Gruppen ein, je nachdem deren Stellung im Konzertrepertoire beständig oder schwankend, im Aufstieg oder im Abstieg begriffen ist. So finden sich zum Beispiel in der ersten Gruppe der „sechs bedeutendsten Komponisten“ Beethoven, Brahms, Wagner, Tschaikowsky, Mozart und Bach; die Prozentbeteiligung dieser Komponisten nimmt dabei der Reihenfolge entsprechend immer mehr ab: Tschaikowsky wird also häufiger gespielt als Mozart oder Bach usw. Die statistisch ermittelte Reihenfolge läßt den Autor ohne weiteres auf die „Bedeutung“ der Komponisten schließen, die „Bedeutung“ des betreffenden Konzertpublikums selbst taucht als Problem nicht auf.

Aus der empirischen Analyse gehen einige kuriose Zusammenhänge hervor, so etwa, daß Sibelius seinen Anteil im Repertoire der dreißiger Jahre deshalb verdreifachen konnte, weil Finnland — als das einzige Land, das seine Kriegsschulden an die Vereinigten Staaten bezahlte — in Amerika plötzlich an Popularität gewann. Man erfährt hier auch, daß Beethovens Fünfte, deren rhythmisches Anfangsmotiv dem Morsezeichen V entspricht, während des zweiten Weltkrieges als ein Symbol des Sieges („Victory“) besonders häufig gespielt wurde. Trotzdem bleibt dieser mit viel Fleiß zusammengestellte Abschnitt der Untersuchung letzten Endes unergiebig, insofern er die mitgeteilten statistischen Tabellen lediglich sprachlich ausführt. Dort wiederum, wo der Verfasser anspruchsvollere Urteile zu fällen und größere Zusammenhänge zwischen Musikwerk und Gesellschaft zu entdecken meint, wird seine Arbeit unwissenschaftlich, ja zuweilen ausgesprochen flach. Mit leichter Hand etikettiert er die behandelten Komponisten, etwa Strawinsky: „...solange er weiterschreibt, kann Strawinsky auf Aufmerksamkeit für seine Werke rechnen“, oder Mahler: „Gustav Mahler setzte die Tradition jener Weitschweifigkeit (englischer Text: *Tautonic length*) fort, unter der deutsche Komponisten von Zeit zu Zeit leiden, seitdem Beethoven die 55 Minuten lange *Ericca* niederschrieb“. Setzt sich der Leser darüber noch hinweg, daß der Autor stets von der Passion Bachs spricht, Stefan Zweig den Librettisten von Richard Strauss nennt und die avancierte Musik mit Linksorientierung gleichsetzt (ein grober Unfug des bürgerlichen Ressentiments), so wird man doch unangenehm berührt von dem

flachen Raisonement, das die Arbeit Seite für Seite erfüllt. Ein Beispiel, das nicht einmal zu den „gelungensten“ dieser Art gehört, mag dies veranschaulichen. Über Bach liest man: *„Das Wachstum neuer ästhetischer Präferenzen hat es mit dem erfolgreichen Anbau feiner Gemüse gemeinsam, daß die Begeisterung des Bebauers allein nicht ausreicht, um Ergebnisse zu erzielen. Es müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein, bevor der Eifer des Gärtners das Bild auf der Samenpackung in saftigen Salat übersetzen kann. Die Geschichte macht keine Sprünge. Und so hat auch die Popularität Bachs nicht einfach ein Jahrhundert übersprungen, vielmehr kann ihr Wachstum Schritt für Schritt verfolgt werden.“*

In keinem inneren Zusammenhang mit der Untersuchung über die amerikanischen Orchester stehen die abschließenden Kapitel *Musikalischer Geschmack und Erziehung* und *Der musikalische Geschmack und seine Gestaltung*, in denen sich der Verfasser mehr an die wesentlichen Fragen der Musiksoziologie heranwagt. Allein, auch dieser Teil mündet in äußerliche Reflexionen über die Wechselwirkung der Künste, über verschiedene Faktoren, die den musikalischen Geschmack beeinflussen, über die Funktionen der Musik usw. Die in manchem anregende, aber gedanklich nicht selbstständig genug verarbeitete Fragestellung und die sich daraus ergebenden unverbindlichen Resultate zeigen klar, daß eine wirklich fruchtbare Musiksoziologie — im Gegensatz zum vorliegenden Versuch — weder auf gedankliche Abstraktion noch auf konkrete ästhetische Analysen verzichten darf. Die heute sich immer mehr verbreitende soziologische Betrachtungsweise der Musik wird vermutlich erst dann zu fruchtbaren Erkenntnissen führen, wenn sie nicht — wie das hier besprochene Werk — außerhalb der eigentlichen Musik stehenbleibt. Wenn man zwischen dem Orchesterrepertoire und dem musikalischen Geschmack einen zwingenden Zusammenhang annimmt (was nicht selbstverständlich ist), so bieten die Schwankungen im Geschmack des amerikanischen Konzertpublikums gewiß manchen interessanten Aspekt, wiewohl die Einstufung vieler Komponisten dem europäischen Musikkenner höchstens als seltsam erscheinen wird. Aber die wesentlichste Frage einer Soziologie des musikalischen Geschmacks, nämlich ob die Analyse nicht vom musikalischen Werk selbst ausgehen sollte, ob die sozialen Fak-

toren nicht in erster Linie in der Immanenz der musikalischen Form zu suchen sind — diese Frage wird vom Verfasser gar nicht aufgeworfen. Eine Auseinandersetzung mit diesem methodischen Problem hätte man jedoch hinter dem anspruchsvollen Titel vermutet. Warum der Verfasser auf diese theoretischen und heute besonders aktuellen Fragen nicht einging, sondern an der empirischen Oberfläche blieb, wird bei einem flüchtigen Blick in das Schrifttumsverzeichnis verständlich. In diesem fehlen Namen wie Max Weber, Simmel und Lukács gänzlich; doch vermißt man auch Namen aus dem engeren Fachbereich wie Theodor W. Adorno und Ernst Hermann Meyer. Selbst von dem Herausgeber Alfons Silbermann wird lediglich ein einziges Werk angeführt.

Die Übersetzung läßt die nachträgliche Durchsicht eines Musikwissenschaftlers, nein: eines Musikliebhabers vermissen. Nur so ist es zu erklären, daß der Leser einer Bachschen Messe und Suite in B-Moll (engl. *B Minor*) sowie einer Fünften Symphonie Schuberts ebenfalls in B-Moll (engl. *B-flat*) begegnet. Auf einer ganzen Liste von ungenauen oder unrichtigen Übersetzungen wäre zum Beispiel auch zu beanstanden, daß Rimskij-Korssakow im Vergleich zu seinen dilettierenden Freunden nicht „diszipliniert“, sondern handwerklich gebildet (engl. „disciplined“) war, und daß scheinbar geistreiche Ausdrücke wie — im Zusammenhang mit Griegs Kompositionen — „homöopathische Dosierung“ (engl. „infinitesimal proportions“) in einem musikwissenschaftlichen Werk schlechterdings keinen Sinn haben.

Tibor Kneif, Göttingen

Lukas Richter: *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin: Akademie-Verlag 1961. 202 S. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft. 23).

Der Verf. bemerkt einleitend: *„das Thema der vorliegenden Arbeit liegt an der Grenze zwischen Musikwissenschaft und Altertumswissenschaft; es berühren sich darin philosophiegeschichtliche und fachwissenschaftsgeschichtliche Interessen“* (S. 8). Es wäre naheliegend, im Sinne dieser Zeitschrift vornehmlich das hervorzuheben, was „die Musikforschung“ angeht; die verschiedenen Themenkreise sind jedoch zu sehr miteinander verflochten, als daß man sie scheiden

könnte. Oftmals sind umständliche und verzweigte Untersuchungen altertumswissenschaftlicher Überlieferung und bedeutungsgeschichtlicher Begriffsbildung erforderlich, um für die Lehre von der Musik zu verlässlichen Ergebnissen zu gelangen. (Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß seit Beginn der Drucklegung der Schrift ein Jahrzehnt verstrich, so daß die Forschung inzwischen in mancher Einzelfrage weiter gekommen ist.)

Ziel der Untersuchung war es, zu einer prinzipiellen Klärung der Stellung der Musikwissenschaft innerhalb eines Wissenschaftssystems zu gelangen und das Verhältnis des Musik-Wissens zur Praxis zu bestimmen, indem deren Grundlegung bei Platon und Aristoteles betrachtet wird (S. 7). Nun gibt es sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles keine Schrift, die ein System der Wissenschaften abschließend oder nur in erster Linie behandelt; es kann aber aus verstreuten Ausführungen und Bemerkungen zusammengetragen werden, welche Vorstellungen beide Philosophen von einer Ordnung der Wissenschaften gehabt haben. Auf diese Weise nimmt das Bild einer Wissenschaftslehre des Aristoteles verhältnismäßig klare Umrisse an.

Im Hinblick auf Platon dagegen gesteht der Verfasser selbst die Problematik seiner Interpretation ein (S. 97). In seinen frühen Dialogen bezieht sich Platon häufig auf die Musik, vor allem auf „*einzelne Tätigkeiten aus dem Bereich des Instrumentalspiels wie Auleitik und Kitharistik*“, er verwendet sie allerdings meist nur als Beispiel (S. 27, These 3). Des reifen Platons Stellung gegenüber der Musik ist dann zwiespältig: Er ist ein entschiedener Gegner der zeitgenössischen Musik-Praxis (S. 37) und erklärt dagegen ausdrücklich seine Zustimmung zur musikalischen Ethoslehre, wie sie im Jahrhundert vor ihm Damon vertrat. Da es Platon auf das Vordringen vom Werden zum Sein ankommt, können ihm die Phänomene der Musik ebensowenig wie die Himmelserscheinungen Anlaß bieten zum Nachdenken über das Sein (S. 26). Die handwerkliche Elementartheorie bzw. Fachkenntnis kann er nur als Beispiel für Verfahrensweise und für philosophisch-pädagogische Einsichten gelten lassen (S. 53 u. 54). In seiner Ordnung der Wissenschaft nimmt die Harmonik ebenso wie die Astronomie, die er beide in Übereinstimmung mit den Pythagoreern für verschwistert hält, die letzte Stelle ein

(S. 60); der praktischen Musik weist er in der Wertskala der Technai einen inferioreren Rang zu (S. 84).

Mit Aristoteles gelangt man begrifflicherweise auf viel festeren Boden, weil bei diesem die „*empirische Einzelforschung*“ ganz anders zu ihrem Recht kommt (S. 98). Aristoteles vermeidet den platonischen Konflikt. Er nimmt zwischen Musiktheorie und Musik-Praxis eine scharfe Trennung vor und gesteht jeder von beiden ihr besonderes Recht zu (S. 119). Musik gemeinhin läßt Aristoteles als „*passende Ausgestaltung der Muße*“ (S. 124) gelten, ja er gliedert die Musikausübung und -lehre zum Zwecke der Urteilsbildung in die Paideia ein. Der Bestimmung des Faches der Harmonik bei Aristoteles gilt der ausführlichste Abschnitt der Schrift des Verfassers. Er schließt sich dabei den Darlegungen von W. D. Ross an, der bei Aristoteles eine dreifache Hierarchie der Wissenschaften erkennt: 1. eine reine mathematische Wissenschaft, z. B. ἡ ἀριθμητικὴ γεωμετρία, σφιγερομετρία; 2. eine angewandte Wissenschaft, z. B. ἡ ἀρμονικὴ ἢ μαθηματικὴ, ὀπτική, ἀστρολογία; 3. eine empirische Wissenschaft, z. B. ἡ ἄρμονικὴ ἢ κατὰ τὴν ἀκόνην, τὸ περὶ τῆς ἰριδος, τὰ φαινόμενα (S. 156). Die empirische Wissenschaft, die wir Akustik nennen können, behandelt Aristoteles nicht näher. Während die Arithmetik als reine mathematische Wissenschaft an der Spitze steht, nimmt die mathematische Harmonik „*als verstofflichte, konkretisierte Arithmetik*“ die nachfolgende Stelle ein (S. 161, 168, 169). Es ist streckenweise ein mühevoller Weg, bis man aus dem Dickicht der Einzeluntersuchungen und Nachweise heraustritt auf die Lichtung, auf der das Fazit gezogen wird, wie es endlich auf den Seiten 168 u. 169 im Hinblick auf Aristoteles geschieht. In einer Reihe von Thesen am Schluß des Buches wird dem Leser ein Leitfaden in die Hand gegeben, den er sich gleich anfangs zur leichteren Orientierung vergegenwärtigen sollte.

Den beiden Hauptabschnitten der Schrift, nämlich denen über Platon und Aristoteles geht eine *Einführung* voraus, die über die Frühgeschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung griechischer Denker mit der Musik belehrt; es folgen im *Ausblick* Bemerkungen über die Nachfolge, ein Abschnitt, dem im ursprünglichen Plan der Arbeit anscheinend ein eigenes Kapitel zugeordnet war. In beiden Abschnitten richtet sich häufig der Blick des Verfassers auf das Verhältnis

der mittelalterlichen zur griechischen Musik. Auf diese Weise wird die Schrift im weiteren Sinne, als es der Titel erwarten läßt, zu einer Bildungsgeschichte des Musik-Wissens und der Musikwissenschaft. Sie führt im mittleren Abschnitt den bedeutungsvollen Augenblick vor Augen, in dem die Aufspaltung von etwas eintritt, das ursprünglich eine Einheit war, eine Aufspaltung, die endlich in der Wissenschaftslehre der nacharistotelischen Zeit ihren Niederschlag fand in der Aufspaltung zwischen den Aristoxeneern, den sogenannten Harmonikern, denen es in erster Linie auf „die Tonartenlehre im Hinblick auf die aktuelle Melodik“ (S. 44) ankam, und den Pythagoreern, bis dann im Mittelalter durch Vermittlung der Römer die mathematische Harmonik der Pythagoreer und Platoniker als die legitime Musikwissenschaft angesehen wurde (S. 185 f.). Das sind historische Rückblicke und Ausblicke; aber mehr als das hat die vorgelegte Arbeit eine gegenwärtige Bedeutung darin, zur Klärung unserer Begriffe von Musik-Wissen und Musikwissenschaft wesentlich beizutragen.

Max Wegner, Münster/Westf.

Solange Corbin: La Déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais). Paris: Soc. d'éditions „Les Belles Lettres“; Lisbonne: Livr. Bertrand 1960. 346 S., 18 Tafeln.

Ein jedes Werk, ob Buch oder Zeitschriftenaufsatz, das Solange Corbin veröffentlicht, bedeutet Gewinn. Das Problem des jeweiligen Themas wird bis zum Grundsätzlichen erörtert und aufgrund eines umfassenden Quellenstudiums zu lösen versucht. Das gilt auch für das vorliegende Werk, obwohl es der Musikwissenschaftlerin, die Mme. Corbin doch ist, hätte fernliegen müssen. Es ist mehr eine liturgiegeschichtliche und volkskundliche Forschung.

Gegenstand der Untersuchung ist die am Karfreitag hie und da gefeierte „Grablegung Christi“, bei der natürlich auch Gesänge vorgetragen werden, die aber doch weitgehend gleich sind und wenig Probleme bieten. Gefragt wird vielmehr nach Ort, Zeit und Umständen der Entstehung, nach den Arten der Feier, nach der Verbreitungsgeschichte bis zur Gegenwart und nach dem Verhältnis dieser Zeremonien zur Ent-

stehung des mittelalterlichen Dramas. Zu diesem Zwecke werden zahllose Quellen aus Deutschland, Frankreich, England, Ungarn, Polen, Böhmen, Spanien, Italien und Portugal sowie dem Osten untersucht: Viten, Consuetudines, Ordinaria, Missalien u. dgl., aber auch neuzeitliche Berichte, weit über das Material hinaus, das K. Young (*The Drama of the Mediaeval Church*) bringt.

Ergebnis ist, daß zwischen mehreren Formen deutlich geschieden werden muß. Da ist zunächst die nördliche Form einer Prozession vom Altare zum „Grab“, eine streng liturgische Feier, im Prinzip mit einer geweihten Hostie und also einem Priester, unter Verwendung von bestimmten, auch sonst in der Liturgie der Karwoche gesungenen Gesängen, vor allem des stets nachweisbaren Resp. „*Sepulto Domino*“. Im Süden findet die Prozession im Freien statt, sie hat einen ausgedehnteren Weg, und die Liturgie wird also oft durch Laude und ähnliche volkstümliche Gesänge erweitert („*Liturgie ornée*“); sie wird aber nicht preisgegeben. In einer dritten, aber nur wenig verbreiteten Form, bei der nur ein Kruzifixus „begraben wird“, wird allerdings auf die alte liturgische Form und die liturgischen Gesänge verzichtet.

Ausgangsort des Brauches scheint Süddeutschland, insbesondere die Gegenden von Augsburg und Trier zu sein, die nachweislich ältesten Stätten des Brauches. Seinen Ursprung sieht die Verfasserin in der Sitte des allgemeinen Kommunionempfanges am Karfreitag, die in Rom etwa seit dem 6. Jahrhundert, in Deutschland wohl seit dem 9. Jahrhundert üblich war: nicht benutzte Hostien mußten dabei an einen besonderen Ort gebracht werden, da der Altar nach noch älterer Sitte danach leer stehen mußte. Zweifellos ist das richtig; eine Unklarheit bleibt aber doch. Die älteste Quelle für das „Begräbnis der geweihten Hostie“, die Vita des Hl. Ulrich, entstammt dem 10. Jahrhundert; demselben Jahrhundert gehört aber auch die Trierer Quelle an, der zufolge bei dem Begräbnis ein Kreuz verwendet wurde. Das sieht so aus, als ob doch auch andere Bräuche mitgewirkt hätten.

Diese Grablegung gehört nicht zu den Quellen des Dramas, verständlicherweise. Es knüpfen sich keine Dialoge an die liturgischen Gesänge an. Der dialogische Tropus („*Quem queritis*“) ist ein Drama, das einen heilsgeschichtlichen Vorgang erläutern, d. h. darstellen soll. Die Prozession zum Grabe

aber konnte zwar symbolisch als die Grablegung von Jerusalem verstanden werden, aber doch nicht sie selber darstellen. Die Verfasserin zeigt, wie man klar zu unterscheiden hat zwischen der symbolischen Deutung einer liturgischen Handlung und der Darstellung eines Heilsgeschehens durch eine nicht-liturgische Aktion. Dieses Präzisieren des Ortes, wo Tropus und Drama sich entfalten konnten, dürfte ein Hauptgewinn des Werkes sein. Ewald Jammers, Heidelberg

Solange Corbin: La notation musicale neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours et Sens. Université de Paris, Faculté des lettres: Thèse 1957 (maschinenschr.). 758 S., 2 Karten, 8 Tabellen, 89 Tafeln.

Diese Thèse über die sogenannte nordfranzösische Neumenschrift ist nur maschinenschriftlich vorhanden, und es ist an sich nicht üblich, über Werke, die nicht im Druck erschienen sind, zu referieren. Nachdem aber der Schreiber dieser Zeilen die Arbeit einsehen durfte, ist er der Überzeugung, daß eine Ausnahme angebracht ist. Bei der Güte der Arbeit ist es allerdings bedauerlich, daß die Arbeit keinen Verleger gefunden hat; denn es wird in Zukunft unmöglich sein, etwas zur französischen, aber auch überhaupt zur Neumenkunde ohne Durchsicht dieses Werkes zu sagen. Ein anderer Gedanke stellt sich aber bald ein. Für Deutschland fehlt ein entsprechendes Werk. Die Neumenschriften der deutschen Provinzen sind noch nicht untersucht; noch ist es in der Regel unmöglich, aufgrund ihrer Eigenart Neumen des 11. bis 14. Jahrhunderts einem bestimmten Bistum zuzuweisen. Voraussetzung dazu wäre, daß die Quellen gesammelt, eingesehen, fotokopiert würden, bis dann eine Ordnung möglich wird — so wie Solange Corbin vorgegangen ist.

Die Arbeit bringt einen Katalog der Handschriften mit der erwähnten Neumenschrift, gegliedert in die vier Hauptgruppen Lyon, Rouen, Tours, Sens und weiterhin auf die einzelnen Bistümer, mitsamt den Übergangsgebieten nach Osten und Süden, mit minutiöser Beschreibung von den kleinen Gelegenheitseintragungen (der älteren Zeit) bis zu großen Neumenhandschriften. Zugrunde liegt dieser Gliederung der Schriftarten die Einteilung Frankreichs in Kirchenprovinzen, die auf die Diokletiani-

sche Diözeseinteilung zurückgehen: die Verbreitung der nordfranzösischen Neumenschrift entspricht wesentlich der Gallia Lugdunensis. Nur gelegentlich werden die Orden bedeutungsvoll für die Verbreitung der Schrift.

Folgerichtig gehen den einzelnen Kapiteln Geschichten der Bistümer voraus. Dann folgen die Merkmale der jeweiligen Schrift, anhand der einwandfreien und typischen Codices, wobei auch die Achse der Neumen, d. h. die schräge oder gerade Lage der Neumenzeichen für die auf- oder abwärtssteigenden Töne, beachtet wird. (Der Rezensent würde allgemeiner den Ductus der Feder in den Vordergrund stellen). Die Kapitel werden durch das Verzeichnis der Handschriften mit kritischer Angabe der Literatur und der etwaigen Faksimile-Wiedergabe beschlossen. Diesem Katalogteil geht eine allgemeine Einführung in die Neumenschrift voraus: Herkunft, Verwandtschaft, Bedeutung der Zeichen. Den Schluß bilden eine Darlegung über das Alter der Neumenschrift aufgrund der historischen Berichte: gleichfalls eine umfassende Materialsammlung mit selbständiger Bedeutung — von anderen wertvollen Details (Verzeichnis der einwandfrei datierbaren Handschriften des 9. Jahrhunderts u. a.) abgesehen.

Das Ganze ist ein Standardwerk, bei dem eine Kritik an dem Kernteil — zum mindesten aus der Ferne — unangebracht ist. Bei den Deutungen wird man freilich hie und da anderer Meinung sein können; wie wäre das bei einer so delikaten Angelegenheit anders denkbar. (Der Rezensent beabsichtigt, in einigen Neumenstudien solche abweichenden Meinungen vorzubringen; hier würde eine solche Ausführung zu umfangreich werden und Gefahr laufen, das berechtigte Lob zu verdunkeln.)

Ewald Jammers, Heidelberg

Felix Kreuzsch: Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Corvey. Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und Zweckbestimmung. Köln—Graz: Böhlau 1963. 73 S., 32 Taf.

Zu dem Werke des Aachener Dombaumeisters Felix Kreuzsch wäre von musikwissenschaftlicher Seite aus an dieser Stelle nichts zu sagen, wenn sich nicht in der Westanlage (dem Westwerk) der Corveyer Kirche einige Wandkritzeleien befänden, die als

Noten gedeutet wurden, und wenn die Frage der Zweckbestimmung nicht auch die Musik angehe. Das Ergebnis der architektonischen Ausführungen ist, daß dieses Westwerk — und entsprechend auch die anderen deutschen Westwerke (außerhalb der Aachener Pfalzkapelle) — nicht „Kaiserkirchen“ gewesen sind, sondern den Bedürfnissen der Liturgie ihren Ursprung verdanken. Bei diesen Bedürfnissen weist der Verfasser auf die architektonisch nahe verwandte Kirche von Centula (St. Riquier) hin. Im dortigen Westwerk, und zwar in seinem Obergeschoß, fanden die Offizien des Palmsonntags, des Karsamstags und z. T. auch von Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt statt. Ähnliche Wechsel der Gottesdienst-Stationen nimmt der Verfasser also auch für Corvey an.

Es befinden sich ferner an der Wand des Engelschores, d. h. eines Teiles des Obergeschoßes des Corveyer Westwerkes, Buchstaben als eine Art Sgraffiti, höchstwahrscheinlich kurz nach dem ersten Verputz, etwa um 900 geschrieben. Diesem Datum entspricht auch der paläographische Befund (B. Bischoff, München). Diese Buchstaben werden nun als Tonbuchstaben verstanden; sie verraten also, daß hier oben Musikanten gestanden haben, und zwar nach Ansicht des Verfassers und seines musikalischen Beraters H. Freistedt, Aachen, Instrumentalisten. Daß es sich um Musiknoten handelt, ist äußerst wahrscheinlich, da man ein sinnloses Gekritzeln an dieser Stelle nicht annehmen kann und vor allem, weil nur die Buchstaben *a* bis *g* verwendet werden. Diese Buchstaben können aber, wie Freistedt ausführt, nicht die Bedeutung gehabt haben, die sie heute bzw. seit Odo von Cluny oder St. Maur-des-Fosses haben, sondern eine ältere: *a* = *c*. Das schließt der Verfasser daraus, daß die Melodien sonst in einer unverständlichen Tonart auf (*b* =) *b* geendet hätten. Die ältere Lesart ergibt verständliche Schlüsse auf (*b* =) *d* in der dorischen Tonart.

Die Verwendung von Buchstaben für die musikalische Notation ist nun im Mittelalter fast nur bei musiktheoretischen Traktaten üblich oder in Lehrschriften wie Tonaren (vgl. S. Corbin, *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie*, in: *Jumièges. Congrès scientifique II/1955*, S. 931 ff.). Da beides hier nicht vorliegt, ist es nicht abwegig, anzunehmen,

daß diese alphabetische Notenschrift für Instrumentalisten bestimmt war. Doch ist das bei unserer dürftigen Kenntnis über die Musikpflege um 900 nicht so sicher, wie Freistedt annimmt. Vor allem ist es nicht gegeben, daß es sich bei den Melodien um Instrumentalstücke handelt.

Freistedt bezeichnet nun diese Musikstücke als Sequenzen. Hier sind stärkere Zweifel anzumelden. Der Umfang der Melodien beträgt etwa 32 oder 46 Töne (Unsicherheit entsteht durch einige Lücken infolge von Schäden der Wand). Das ist für eine Sequenz im üblichen Sinne zu wenig, selbst wenn man die Abschnitte verdoppeln würde. Die einzelnen Abschnitte einer hypothetisch möglichen Gliederung sind wiederum kleiner und geringer an Zahl, als es bei einer Sequenz üblich ist. Die Abschnitte besitzen dabei Kadenz, wie sie zwar in Sequenzen, aber doch auch anderswo auftreten können. Die Abschnitte selber sind aber nicht durch Variation der Kernzellen gebildet. Tonzahl, Gliedzahl und Struktur legen vielmehr nahe, von frei geformten Hymnen zu reden. Aber schließlich: es fehlt an hinreichendem Vergleichsmaterial für Melodien, die ohne Text aufgezeichnet wurden, um eine gesicherte Aussage zu machen. Es mögen die beiden hauptsächlichsten Melodien folgen, versuchsweise in Abschnitte aufgeteilt:

	c(d)d
e d g? f : g d f	d e e d e d : c d d
f g f e : d f f	d d f e f e : d e e
d?d c d : e d d	d a a g : a b b
d e f g f g* d g* : (f) e d	a a b a b b : f d d
	c d f c c d : d e d

(Die Übertragung von Freistedt stimmt an den mit * gekennzeichneten Stellen nicht genau mit den Reproduktionen von Kreusch überein).
Ewald Jammers, Heidelberg

Rutgerus Sycamber de Venray: *Dialogus de musica* (um 1500), hrsg. von Fritz Soddemann. Köln: Arno Volk-Verlag 1963. III + 59 S. + 2 Faks. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 54).

In dieser ebenso interessanten wie aufschlußreichen Publikation wird erstmals ein

Text vorgelegt, auf dessen musikgeschichtliche Bedeutung schon vor mehreren Jahren Heinrich Hüsch in einem Beitrag zur Festschrift Schieder mair hingewiesen hat (*Rutgerus Sycamber de Venray und sein Musiktraktat*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 20, Köln 1956, S. 34 ff.). Der Verfasser — ein vielseitig gebildeter Augustiner-Chorherr aus dem Kreise der Windesheimer Reformbewegung — setzt sich sehr eindringlich mit der zeitgenössischen Praxis des Choral singens, vor allem innerhalb der Klöster, auseinander. Der Stoff wird von ihm in Form eines glänzend geschriebenen Dialogs dargeboten; als Dialog-Partner erscheint Thomas Stralen, der Singmeister des Klosters Möllenbeck. Grundgedanke und Inhalt — die Anleitung geistlicher Sänger zur *recta, congrua et devota cantio* — stellen die Schrift in die unmittelbare Nähe Conrads von Zabern, dessen Bemühen um eine Reform des Choral gesanges hier aufgegriffen und in wesentlichen Punkten erweitert wird. Rutgerus unterstreicht diesen Zusammenhang nachdrücklich, wenn er schreibt: „*Nam ex huius viri motus industria hunc parvum dialogum . . . statui scribere*“ (S. 39).

Von besonderem Interesse scheint dem Rezensenten, daß der Autor in seine Ausführungen über die *recta cantio* einige Abschnitte „*de facultate cantus*“ einbezieht (Hexachorde, Gebrauch von *b-fa* und *b-mi*, Intervalle usw.), wobei er sich die Anschauungsmittel (tabulae) von Conrads Unterricht zu eigen macht. (Wie aus dem Text hervorgeht, hatte er den Zaberner Magister selbst noch gehört). Im weiteren Verlauf wird der Leser in den Problemkreis spätmittelalterlicher Choralpraxis eingeführt. Die Erörterungen sind von der Sorge und dem Bemühen um eine grundlegende Erneuerung des einstimmigen Gesanges getragen. Wenn gleich eine Anlehnung an Conrads Schrift *De modo bene cantandi* (1474) nicht zu übersehen ist, bietet der Text dennoch eine Fülle wertvoller Details, die ihm weitgehend den Rang einer eigenständigen Quelle sichern.

Der von Fritz Soddemann besorgten Edition wurde die Handschrift W 340 des Kölner Stadtarchivs (ein Autograph Rutgers) zugrunde gelegt. Der Herausgeber bringt den Text in seiner originalen Gestalt, indem er die Eigentümlichkeiten der Orthographie beibehält. Eine sorgfältig angewandte Interpretation erleichtert dem Leser das Ver-

ständnis des jeweiligen Sinnzusammenhanges. Leider weist der Text selbst Lesefehler und Ungenauigkeiten auf, die zu einem guten Teil in dem minutiös geschriebenen Manuskript ihre Ursache haben mögen, aber doch wohl hätten vermieden werden können. Gefragt sei endlich, warum der den Inhalt treffend kennzeichnende (Original-) Titel *De recta, congrua devotaque cantione dialogus* (vgl. S. 1) vom Herausgeber durch *Dialogus de musica* ersetzt wurde. — In seiner (sehr knapp gehaltenen) Einleitung kündigt Soddemann eine ausführliche Interpretation des Traktates an. Man darf darauf gespannt sein.

Corrigenda und Addenda: S. 1 Z. 14 (= 1/14) lies „*iocundus*“; 2/29 „*aliquando*“ statt „*aliquid*“; 3/2–3 „*clementissime*“ statt „*decentissime*“; 4/10 „*Et*“ statt „*Quod*“; 7/17 „*decentent*“; 7/24 „*maxime*“; 8/32 „*b-fa b-mi*“ statt „*b-fa, b-mi*“ u. „*bb-fa b-mi*“ statt „*bb-fa, b-mi*“; 11/17 „*fit*“ statt „*sit*“; 13/32 „*canentibus*“ statt „*omnibus*“; 14/11 u. 18 „*semidiapente*“; 14/21 „*semidiapente*“ statt „*semidiapente*“; 16/5 „*quomodo*“ statt „*quoniam*“ (ebenso 26/21 u. 28); 16/10 „*bb-fa b-mi*“; 16/24 „*quamvis*“; 16/32 „*Atqui*“; 18/4 „*quam gradalibus*“ statt „*quam in gradalibus*“; 18/25 „*ieiune*“ statt „*temere*“; 19/13 ergänze „(de) *cunctis (non)*“; 19/20 lies „*congruo*“ (dazu Anm. „*Ms. congrua*“); 20/17 „*perinde*“ statt „*proinde*“; 21/15 „*in vices*“; 21/29 „*virgulas*“; 25/4 „*disputamus*“; 25/30 „*minime*“; 26/4 „*supra*“ statt „*super*“; 30/13 „*que*“ statt „*quam*“; 30/22 „*in primis*“; 32/6 „*qui*“ statt „*quia*“; 32/7–8 „*inutilibus*“; 33/33 ergänze „(vel) *etiam (apponens)*“; 44/23 lies „*cantatione*“; 35/12 ergänze „(dubio) *semet (emendarent)*“; 35/20–21 lies „*cernitur*“ statt „*servitur*“; 36/19 „*dominus*“ statt „*deus*“; 37/9–10 „*demonstravimus aliam, formabilem facile*“; 37/30 ergänze „(si) *vel (in)*“; 37/33 lies „*premeret*“; 38/22 „*grossas*“; 38/27 „*quomodo*“ (ebenso 43/13); 38/32 „*iis*“ statt „*aliis*“; 39/6 ergänze „(ut) *tu (cuncta)*“; 39/11 lies „*vult*“ statt „*vult (?)*“; 43/11 „*Brigitte*“; 43/17 „*cantiones*“; 46/4 „*fructus*“ statt „*sernus*“; 50/1 „*sonant*“ statt „*tonant*“; 52/12 „*ipsa*“.

Anmerkungen: 16/1 zu „*D-sol-re*“: „*Ms. desolre*“; 16/2 u. 3 „*F-fa-ut*“: „*Ms. effaut*“ (ebenso 37/16); 39/13 „*d-la-sol-re*“: „*Ms. delasolre*“; 39/13 „*G-sol-re-ut*“: „*Ms. gesolreut*“.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Walter Kaufmann: Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg. Nordoldenburgische Orgeltopographie. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1962. 200 S., 32 Abb., 1 Karte (Oldenburgische Forschungen. 15).

Kaufmanns Buch ist eine der wertvollsten orgelgeschichtlichen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte. Hier sind sämtliche Dokumente einer Landschaft (seit 1660 haben sich die Rechnungen fast aller Kirchen erhalten) sachverständig ausgewertet: man wird nicht nur über die großen Instrumente unterrichtet, sondern auch und gerade über die kleinen und kleinsten, die handelnden Personen werden lebendig, zumal Kaufmann immer wieder den geschichtlichen Hintergrund beleuchtet, das künstlerische Denken der Meister gewinnt plastische Gestalt.

Kaufmann skizziert zunächst den Zusammenhang des altoldenburgischen Orgelbaus mit demjenigen der Niederlande, Westfalens und Niedersachsens, erzählt anschließend anschaulich den Hergang der Dinge in Oldenburg vom 14. bis ins 19. Jahrhundert hinein und bringt dann, im Hauptteil seines Werks, alphabetisch nach Ortsnamen geordnet, sämtliche Daten aus den Quellen in übersichtlicher Form, wobei das Niederdeutsche wörtlich und treffend ins Hochdeutsche übersetzt wird.

Das Wirken der Niederländer Maarten de Mare, Cornelius und Michael Slegel und Reinhard Lampeler van Mill sowie das des Schererschülers Christian Bockelmann ist noch zu vereinzelt, um Tradition zu schaffen; eher gelingt dies Johann Sieburg aus dem südlichen Niedersachsen, eindeutig dann Gerd und Harmen Kröger, die — aus Westfalen kommend — seit 1634 bedeutende Arbeiten ausführen (darunter die später von Arp Schnitker hochgeschätzte Orgel für Oldenburg/St. Lamberti) und in ihrem Schüler Berendt Hueß, der von den Krögers die in Westfalen bevorzugte Springlade übernimmt, sowie in dessen Schüler Arp Schnitker (mit k, nicht mit g zu schreiben, wenn auch der Meister selbst mehrfach mit g zeichnet) stilbestimmend weiterwirken. Da die Krögers die westfälischen Arbeiten der Familie Scherer im Dom zu Minden, im Münster zu Herford und im Schloß zu Brake sicherlich gekannt, wenn nicht bei ihnen mitgewirkt haben, kann sich auch Schnitker auf die Scherersche Kunst, die wiederum auf der brabantischen Henrich Niehoffs fußt,

zurückführen; und so ist Schnitker ganz ähnlich wie seinerzeit Gottfried Fritzsche, der von dem Schererschüler Hans Lange aus Wesselburen, ansässig in Kamenz, herkommt, ein legitimer Nachfolger der Scherers im Hamburger Orgelbau. Arp Schnitkers Rivale in Oldenburg ist der tüchtige Joachim Kayser, der indessen von Schnitker aufgrund seines Privilegs energisch aus dem Oldenburger Geschäft gedrängt wird. Später arbeitende Meister wie Gerhard von Holy, Christian Vater, Joachim Dietrich Busch und Johann Hinrich Klappmeyer kommen direkt oder indirekt aus der Schule Arp Schnitkers, während ausgezeichnete Meister wie Eilert Köhler und Johann Adam Berner aus anderen Schulen zu stammen scheinen.

Deutlich erkennbar ist der Wandel in der künstlerischen Konzeption der Orgeldisposition. Die Älteren — Sieburg, Kröger, Hueß, Schnitker und noch dessen Schüler von Holy — setzen die Werke (in der Regel Hauptwerk und Brustwerk, seltener Rückpositiv) ebenbürtig nebeneinander. Praktisch heißt das: das Hauptwerk bietet nicht nur einen Fortechor, sondern auch Register für solistische Linien wie vor allem Nasard 2²/_s, Gemshorn 2' und Terzzimbel 3fach, und das Brustwerk ist nicht nur ein kleineres Etwas, sondern bringt in einem bis zum Scharf ausgebauten Fortechor der gesamten Orgel den letzten Glanz.

Schon direkte Schnitkerschüler wie Vater und Busch lassen die Ausgewogenheit der Werke und den Reichtum der Funktionen vermissen, wenn auch ihre Dispositionen denen Arp Schnitkers äußerlich noch durchaus ähnlich sind. Das alles wird in dem topographischen Hauptteil von Kaufmanns Buch dokumentarisch belegt. Ganz besonders lehrreich sind dabei die Angaben über die Beschaffenheit der zahlreichen kleinen Orgeln mit zwei Manualen und angehängtem Pedal sowie über die Disposition der Pedale in kleinen Raumverhältnissen. Beide Probleme werden auch heute immer wieder aktuell, und von den Lösungen, die die Schnitkerschule gefunden hat, können wir eine ganze Menge lernen.

Besonders dankbar wird der Benutzer des Kaufmannschen Buches für die vom Verfasser beigegebenen Übersichten sein: chronologische Listen der Orgelbauer mit ihren Werken, der Orgelbauergesellen, der Pfuscher, der Schnitzer und der Maler; Zusammenstellung der erteilten Privilegien, der

Nachrichten über viele Einzelheiten (wie über den Klang der Orgeln, den Winddruck, die Zusammensetzung der Mixturen) und vieles andere mehr. Sehr dankenswert ist der Bildteil, der dartut, wie sehr das Orgelgehäuse der Schnitkerschule schon von Kröger her geprägt ist, aber auch, wieviel Phantasie die Prospekte der Kayser, Köhler und Berner verraten. Kaufmanns Buch erlaubt fast Orgelforschung am Schreibtisch — für den aber, der die Dinge an Ort und Stelle studieren will, ist es ein vorzüglicher Führer.

Hans Klotz, Köln

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band I, hrsg. von Fritz Bose. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1963, 149 S., 1 Schallplatte.

Daß mit der vorliegenden Veröffentlichung die 1923 durch das Ausbleiben der Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft entstandene Lücke im Fachschrifttum nun geschlossen wird, ist wärmstens zu begrüßen. Der Herausgeber verdient unseren Dank. Der Titel des neuen Jahrbuches ist umständlich, aber beim gegenwärtigen Stand des Faches kann die getrennte Nennung von Volks- und Völkerkunde nur nützlich sein.

Das Arbeitsfeld des Jahrbuches ist die gesamte Welt. In diesem ersten Band wird Afrika durch die Elfenbeinküste, Amerika durch Brasilien und Asien durch die mittelasiatischen Kurden vertreten. Der vierte Aufsatz über die Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tönhöhen in afrikanischen Tonsprachen untersucht allgemeine Phänomene, obwohl der Verfasser, Hans-Heinrich Wängler, sich vor allem auf Daten aus dem Gebiet der Hausa und Nama stützt. Er stellt fest, daß die Gesangslinie meistens dem Sprechton folgt, daß aber die Melodie sich nicht sklavisch an die Tonschritte der Sprache bindet. Wängler sieht hierin ein Stadium der beginnenden Unabhängigkeit; das Hauptinteresse seines ganzen Aufsatzes liegt in diesem Punkt.

Der zweite Aufsatz über ein afrikanisches Thema ist der erste Teil eines Verzeichnisses der Musikinstrumente der Baoulé oder, um genauer zu sein, eines kleinen Bezirks, der als das Zentrum der Baoulé-Tradition angesehen wird. Der Verfasser, P. René Ménard, beschäftigt sich in diesem Band des Jahrbuches ausschließlich mit Idiophonen, fügt aber einen Abriss des gesamten

Instrumentariums in Form einer Tabelle (S. 88—90) hinzu. Ménard ist ein ausgezeichnete Beobachter und ein belebender Ethnologe, der sich in der Baoulé-Kultur auskennt; seine Angaben sind daher unter mehr als einem Gesichtspunkt von großem Interesse.

Ménard vertritt die Ansicht, daß die Sansa ein ursprünglich afrikanisches Instrument ist und zwischen dem Kongo und Mozambique beheimatet ist; er zitiert (unglücklicherweise ohne Seitenangabe) Schaeffner. Da Ménard dieses Problem nun wieder aufwirft, möchte ich hinzufügen, daß innerhalb des gesamten Bezirks das Sambesi-Tal liegt, das wahrscheinlich eine der Routen war, auf denen indonesische und andere östliche Elemente nach Afrika eindringen, daß die Sansa daher auch von Spezialisten als afro-asiatische Parallele untersucht werden müßte. Es ist bemerkenswert, daß javanische Bauern cape-artige Regenumhänge benutzen, an deren Innenseiten Lamellen befestigt sind, die sie zupfen und auf denen sie die Musik des Gamelan nachahmen. Ein ähnlicher Regenschutz ohne Lamellen ist in Uganda zu finden, und man hat seine Verbindung mit Indonesien erörtert, aber die Lamellen der Sansa sind bisher noch nicht mit asiatischen Parallelen oder Vorbildern in Beziehung gesetzt worden. Wie immer aber der Ursprung der Sansa erklärt werden mag, Ménard hat zweifellos recht mit dem Hinweis darauf, daß aus anderen Kulturen übernommene Musikinstrumente umgeformt werden, um sie der musikalischen Mentalität ihrer neuen Besitzer anzupassen. Das ist zweifellos eine Grundwahrheit für viele Prozesse musikalischer Akkulturation.

P. Ménard benutzte 8-mm-Filme, um das „essential du rythme et des phrases musicales“ von Tänzen aufzunehmen, da er die Unmöglichkeit einsah, von Tonbändern eine Partitur von Trommelrhythmen, Gesang und Rasselgeräuschen zu übertragen (S. 66). Ménards Technik scheint völlig neu zu sein; natürlich ist sie begrenzt auf Phänomene des Tempos, des Rhythmus und dort, wo bei Felltrommeln die Stelle des Fells, auf die der Trommler schlägt, beobachtet werden kann, auch der Tonhöhe. Die Filme wurden mit sechzehn Bildern pro Sekunde aufgenommen, so daß sich eine Irrtumsgrenze von weniger als $\frac{1}{16}$ Sekunde ergibt. Auf diese Weise konnte Ménard die Schüttelbewegung einer Rassel mit genau $\frac{3}{4}$ Sekunde für den „cellule rythmique“ be-

stimmen. Das Ergebnis einer Reihe von 54 Aufnahmen wird in Tabellenform dargestellt. Es umfaßt $4\frac{1}{2}$ dieser rhythmischen Einheiten, aber die Tabelle ist schwierig zu lesen.

Der Aufsatz hat 99 Fußnoten, die vielleicht einfacher zu benutzen gewesen wären, wenn die bibliographischen Angaben von den eigentlichen Anmerkungen getrennt worden wären. Vorwort und Inhaltsverzeichnis versetzen die Baoulé merkwürdigerweise in den Kongo. S. 86 findet sich der ebenso merkwürdige englische Ausdruck „to pluck the cat“; P. Ménards Gewährsmann hat hier offensichtlich geirrt. Im Aufsatz sind zwei Karten beigegeben, unglücklicherweise ohne Maßstabangabe.

A. P. Merriams Aufsatz über *Songs of the Gége und Jésha Cults of Bahia, Brazil* analysiert die Musik dieser beiden aus Afrika stammenden Kulturen mit dem Ziel, eine möglichst objektive Beschreibung ihrer Musikstile zu geben. Das Ergebnis wird in je einer Zusammenstellung für jeden der beiden Kulte mitgeteilt; die Arbeit, die Daten zu vergleichen, wird dem Leser überlassen, der daher zwischen S. 106 und S. 110 ständig hin- und herblättern muß. Dabei zeigt sich dann, daß die beiden Stile tatsächlich außerordentlich verschieden voneinander sind. Merriams Analyse ist von großem Interesse besonders für diejenigen, die sich mit Kulturzusammenhängen und Ursprungsfragen beschäftigen. Den 12 Seiten Analyse sind 24 Seiten Übertragungen beigegeben. Eine Studie über die Texte fehlt vorerst noch.

Ähnlich interessant ist Dieter Christensens „*materiale kritische Studie*“ der *Tanzlieder der Hakkari-Kurden der Türkei*. Während Merriam von zwei verschiedenen Kulturen ausging, beschäftigt sich Christensen mit Material, das auf den ersten Blick homogen aussieht, unter der Analyse aber sich in drei Gruppen melodischer Typen („*melodischer Ablauf*“) und Stile gliedert. Da die ethnographische und musikethnologische Erforschung der vorderasiatischen Musik bisher kaum fortgeschritten ist, hat der Verfasser sein Material jedoch nicht sicher in die Zusammenhänge einordnen können. Übertragungen und eine kleine Schallplatte illustrieren jede der drei Stilgruppen. Daß die Schallplatte, die eine so bedeutende Beigabe zum Jahrbuch ist, fast ganz ohne Kennrillen zwischen den einzelnen Nummern geschnitten wurde, ist be-

dauerlich. Da auch die Dauer der aufgenommenen Stücke nirgends angegeben wird, ist es schwierig, sich zurechtzufinden. Tabellen der analytischen Daten für jedes Lied sind beigelegt.

Ein kurzer Besprechungsteil beschäftigt sich vor allem mit den Veröffentlichungen des Jahres 1958. Es ist zu hoffen, daß dieser Abschnitt des Jahrbuches in späteren Jahrgängen ausgebaut werden möge.

Klaus P. Wachsmann, Los Angeles

Joseph Hanson Kwabena Nketia: *Folk Songs of Ghana*. Legon: University of Ghana 1963. X und 205 S.

Das vorliegende Buch ist das erste einer geplanten Veröffentlichungsreihe und befaßt sich daher weder mit dem gesamten Bereich des Liedgesangs in Ghana noch mit allen Stilen des geographischen Gebietes, das für die Untersuchung gewählt worden ist, das heißt des Distrikts von Akan, der wichtigsten Sprachregion des Landes.

Der Verfasser, Professor Nketia, ist ein ausgezeichnete Gelehrter, der auf eine eindrucksvolle Publikationsliste verweisen kann; er ist zudem Komponist und ausübender Musiker sowohl im musikalischen Idiom seines Heimatlandes als auch in der abendländischen Musik. Es ist darum nicht überraschend, daß er sich ungewöhnlich gut informiert über die musikalische Tradition seines Landes zeigt und sie in ungewöhnlich geschickter Weise zu diskutieren weiß.

Die Bezeichnung „*Folk Songs*“ im Titel könnte Bedenken erregen; der Verfasser tritt ihnen jedoch durch die Erklärung entgegen, daß die Bezeichnung hier verstanden werden solle als „*a convenient designation to distinguish songs in the traditional African idiom which are closely integrated with everyday life from those in the new popular and fine art traditions that have emerged*“.

Die *Einführung* (S. 1–26) vermittelt einen außerordentlichen Schatz an Informationen, die ganze Arbeit ist reichlich mit Anmerkungen und Nachweisen versehen, und die vier Liedgattungen, die behandelt werden, erhalten je für sich eine einleitende Untersuchung von beträchtlichem wissenschaftlichem Wert. Der Einleitung folgt eine Liedersammlung von 56 Stücken (S. 27–205), deren jedes mit musikalischer Transkription, dem originalen Text und dessen englischer Übersetzung versehen ist. Die einzelnen Stücke innerhalb der vier Liedtypen können

in zyklischen Bildungen gesungen werden, so daß die 56 ausgewählten Lieder in diesem Sinne doch zusammenhängen: „*each item may be repeated any number of times, but the singers can change from one item to another if they wish without breaking up the performance*“.

Für den Musikethnologen sehen die Transkriptionen der Sammlung verdächtig einfach aus. Für Musiker, die sich mit der Musik ihrer eigenen Kultur befassen, ist es ja charakteristisch, daß sie vieles als selbstverständlich voraussetzen können; der Verfasser berücksichtigt jedoch sorgfältig die Nuancen der Aufführungspraxis im weiten Rahmen der Möglichkeiten, die ihm sein Buchplan für Kommentare und Erklärungen bietet. Abgesehen davon ist er sich darüber im klaren, daß die Tatsache der schriftlichen Aufzeichnung selbst eine „*new tradition of written African music and a new idiom in African music in Ghana*“ gründet. Doch sollte man sich daran erinnern, daß die Lieder der vorliegenden Sammlung „*do not belong to a forgotten past: they are still widely practiced and perpetuated by oral tradition among those who have kept to traditional ways of life*“. — Man vermißt einen Index und hofft, daß in den folgenden Bänden dieser wichtige Apparat nicht vergessen wird.

Klaus P. Wachsmann, Los Angeles

Werner Danckert: Unehrlche Leute. Die verfeimten Berufe. Bern und München: Francke Verlag 1963. 294 S.

Die Zahl der sozial deklassierten und mit mimetischen Tabus belasteten Berufe ist in allen Hochkulturen recht beträchtlich. Die insbesondere von den Fahrenden naturhaft vorgelebte unbeherrschte Mimesis wird als anstößig gewertet und als Rückfall in unordentliche, vermeintlich heidnische Daseinsweisen verfeimt. Die „unsteten“ entziehen sich zu leichtfüßig dem organisierten Zwang, was sie naturgemäß den Herrschenden suspekt macht. Weder die seit der Antike fortschreitende Aufklärung noch Toleranzedikte haben den seit der Frühzeit vererbten Komplex von Vorurteilen und Diffamierungen abzubauen vermocht.

Als vorzüglicher Gewinn des vorliegenden Buches ist zu würdigen, daß einerseits alle vom Makel der Unehrllichkeit, Echt- und Rechtslosigkeit behafteten Berufe auf die Gründe hin im Zusammenhang erforscht

werden, und daß andererseits die „*infamia*“, die z. T. bis in unsere Gegenwart hinein nachwirkt, teilweise gänzlich neu interpretiert wird. Danckert dringt durch alle vorgeblichen Pseudomotivierungen der Neuzeit hindurch bis zum Grunde vor, zu den wahren Ursachen des Verrufs, welche er in vorchristlichen Tabus, in Magie und Mythos findet. Die sozialen Argumente läßt er nur am Rande gelten, als „*Atrappen*“. Der Autor verlagert somit die Problemstellung vom sozialhistorischen in den religionsgeschichtlichen Bereich, da er davon ausgeht, diesen Berufen sei einst eine „*Sakralität*“ und Dignität eigen gewesen, die seit der Christianisierung verdrängend in Anrüchigkeit umgewertet wurde.

Dieser Erklärungsversuch vermag weitgehend zu überzeugen, zumal wenn man berücksichtigt, daß in diesen Verfeimten stets eine Welt unbewältigter mythischer Relikte, von Orgiastik und Schauerlichem präsent ist und bleibt. Danckert verzichtet dabei auf die Erschließung neuen Quellenmaterials, er beschränkt seine Darlegungen weitgehend darauf, das Bekannte nach eigenen Gesichtspunkten zu ordnen und vor allem zu durchleuchten. Er führt präzise gegliedert alle in Frage stehenden auch „bürgerlichen“ Berufe vor: vom Scharfrichter bis zum Büttel (dazu vgl. ergänzend Deutsche Historiker-Gesellschaft, *Die frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Berlin 1961, S. 134 ff.), die Bader, Feldhüter, Leinweber, Müller, Freien Töchter, Hirten, Gassenkehrer, Töpfer, Bettler, Zöllner u. a. Musikgeschichtlich vor allem von Belang sind die Kapitel über die Türmer und die Spilleute, wenngleich auch in anderen Abschnitten, wie etwa in dem über den Totengräber, sich viele bemerkenswerte Ausführungen insbesondere zur musikalischen Volkskunde finden. Die mittelalterlichen Türmer teilten als Bläser die allgemeine Diffamierung mit den Spilleuten. Danckert vermutet, daß zudem die Dämonie der Nacht wegen der vornehmlichen Tätigkeit der Türmer als nächtlicher Stundenrufer ein Motiv dafür gewesen sei. Daß auch organologisch zwischen dem S. 61 erwähnten Mittwintershorn und dem Türmerhorn, also dem Abwehrzauber der Dunkelheitsdämonen mittels Horntönen im ländlichen Brauch wie auf den Türmen ein Zusammenhang besteht, macht (diese Vermutung stützend) der Vergleich von Abb. 1 und 4 in meiner *Geschichte der Musik in Westfalen I* (Kassel 1963) deutlich.

Einen breiten Raum nimmt S. 221 ff. die Erklärung der „infamia“ der Spielleute ein. S. 222 bemerkt der Autor mit Recht, daß das Moment der Heimatlosigkeit allein dazu nicht ausreicht, vielmehr stellt er auch hier die vorchristlichen Tätigkeiten dieses Berufszweiges im Bereich des Schamanismus und des Heilzaubers heraus. Besondere Beachtung verdienen dabei die Abschnitte S. 224 ff. über das Problem der Echtheit wie auch über die urtümliche Verbundenheit des Zaubersängers mit den Gewässern S. 240 ff., worin neue Aspekte eröffnet werden. Zum Problem der Echtheitszeugnisse S. 228 sei ergänzend hingewiesen auf Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen*, I, S. 78; zur Indienststellung von Spielleuten durch Geistliche des Mittelalters auf die Quellenzusammenstellung in den *Miscelánea en homenaje a Monsignore Higinio Anglés*, Vol. II, 1961, S. 811 ff.; zum Problem des Nachlebens des Schamanen und Heldensängers S. 238 und 251 insbesondere in Osteuropa auf *Studia Musicologica* I, 1961, S. 29 ff. Wenn Dankert S. 282 abschließend formuliert, daß sich „stets die Mißachtung auf dem Nährboden verdrängter, überschichteter Religion“ entwickle, so gilt es, diesen Satz in besonderem Bezug auf die Verfemung der musizierenden Berufsgruppen ernst zu nehmen, vor allem auch gegenüber der bislang zu einseitig sozialhistorisch erfolgten Beurteilung dieses Phänomens. Walter Salmen, Saarbrücken

George Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1962. XII und 154 S.

Reihentöne zu zählen, ist weder ein Vergnügen noch eine musikalische Analyse. In den Spott über „*tabulations of the notes of the set*“ (VII) aber mischt sich Verlegenheit: es ist schwierig, Zwölftonmusik zu analysieren, ohne entweder bei Tabellen, die wenig besagen, oder bei Kategorien, die an Zwölftonwerken nichts als die Reste der Tradition treffen, Zuflucht zu suchen. Auch George Perle, dessen Buch auf Erfahrungen mit der Zwölftontechnik beruht, die sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstrecken, ist gezwungen, sich auf Ansätze zu beschränken.

In Werken der „*free atonality*“ (Schönberg, op. 11/1; Webern, op. 5/4) unter-

sucht Perle (9 ff.) das Verfahren, „*intervallic cells*“ zu bilden, deren Wiederkehr und Variation musikalischen Zusammenhang zu begründen vermag, obwohl die „*intervallic cells*“, im Unterschied zu Motiven, nicht an einen Rhythmus gebunden sind. Die Klangtechnik analysiert Perle (24 ff.) unter den Gesichtspunkten des Halbtonanschlusses („*chromatic inflection*“) und der Symmetrie.

Merkmale einer Reihe sind nach Perle (er verwendet den von Milton Babbitt geprägten Terminus „*set*“): 1. die Zwölftönigkeit, 2. eine feste Reihenfolge der Töne, 3. das Vermeiden einer Wiederkehr von Tönen, 4. die Transformation (Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) und 5. die Transposition (3). Das Kapitel über „*Non-dodecaphonic Serial Composition*“ (37 ff.) verrät aber, daß Perle zwei andere Kriterien für ausreichend hält, um den Gebrauch des Ausdrucks „*set*“ zu rechtfertigen: 1. die Ableitung sämtlicher Töne eines Satzes oder Satzteils aus einem einzigen Tonkomplex und 2. die Unabhängigkeit vom Rhythmus. Zu den Methoden der „*serial composition*“ zählt Perle den Wechsel zwischen Pentatonik und Ganztonskala in Debussys *Voiles*, Skrjabins Deduktion melodischer Bildungen aus „*Akkordzentren*“, Hauer's Tropentechnik und Strawinskys Verfahren, eine Tonfolge, die weder zwölftönig ist noch auf die Wiederkehr von Tönen verzichtet, wechselnd zu rhythmisieren.

Den Schwierigkeiten, die einer harmonischen Analyse von Zwölftonwerken entgegenstehen, weicht Perle nicht aus. Die Berechnung der „*number of possible chords*“ (117 ff.) erinnert allerdings an die verachteten „*tabulations*“ (VII). Ob bei der „*verticalization*“ eines Reihenausschnitts die Aufeinanderfolge der Töne gewahrt bleibt oder nicht (86 f.), dürfte gleichgültig sein; zu den Prinzipien der Reihentechnik gehört die Oktavversetzung von Tönen, und die Oktavversetzung erscheint bei der „*verticalization*“ als Veränderung der Aufeinanderfolge. Daß die gleichzeitige Verwendung verschiedener Reihenformen an keinen „*harmonic standard of reference*“ (99) gebunden ist, bedeutet nach Perle einen Mangel, der einzig durch Babbitts Prinzip der „*combinatoriality*“ zu beheben sei (100 ff.). Eine Reihe ist „*combinatorial*“, wenn sie Reihenformen begründet, deren erste Hälfte mit der zweiten Hälfte anderer Reihenformen im Tonbestand (nicht in der Aufeinander-

folge der Töne) übereinstimmt, also durch die erste Hälfte der anderen Reihenformen zur Zwölftönigkeit ergänzt wird. Das Prinzip der „combinatoriality“ ist eine Verallgemeinerung von Schönbergs Verfahren, Reihen so zu konstruieren, daß die erste Hälfte der Grundform und die zweite Hälfte der Umkehrung in Quinttransposition die gleichen Töne enthalten.

In dem Kapitel über „Motivic Functions of the Set“ (61 ff.) untersucht Perle die Verwendung einer Reihe als „thematic formation“ (Schönberg, Klavierkonzert op. 42) oder als „melodic prototype“ (Krenek, Cellosuite op. 84), die Zerlegung („segmentation“) einer Reihe in Teile, die unabhängig voneinander verarbeitet werden (Berg, *Lulu*), die Ableitung neuer Reihen aus einer Grundreihe (Berg, *Lyrische Suite*) und die Funktion der „intervallic cells“ in der Zwölftonmusik (Webern, Konzert op. 24). Ob allerdings die Deduktion ergänzender Reihen und das Verfahren, eine Reihe als „melodic prototype“ — als eine in wechselnden Rhythmisierungen untransponiert und untransformiert wiederkehrende Tonfolge — zu behandeln, der Reihe „motivische Funktion“ geben, ist zweifelhaft.

In dem Kapitel über „Structural Functions of the Set“ (123 ff.) analysiert Perle Schönbergs Klavierstück op. 33a, Weberns Symphonie op. 21 und Babbitts *Three Compositions for Piano*. Carl Dahlhaus, Kiel

Dieter Schulte-Bunert: Die Klaviersonate des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Formuntersuchung der deutschen Klaviersonaten der zwanziger Jahre. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, XXIV).

Der Verfasser formuliert zunächst das Wesen der Sonate folgendermaßen: „Die Sonate ist die musikalische Hauptform des Subjektivismus. Ihr Prinzip ist die entwickelnde Darstellung emotioneller Vorgänge, die sich in einer auf mehrfache Weise sich vollziehenden dialektischen Durchführungsarbeit realisiert.“ Das Material, über einhundert Sonaten und Sonatinen, ist bis auf wenige Ausnahmen eingesehen und zu Stilgruppen geordnet worden. Es stellt sich heraus, daß sich die Entwicklungssonate in den zwanziger Jahren in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz in epigonalen Werken kleinerer Komponisten noch ausgeprägt halten konnte, da-

neben jedoch häufiger die Reihungssonate, oft Sonatinen, in Erscheinung trat. Gegenüber diesen traditionellen Formtypen entstand nur eine geringe Anzahl moderner Sonaten, die als Verwandlungssonaten erkannt werden.

Die Entwicklungssonaten (Werke von S. Karg-Elert, W. Niemann, R. Peters, A. Willner u. a.) sind kenntlich an einer progressiven Durchführungsarbeit innerhalb des gesamten Werkes. Diese Durchführungstechnik besteht in einer „durch dynamische und klangliche Intensivierung sich gestaltenden Steigerung des der Thematik innewohnenden Ausdrucksgehaltes“. Noch im tonalen Bereich, oder bis zu dessen Grenzen vordringend, führt die charakteristische klangliche Dynamisierung, Abbild von zur Gestalt drängenden psychischen Spannungen der Komponisten, zur „Aufblähung der Formdimension“ beim Einzelsatz wie auch beim zyklischen Ganzen.

Bei den Reihungssonaten (Werke von W. von Bauszner, A. Halm, J. Haas, G. Raphael, J. Weismann u. a.) findet sich Durchführungsarbeit nur im Mittelteil des Sonatensatzes. Die Sukzession von Formteilen ist auch in der zyklischen Anlage wirksam, die dadurch keine Einheit im Sinne der Sonatendefinition des Verfassers erlangen kann. Die Exposition ist ohne thematische Spannung, das spielerische Element dominiert, aus der großen Form wird die Sonatine, die Satzweise ist überwiegend linear.

Der Typ der Verwandlungssonate (Werke von C. Beck, F. Petyrek, G. Raphael, E. Schulhoff, K. Thomas, E. Toch u. a.) entsteht durch eine Sonderform des Reihungsprinzips, bei der das ganze Geschehen innerhalb eines Satzes sich auch bei Zweithemigkeit aus einem einzigen thematischen Kern herleitet, dem die Bedeutung eines Urmotivs zufällt. An die Stelle des Themas tritt dadurch eine knapp profilierte Motivgestalt, die mit überwiegend polyphoner Kompositionstechnik verwandelt wird. Diese Verwandlungssonate ist eine „moderne Sonate“, ohne Funktionsharmonik, jedoch mit tonalen Schwerpunkten, eine melodisch-rhythmische Sonate. (Nur von H. Eisler existiert eine atonale Klaviersonate; E. Kreneks 2. Klaviersonate von 1928 wird leider nicht untersucht.) Primär klangliche Verwandlungsarbeit findet sich nur in einigen Werken, die der Verfasser dem Übergangsstadium zur Moderne zurechnet (H. Gál, O. Siegl). Schulte-Bunert führt aus, daß die Überwin-

dung des Entwicklungsprinzips die moderne Sonate von der traditionellen trenne, mit der sie nur noch den Namen, nicht das Wesen gemeinsam habe. Der Übergang zur modernen Sonate habe sich über die Reihungs-sonate vollzogen, mit der sie geistig wesenverwandt sei. Der Verfasser schließt mit der Feststellung, daß die Sonate im Sinne der Sonatenedee in den zwanziger Jahren geschwunden sei, die Versuche, das Problem Sonate von anderen Voraussetzungen aus zu lösen, aber nach wie vor lebendig geblieben seien.

Als Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Neuen Musik ist Schulte-Bunerts Dissertation sehr wertvoll. Nachdem es sich bei den Klaviersonaten in diesem eng begrenzten Zeit- und Raumabschnitt jedoch durchweg um relativ unbedeutende Kompositionen handelt, wäre vor Beantwortung der Frage nach dem Bezug zwischen dem Wesen der Sonate und der Erscheinungsform der modernen Sonate ein vergleichender Ausblick auf ausländische Klaviersonaten, Sonaten für andere Instrumente sowie vor allem einige bedeutende Sonaten aus späterer Entstehungszeit wünschenswert gewesen. Die Möglichkeit einer Definition der Sonate erscheint an sich schon fraglich, Schulte-Bunerts Definition jedoch besonders, gemessen an Mozarts oder Hindemiths Sonaten. Die Feststellung, Untersuchung und Gruppierung der deutschen Klaviersonaten der zwanziger Jahre ist jedenfalls durchaus dankenswert.

Udo Unger, Stuttgart

Wilhelm Jerger: Von der Musikvereinsschule zum Bruckner-Konservatorium 1823—1963. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1963. 51 S.

Das ansprechende Büchlein verdankt sein Entstehen der 130. Wiederkehr jenes Jahres, in dem die Linzer „Gesellschaft der Musikfreunde“ ihren Statuten gemäß den „*unentgeltlichen Musikunterricht, und zwar zuerst jenen des Gesanges*“ aufnahm. Das Erscheinen dieser geschichtliche Darstellung mit Werbe-Intentionen vereinigenden Schrift ist um so mehr zu begrüßen, als Franz Brunners *Der Linzer Musikverein in den Jahren 1821—1901* (Linz 1901) als einziges quellenmäßig fundiertes Werk in Fachkreisen kaum bekannt und immerhin schon über ein Jahrhundert alt geworden ist. So erfährt denn der Leser in geschickter Darstel-

lung von den unvermeidlichen Geburtswehen der heutigen Landes-Lehranstalt (S. 9 ff.), ihren vergeblichen Bemühungen um Anton Bruckner (S. 15 ff., mit sichtlich korrekterem Abdruck seines Schreibens an den Gesellschafts-Ausschuß vom 6. November 1863, als ihn Max Auers *Anton Bruckner. Gesammelte Briefe. Neue Folge*, Regensburg 1924, S. 52 f. bietet), dem allmählichen Blühen und Gedeihen dieser privaten Lehranstalt unter zwei aus Bruckners Umkreis bestbekanntesten Persönlichkeiten, nämlich Adalbert Schreyer (S. 18 ff.) und August Göllerich (S. 21 ff.), ihrer Erhebung zum Konservatorium (1932) und Ausstattung mit dem Öffentlichkeitsrecht (1935—1939, dann erst wieder seit 1948) unter der Ägide des heutigen Klagenfurter Konservatoriums-Direktors Robert Keldorfer. Nach dem üblichen diskreten Streifen der Jahre zwischen 1938 und 1945 erfährt man allerlei von der „*Neuordnung nach dem Kriege*“ durch den Pianisten Carl Steiner (S. 29 ff.) bis hin zu dem Zeitpunkt, da der Verfasser 1958 zum Direktor bestellt wurde und — eine nicht zu unterschätzende Maßnahme — die Übernahme aller hauptamtlich tätigen Lehrkräfte in den Landesdienst erreichte. Über seine weitere, durch Erfolg und Umsicht ausgezeichnete Amtsführung und seine vielseitigen Pläne unterrichten S. 31 ff.

Der historisch interessierte Benutzer hätte freilich gerne ein Verzeichnis der an der Anstalt tätigen und tätig gewesenen Lehrkräfte beigegeben gesehen, wie es etwa Richard von Perger und Robert Hirschfeld in ihrer *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Wien 1912) boten. Ansonsten sei als Anregung für eine sicher zu erwartende zweite Auflage im Gegensatz zu der Meinung des Verfassers (S. 9) festgestellt, daß vereinsmäßige Organisationen zur Pflege der Musik in Linz bereits seit ca. 1785 bestanden (O. Wessely, *Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Stadt Linz 1953, Linz 1954, S. 357 ff.); daß die Musikschule von Franz Xaver Glöggel (S. 45, Anm. 1) schon 1797 ins Leben trat und bis 1820 teils als ständische, teils als private Lehranstalt existierte (ebenda, S. 372 ff.), also nicht mit der von Anton Mayer geführten Privatschule identisch sein kann (S. 45, Anm. 4; vgl. ebenda, S. 374 f.). Die auf S. 17 fehlende Fußnote 12 (S. 45) bezieht sich auf die Nennung von Rudolf Prohaska, und über den am 5. Februar 1845 in Prag ge-

borenen Max Brava (S. 18) findet sich Näheres bei F. Krackowizer und F. Berger, *Biographisches Lexikon des Landes Österreich ob der Enns* (Passau 1930) S. 27. Im Literaturverzeichnis würde man Franz Gräflingers *Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte* (München 1911) gerne durch die allein noch (und dies mit Vorsicht) verwendbare zweite Auflage mit verändertem Titel (Berlin 1927) ersetzt sehen.
Othmar Wessely, Graz

St. Thomas zu Leipzig. Schule und Chor. Stätte des Wirkens von Johann Sebastian Bach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Thomasschule und des Thomanerchores mit ihren zeitgeschichtlichen Beziehungen, herausgegeben von Bernhard Knick mit einer Einführung von Manfred Mezger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963. XXIX u. 414 S.

Zur 750-Jahr-Feier legen Herausgeber und Verlag ein „monumentum Scholae Thomanae“ vor, dessen Inhalt eine Vielfalt zeigt, die selbst den Eingeweihten überraschen muß: Die Leipziger Thomana hat wahrhaftig wie wenige Schulen das kulturelle Gesicht Deutschlands prägen geholfen. An Stoff ist kein Mangel, und die Erklärung des Hrsg., seine Darlegung könne „nicht erschöpfende Vollständigkeit und Kontinuität erreichen“, nur allzu verständlich. Trotzdem ist es ihm gelungen, eine Fülle auch weniger oder gar nicht bekannten Materials beizubringen, und gerade sie scheint mir die besondere Bedeutung dieser Veröffentlichung auszumachen, da sie die Lücken zwischen den allgemeiner bekannten Blütezeiten ausfüllen hilft.

Die Form ist die des Lesebuches: Der erklärende Text tritt bewußt zurück hinter den mitgeteilten Dokumenten. Der so erreichte Gewinn an Lebendigkeit der Darstellung mußte notgedrungen mit einem Verzicht auf Einheitlichkeit erkauft werden, da der Leser nun sehr verschiedenartige Ausschnitte zu einem Gesamtbild zusammenfügen muß. Auch der Anspruch an den Leserkreis ist dadurch unterschiedlich: Wer sich nur mühsam durch das Latein der ersten Seite hindurchgearbeitet hat und vielleicht nicht auf Anhieb weiß, was die unkommentierte Quellenangabe C. D. S. R. II., 9., 2. Bd. Nr. 1, S. 1 bedeutet, der wird aufatmen, wenn er für das Latein wenn auch nicht der ersten, so doch der zweiten und

dritten Seite auf den nachfolgenden eine Übersetzung findet —, und ähnlich geht es ihm auch auf den übrigen Seiten. Kürzungen und Umstellungen in den wiedergegebenen Texten sind nicht gekennzeichnet (feststellbar z. B. an den auf S. 210–212 abgedruckten Briefen mit Max Schneider, *Bach-Urkunden*); als wissenschaftliche Quelle sind diese daher nicht zu verwenden.

Die Vertrautheit des Hrsg. mit dem Stoff und seine Findigkeit verdienen rückhaltlose Bewunderung. Gelegentlich wird die Beziehung zur Thomana etwas entfernter, so wenn aus Anlaß der Leipziger Disputation das Tedeum lateinisch und in Luthers deutscher Übersetzung abgedruckt wird, wenn dann Luthers Musikanschauung (trotz eingangs betonter Notwendigkeit zur Beschränkung des Stoffes) 9 Seiten lang mit Zitaten belegt wird oder wenn auf die Feststellung hin „Die Kirchen blieben Martin Luther zum Predigen verschlossen“ (S. 59) auf 3 Seiten eine Predigt abgedruckt wird, die aus dem erwähnten Grunde — eben nichts mit St. Thomas zu tun hat. Doch wird man jenes Schwanken zwischen „Volksbuch“ und „Dokumentarbericht“ gern in Kauf nehmen. A propos: Wenn schon 14 Seiten Luther, warum dann nicht auch ein Kommentar zu dem auf S. 68 abgedruckten Faksimile, dessen Interpretation dem Durchschnittsleser gewiß Kopfzerbrechen macht und durch die Beischrift („... in einem Brief vom 21. Dez. 1527 . . . an Johann Walter“) nur noch problematischer wird (vgl. dazu WA 19, S. 49 u. 70 f.). — Auch der Wiederentdeckung Bachs außerhalb von Leipzig ist einiger Raum gegönnt; aber wenn man schon Zelter etliche Seiten widmet, darf man dann seine Kritik an Bachs „französischem Schaum“ und seine „Zurichtung“ Bachscher Autographen ganz übergehen?

Auch an anderen Stellen läßt sich über die getroffene Auswahl streiten, ohne daß man darum die allgemeine Anerkennung für den Hrsg. einschränken müßte. Ungern sehen wir z. B. Schelles Kampf um die Einführung der Kirchenkantate in Leipzig nur in einer kurzen Bemerkung erwähnt (S. 120), da uns doch in den Tagebüchern des Rektors Thomasius eine so anschauliche Darstellung des Hergangs überliefert ist (s. DDT 58/59, S. XXX). Auch läßt der Bericht von den Verhandlungen um die Nachfolge Kuhnaus das Doppelspiel Telemanns (wie auch die Hoffnungen, die man schon zwei Jahrzehnte früher dem Studenten Tele-

mann darauf gemacht hatte) unerwähnt und gibt von der Berufung Bachs jene zwar beliebte, aber wohl doch nicht ganz zutreffende Version wieder: Man vergleiche den Satz „Nach G. Ph. Telemanns Ablehnung der Kantoratsstelle wird J. S. Bach zum Thomaskantor gewählt, nachdem der Rat der Stadt sich beschieden hatte: Da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen“ mit dem auf S. 137 mitgeteilten Ratsprotokoll vom 9. und 22. April: „Da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen; es sei von einem zu Pirna ehemals viel Gutes gesprochen worden (Apellationsrat Platz)“ und: „Wenn Bach erwählt würde, so könnte man Telemann wegen seiner Conduite vergessen (Bürgermeister Lange)“.

Das bedeutet doch wohl: Sollte man die besten nicht bekommen, so müßte man auch mit einem mittleren, einem gewissen Musicus aus Pirna vorliebnehmen; bekäme man aber Bach, so wäre man nicht schlechter bedient als mit Telemann (also mit einem „besten“).

Ins Reich der Legende gehört auch die Behauptung, jene von Christian Gerber berichtete Kritik an den opernhafte Passionsmusiken habe sich „wahrscheinlich auf die Uraufführung der Matthäuspasion Bachs bezogen“ (S. 166). Friedrich Smend (*Bach in Köthen*, S. 135 ff.) hat diese Annahme überzeugend widerlegt.

Auch daß die Schuld am Tode Reiches Bach treffe (S. 185), ist wohl etwas übertrieben. Weder wird das in Riemers Chronik deutlich ausgesprochen, noch ergibt es sich aus der (nur mäßigen) Schwierigkeit der am Abend gespielten Trompetenpartie (vgl. Schering im BJ 1918, S. 139). Endlich sträubt sich das Gefühl des Wissenschaftlers, der ständig im Kampf mit der Legendenbildung liegt, gegen Stellen wie jene, an der als „Text zu Bachs letzter Composition“ (notabene einem Instrumentalwerk ohne Gesang) drei (!) Strophen von „Vor deinen Thron tret ich“ mitgeteilt werden, die sorgfältig so gewählt sind, daß der Leser denken soll, das Lied sei ein Sterbechoral, da es sich doch in Wahrheit um ein Morgen- oder Abendlied handelt. Gewiß fasziniert uns, die wir wissen, daß Bach bald darauf sterben sollte, die Deutbarkeit der 1. Liedzeile im Sinne des Eingehens in das Reich Gottes; aber von hier bis zum Umfrisieren des ganzen Liedtextes ist doch noch ein zweiter Schritt.

Wichtiger als bestimmte Einzelheiten ist aber der Gesamteindruck, den das Buch von der Thomana vermittelt. Mit welcher Anspruchslosigkeit und welchem Fleiß frühere Geschlechter ihre Arbeit getan haben, das kann nicht allein unter dem (gewiß erschreckenden) Aspekt des sozialen Elends dieser „Schola pauperum“ gesehen werden, sondern auch der außergewöhnlichen Leistungen, die sie hervorgebracht haben. Gewiß hat es auch an persönlichen Spannungen selten gefehlt; daß ihre Darstellung jedoch nicht Sinn einer Festschrift sein kann, ist nur zu verständlich.

Schwer ist es für uns, heute ein Bild vom Leistungsstand der früheren musikalischen Aufführungen zu gewinnen. Hier mag sich der historisch Interessierte doch ungern mit der Behauptung anfreunden: „Nicht, wie die Ausführung der Werke geklungen haben mag, sondern was die Thomaner zu singen in der Lage waren, ist bedeutsam“ (S. XIX). Wer die zahllosen Schreibfehler im Stimmenmaterial Bachscher Kantaten kennt, wer aber auch weiß, daß keine einzige Stimme irgendwo Stichnoten enthält, nach denen z. B. der Sänger die Tonhöhe seines Einsatzes regulieren konnte, der weiß zumindest, daß die damalige Praxis vom Aufführenden eine ganz andere Bereitschaft forderte als unsere heutige mit ihren wochenlang vorher geübten Aufführungen.

Anderes wieder regt den Leser zum Weiterdenken an. So führt die Erwähnung der „ständig wachsenden Bibliothek“ des Thomanerchores (S. XX) zu der Frage, was die Thomana eigentlich besaß und nach welchen Vorlagen musiziert wurde. Offenbar war es nicht außergewöhnlich, daß nur die Stimmen eines Werkes in der Schule verblieben, während die Partitur als persönliches Eigentum des Kantors in der Familie vererbt werden konnte. So erbt z. B. Friedemann Bach die Partituren der Choralkantaten seines Vaters, während Anna Magdalena die Stimmen an die Thomasschule verkauft; und nur so ist es auch verständlich, wenn Mozart bei seinem Besuch in Leipzig die Stimmen der Bachschen Motetten nebeneinanderlegen muß, um sich ein Bild von ihnen zu machen, da keine Partitur vorhanden ist (S. 246 f.). Auch das wirkt wieder ein Licht auf die von der heutigen abweichende Aufführungspraxis: Welcher Chorleiter würde heute „Singet dem Herrn ein neues Lied“ einüben wollen, wenn nicht nur jedes Chormitglied eine Stimme ohne Stichnoten, sondern er

selbst gar auch nur eine solche Stimme in Händen hätte?

Am schwierigsten war offenbar die Beschaffung des Bildmaterials, das nun doch noch einige Wünsche offen läßt. So sind einige Bilder (z. B. das nach S. 176) von Schallplattentaschen genommen und erscheinen nun in der für diese gewählten unnatürlichen Farbtonung; der Holzschnitt auf S. 83 stammt nicht von 1553, sondern von 1702, der auf S. 127 Dargestellte ist Johann Christoph Kuhnau; das Bild Reiches (S. 128) befindet sich nicht im Stadtarchiv, sondern im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, und daß der 1734 verstorbene Reiches es für die 1738 gegründete Mizlerische Sozietät habe malen lassen, klingt ungläubhaft; die Datierung der Bach-Bilder auf S. 144 und 192 ist nicht belegt, auch ist keineswegs gesichert, daß der Dargestellte Bach ist; in der Bildbeischrift S. 177 muß es „Zweiter Teil“ statt „Zwei Teile“ heißen; die S. 183 abgebildete Titelseite ist nicht autograph; und wenn man in der Bildbeischrift auf S. 215 *De is Novembr.* statt *d(en) 15 Novembr.* liest, so ist das peinlich, wenn das Faksimile danebensteht. Das Datum des Bachschen Besuchs in Potsdam ist der 7. (nicht 4.) Mai 1747 (vgl. S. 194); und Bachs Fähigkeit, „bei den vollstimmigsten Musikern (sic!) auch den geringsten Fehler zu entdecken“, ist nicht jedem Korrektor gegeben. Insgesamt aber ist das Buch ein würdiger Repräsentant einer würdigen Sache.

Alfred Dürr, Göttingen

Jaques Chailley: *Les Passions de J.-S. Bach.* Paris: Presses Universitaires de France 1963. 453 S. (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris, Série „Etudes et Méthodes“, tome IX).

Nach kleineren Monographien, die meist nur einem bestimmten Passionswerk Bachs gewidmet sind, erscheint hier zum ersten Male eine ausgedehnte Abhandlung über Bachs Passionen und ihre Vorgeschichte. Ziel des Autors ist, an einer eingehenden Analyse die Ausführungen Schweitzers und Pirros über den deskriptiven Charakter der Bachschen Musik weiterzuentwickeln und umfassend zu belegen: „*L'analyse . . . développe et confirme ses (Pirros) institutions jusqu'à un point que lui-même, peut-être, n'aurait pas osé pressentir*“ (S. 5 f.).

Die Beschränkung auf die Tradition Schweitzer-Pirro bringt freilich den aus deutscher Schule stammenden Referenten einigermaßen in Verlegenheit, da sie die bei uns gewonnenen Erkenntnisse (und Irrtümer) weitgehend ausklammert. Es ist ihm schwer vorstellbar, daß in einem viereinhalbhundert Seiten umfassenden Buch über Bachs Passionen der Name Friedrich Smend nirgends auftaucht und daß, wo ein einziges Mal eines seiner Forschungsergebnisse mitgeteilt wird (S. 95), dies irrtümlich unter Geiringers Namen geschieht. Das Bach-Jahrbuch ist, wenn nicht alles täuscht, nirgends herangezogen, ebensowenig die revidierte Neuauflage von BG 4 durch Max Schneider, dessen Name gleichfalls nirgends auftaucht. Arnold Schering wird lediglich an drei wenig bedeutsamen Stellen zitiert (S. 72, 85, 87), davon einmal auf dem Umweg über Geiringer.

Es ist daher von vornherein aussichtslos, sich mit den historisch-philologischen Teilen des Buches kritisch auseinanderzusetzen, etwa mit jener irrigen Mitteilung, die Evangelisten-Rezitative der Matthäus-Passion fehlten in der originalen Orgelstimme und seien demnach mit Cembalo zu begleiten (S. 82) oder mit jenem peinlichen Mißverständnis, als sei der Chor II der Matthäus-Passion auf der kleinen Schwalbennest-Empore an der Ostwand der Thomaskirche untergebracht gewesen, wofür Hans Klotz als Gewährsmann angeführt wird (S. 84), während doch diese Möglichkeit bereits 1936 durch Arnold Schering als undenkbar zurückgewiesen worden ist (*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 176).

Demgegenüber liegen die Verdienste des Verfassers auf dem Gebiet der Analysen. Sie sind für jeden einzelnen Satz von größter Ausführlichkeit und enthalten eine große Anzahl interessanter Beobachtungen. Im Vordergrund steht die Frage nach der Anwendung der musikalischen Mittel im Rahmen der deskriptiven Absichten des Komponisten. Bemerkenswert ist hier z. B. die These, daß Bach seine Arien jeweils von einem „Schlüsselwort“ (oder auch deren zwei) her gestalte, einem Wort, das den Hauptgedanken des Arientextes repräsentiere und für die thematische und motivische Gestaltung der Musik von ausschlaggebender Bedeutung sei (S. 125). Der Verfasser sieht einen Unterschied zwischen beiden erhaltenen Passionen darin, daß in der Johannes-Passion jeweils ein einziges derartiges

Schlüsselwort für jede Arie gewählt werde, in der Matthäus-Passion jedoch zwei zueinander kontrastierende Begriffe (z. B. in „*Ich will dir mein Herze schenken*“: Aufsteigende Linie als Symbol des sich zum Heiland erhebenden Christen, — „*senke dich, mein Heil, hinein*“: Absteigende Linie als Symbol des sich niederneigenden Heilands). Man wird sich bei der Verfolgung dieser These gewiß vor Gewaltsamkeiten hüten müssen, denn ein motivischer Kontrast läßt sich auch für manche Arien der Johannes-Passion aufzeigen (z. B. in „*Ich folge dir gleichfalls*“: Takt 1—4: Motiv des Nachlaufens, Takt 5 ff: Motiv des Ziehens und Schiebens); andererseits findet man auch in der Matthäus-Passion Arien, die keinen rechten Dualismus des motivischen Materials erkennen lassen, sondern allenfalls eine Mehrzahl von Figuren (z. B. die Arie „*Buß und Reu*“, in der Takt 1 nach Chailley die herabrollenden Tränen, Takt 2—3 das Brechen des Sündenherzens, die Synkope in Takt 5/6 usw. die Aufregung des Herzens darstellen). Trotzdem führt diese Betrachtungsweise zu einer Anzahl interessanter Entdeckungen und Ergänzungen des Schweitzerzenschen „*Wörterbuches der Bachschen Tonsprache*“, wie sie Chailley in einem Anhang „*Éléments pour un lexique musical de J.-S. Bach*“ auf S. 444 ff. bietet.

Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage, wie eine solche Betonung der deskriptiven Züge des Kunstwerks mit der barocken Parodietechnik in Einklang gebracht werden kann. Erklärt man nämlich die Arienthematik aus einem Schlüsselwort (oder mehreren), so bedeutet die Unterlegung eines neuen Textes notwendigerweise die Zerstörung des zugrundeliegenden Gestaltungsprinzips, und zwar um so mehr, je subtiler das Eingehen des Komponisten auf den ursprünglichen Text bei der Themenerfindung war. Denn was Bach bei einer Parodierung zu ändern pflegt, ist ja normalerweise nicht die Thematik, sondern die Deklamation der Singstimme. Worin besteht also noch der Wert eines Parodiesatzes? Schließlich hat sich Bach dieser Technik häufig bedient, und daß er es in der Matthäus-Passion nicht getan habe, wird vom Verfasser zwar behauptet (S. 80), aber nicht bewiesen. Offen bleibt also die Frage: sind die Parodiesätze des Weihnachts-Oratoriums, der Markus-Passion, der h-moll-Messe usw. wirklich so minderwertig, und war Bach bei ihrer Abfassung wirklich so gewissenlos, wie es nach

den Ausführungen Chailleys den Anschein haben muß, oder ging es Bach letzten Endes vielleicht doch um etwas anderes als um die bildliche Wiedergabe bestimmter Textworte? Ist das „Schlüsselwort“ wirklich der Schlüssel zum Kunstwerk selbst oder vielleicht nur das Rohmaterial, aus dem man Schlüssel herstellt? Ist es das Licht selbst oder vielleicht nur ein Streichholz?

Alfred Dürr, Göttingen

Bericht über die zweite internationale musikwissenschaftliche Konferenz Liszt—Bartók, Budapest 1961. Herausgegeben von Zoltan Gárdonyi und Bence Szabolcsi. Budapest: Verlag Akadémiai Kiadó 1963. 596 S. (Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 5).

Liszt und Bartók in das Zentrum des Kongresses zu stellen, hatte nicht nur das zufällige Zusammentreffen von Jubiläumsjahren (150. Geburtstag von Liszt, 80. Geburtstag von Bartók) zum Anlaß, sondern sollte auch die innere Verbundenheit Bartóks mit Liszt dokumentieren. Bartók war — ungeachtet seiner anderen Vorstellung von ungarischer Volksmusik — von der Ausstrahlungskraft Liszt's auf alle neuen ungarischen Komponisten überzeugt.

Der Kongreß beschäftigte sich mit den beiden Komponisten in zwei gesonderten Sektionen. Dementsprechend sind auch die rund 50 Aufsätze des Berichtes in zwei Teilen angeordnet. Obwohl der Themenkreis auf zwei Komponisten beschränkt und damit relativ eng abgesteckt war, fällt auf, wie uneinheitlich, ja wie bunt zusammengewürfelt so eine Sammlung von Referaten wirkt. Es zeigt sich, wie verschiedenartig doch die Vorstellungen von musikwissenschaftlicher Fragestellung und Methode sind und wie sich jeder auf seine Weise mit den ihm wichtig erscheinenden Problemen auseinandersetzt.

Ein großer Teil der Referate bezieht sich auf Biographisches. Bei Bartók eröffnet sich dem Forscher ein schier unabsehbares Arbeitsfeld, bedingt durch Bartóks verschiedene Arbeitsgebiete als Komponist, Pianist und Volksliedforscher, seine Wohnsitze in Ungarn und Amerika und die diversen Konzertreisen, die verwirrenden Kriegszeit der beiden Weltkriege. D. Dille (*Les problèmes des recherches sur Bartók*) und J. S. Weissmann (*On some problems of Bartók research in connection with Bartók's*

biography) berichten über die eminenten Schwierigkeiten bei der Bartókforschung, die sich schon bei den Vorarbeiten zu einer umfassenden Biographie auftürmen. Außerdem enthält der Band Spezialstudien u. a. über *Bartók and England* (G. Abraham), über *Béla Bartóks Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* (J. Demény), über *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt* (B. Szabolcsi), sowie aufschlußreiche Beiträge über Bartóks Probleme bei der Volksmusikforschung (P. Járdányi: *Bartók und die Ordnung der Volkslieder*; Gy. Kerényi und B. Rajeczky: *Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen*; Z. Vancea: *Einige Beiträge über das erste Manuskript der Colinda-Sammlung von Béla Bartók und über seine einschlägigen Briefe an Constantin Brăiloiu*).

Die sehr zahlreichen biographischen Beiträge über Liszt bewegen sich nur in Randgebieten: *Liszt in Prag* (A. Buchner), *Liszt und die Steiermark* (W. Suppan), *Das Schaffen von Franz Liszt in Weimar* (G. Kraft), *Liszt und seine tschechischen Lehrer* (C. Gardavský), *Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Rußland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts* (D. Lehmann), um nur einige Aufsatztitel herauszugreifen. In diesen Spezialabhandlungen stehen manchmal durchaus interessante lokalgeschichtliche oder biographische Details, manche bisher unbekannt oder unveröffentlichten Briefe, aber im ganzen wirken sie doch sekundär.

Ein kleinerer Teil der Abhandlungen setzt sich mit der Musik von Liszt und Bartók auseinander. Hier in der Werkbetrachtung wird das Heterogene, das Verschiedenartige des Ansatzes besonders augenfällig. Während etwa L. Burlas (*Neuerertum und Tradition in Bartóks Formenwelt*) seine Untersuchung in konventioneller Weise auf die äußere Anlage eines Stückes, auf die „Form“ beschränkt, oder J. Ujfalußy (*Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken*) auf die spiegelbildliche Entsprechung von Abschnitten oder ganzen Sätzen von zyklischen Kompositionen hinweist, bemühen sich einige Referenten um neue, aus der Eigenheit der jeweiligen Komposition gewonnene Ansatzpunkte. Bei J. M. Chomiński (*Einige Probleme der Klangtechnik von Liszt*), wie auch bei J. Volek (*Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumenta-*

tion in Bartóks Werk: „Concerto für Orchester“) gab den Antrieb für solche neue Betrachtungsweise wohl das Unbehagen, bei einer einseitig auf harmonische oder formale Aspekte ausgerichteten Untersuchung nie der Komposition wirklich gerecht werden zu können. Denn diese übliche, spezialisierte Betrachtungsweise löst eine Seite der Komposition heraus und rückt sie in Vergrößerung in das Blickfeld; die Proportionen verschieben sich nach einer Seite hin. Eine wirklich sinnvolle, adäquate Betrachtung der Komposition dagegen muß von der Komposition als etwas Ganzem, etwas einmalig Geschaffenem ausgehen und das Ineinanderwirken und Zusammenhängen aller Faktoren berücksichtigen, wobei sich, wie Volek etwa für Bartók nachweist, auch ganz neue, andersartige Strukturzusammenhänge als bisher zeigen können. In diesem Zusammenhang ist auch der Aufsatz von M. Gorczycka über *Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten* zu nennen.

Sehr instruktiv und sympathisch ist auch eine Studie von L. Somfai (*Die Metamorphose der „Faust-Symphonie“ von Liszt*), in der auf Grund von Archivforschungen die verschiedenen Stadien und Fassungen der Faustsymphonie gegenübergestellt sind und die dadurch interessante Einblicke in Liszts Schaffensweise gibt.

Die Aufsätze, die vorwiegend von ungarischen, daneben von rumänischen, tschechischen, polnischen und anderen Autoren stammen, sind zum großen Teil in deutscher Sprache gedruckt. Die einheitliche Verwendung von uns sonst nicht geläufigen Ausdrücken, wie „Weltmusik“, „sonoristisch“, „Konferenz“ etc. läßt darauf schließen, daß ein nicht allzusehr mit der Fachsprache vertrauter Übersetzer am Werk war. Für die Aufsätze in russischer Sprache wäre eine Übersetzung wünschenswert gewesen.

Roswitha Schlötterer-Trainer, München

Walter Reckziegel: *Das Cantional von Johan Herman Schein. Seine geschichtlichen Grundlagen*. Berlin: Verlag Merseburger 1963. 237 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 5).

Eine so zentrale Quelle für das Kirchenlied in der ersten Hälfte des 17. Jh., wie es Scheins Cantional darstellt, bedarf einer Würdigung in zweifacher Hinsicht. Einmal wäre es notwendig, die verschiedenen Quel-

len der in dem Cantional vertretenen Kirchenlieder in ihren Abhängigkeiten und Querverbindungen zu beschreiben und in der liturgischen Praxis ihrer Zeit zu lokalisieren, zum anderen wäre eine Untersuchung des musikalischen Stils dieses bedeutenden Komponisten seiner Zeit vonnöten, die Satztechnik, Redaktion der Melodien, Textbehandlung, Aufführungspraxis usw. sowie deren Verhältnis zur zeitgenössischen Theorie und zu vergleichbaren Werken anderer Komponisten darlegt. Der Verfasser hat sich weitgehend auf die erste Aufgabe beschränkt, wie auch der Untertitel des Buches besagt, und hat damit eine in der Gesamtkonzeption überwiegend hymnologische Untersuchung vorgelegt. In einer sorgfältigen quellengeschichtlichen Studie wird nachgewiesen, daß unter den mitteldeutschen Zentren des Musikdrucks insbesondere Dresden, Frankfurt a. O., Leipzig, Nürnberg und Straßburg maßgeblich für das im Scheinschen Cantional vorliegende Repertoire sind, wobei die Abhängigkeit von einer Nürnberger Quelle durch den Hinweis auf die Übernahme von Druckfehlern durch Schein besonders evident wird. Neben Repertoireuntersuchungen wird der Anordnung der Lieder in den einzelnen Quellen große Beachtung gewidmet.

Freilich darf bei Reckziegels Gegenüberstellung zweier Typen der Liedanordnung, nach Herkunft (Luther) und Anwendung (Böhmische Brüder), nicht übersehen werden, daß auch die Luthergesangbücher an liturgischen Prinzipien der Anordnung orientiert sind. Nur sah sich Luther gezwungen, auch die Herkunft der einzelnen Lieder in der Anordnung deutlich werden zu lassen, weil er erfahren hatte, wie in diesen ersten Jahren der Verbreitung des Kirchenliedes die Autorität seines Namens für Lieder zweifelhafter Herkunft und theologischer Haltung mißbraucht wurde. Das die Autoren in der Anordnung der Lieder berücksichtigende Prinzip verschwindet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und der Verfasser hat die zunehmende Präzisierung der inhaltlichen Gliederung nachgewiesen, wobei er dem seit ca. 1556 in Frankfurt a. O. erscheinenden Eichornschen Gesangbuch besondere Bedeutung zuerkennt. Vgl. dazu auch W. Reckziegel, *Das Gesangbuch von J. Eichorn d. Ä. zu Frankfurt/Oder in Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (JLH) 7, 1962, S. 115 ff. Durch tabellarische Übersichten wird die Tendenz zur stärkeren Dif-

ferenzierung insbes. des Festregisters deutlich. In drei weiteren Tabellen werden Nachweise über die Herkunft der Melodien und Texte sowie eine Inhaltsübersicht des Cationals gegeben.

Einige Bemerkungen zu den Tabellen seien hier erlaubt: S. 165 Nr. 33: Melodie des Hymnus „*Rex Christe factor omnium*“ ist mit 6. Jahrhundert zu früh datiert. S. 166 Nr. 118: Die Melodie Zahn 4429a findet sich nicht im *Achtliederbuch* 1523/24, sondern erst im Klugschen Gesangbuch 1529; hier liegt offenbar eine Verwechslung vor mit Zahn 4427. S. 168 Nr. 222: Geistliche Verwendung der Melodie schon früher, vgl. MGG 5, Sp. 1803. S. 169: Die Zuweisung der Wittenberger Melodien an Luther und Walter sollte mit Fragezeichen versehen werden, da der Anteil beider Autoren sich nicht mit letzter Sicherheit wird klären lassen. S. 170 Nr. 160: Vgl. die Kontroverse Jenny/Ameln in JLH 4/1958/59 S. 101 ff. Die Melodie kann nur dann aus Straßburg stammen, wenn die stark angezweifelte Datierung der Quelle auf 1524 doch richtig sein sollte, da das Lied im gleichen Jahr in Magdeburg erscheint. S. 179 Nr. 33: Der Text stammt nicht von Gregor I., vgl. *Analecta hymnica* 51, S. 71 ff. S. 181 Nr. 118: Die Abhängigkeit Luthers von der genannten Vorlage wird von Alpers JLH 5/1960 S. 132 f. bestritten. S. 185 Nr. 38: Die Datierung auf 1525 ist äußerst unwahrscheinlich, vgl. Wackernagel, *Bibliographie* S. 78 und *Krautwurst*, MGG 6, Sp. 363. Erst nach Veröffentlichung des Buches wurden Forschungsergebnisse bekannt, nach denen S. 167 Mel. 99 bereits 1534 nachweisbar ist, vgl. S. Fornaçon in JLH 8/1963 S. 137 ff.

Die vorliegende Studie wird als eine wichtige Ergänzung zum Revisionsbericht des betreffenden Bandes der Schein-Gesamtausgabe dankbar begrüßt. Es bleibt zu hoffen, daß die ausführliche Würdigung der hier notwendigerweise sehr summarisch behandelten musikalischen Aspekte des Themas in einer in Aussicht gestellten „*späteren Arbeit*“ nachgeholt wird.

Johannes Heinrich, Münster

Arnold Schoenberg: *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Edited and with a foreword by Leonhard Stein. London: Faber and Faber Limited 1963. 231 S.

Lehrbücher der Musiktheorie können ihre Sache als gegenwärtige darstellen, wobei es

nichts verschlägt, wenn die reflektierende Theorie der Komposition ein paar Jahre oder Jahrzehnte nachhinkt. Oder sie können eine abgeschlossene Epoche als Muster aufstellen; besonders für den „strengen Satz“ des 16. Jahrhunderts trifft dies zu. Schoenbergs *Preliminary Exercises in Counterpoint* gehören vom Verfasser her gesehen in die zweite Gattung; als abgeschlossen und hinter uns liegend gilt ihm aber die ganze Epoche der Dur-moll-Tonalität, ja vielleicht der Tonalität überhaupt. Aus den Satzeigentümlichkeiten und -regeln dieser großen Zeitspanne wählt Schoenberg das ihm pädagogisch Wichtige:

1. Den methodischen Rückhalt geben mit einigen Erweiterungen die Fuxschen Gattungen. Auch die Melodielehre schließt sich an Fux an.

2. Übernommen wird ferner das Intervalldenken der alten Kontrapunktlehre im Gegensatz zur Dreiklangsauffassung der Harmonielehre. Der Versuch, beide Anschauungsweisen zu verbinden, „to reconcile the contrapuntal style with the homophonic-harmonic style“, hat nach Schoenbergs Meinung nur dazu geführt, „that both of them were spoiled“ (S. 222).

3. Die Figurenlehre bringt Durchgangsnote, strenge Vorhalte und sogar die Cambiata der klassischen Vokalpolyphonie; neu ist der ausgiebige Gebrauch der Spiegelform der Cambiata, die Jeppesen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts beschränken wollte, neu und ohne Vorbild auch die Regel, daß die dritte Note der Cambiata dissonieren darf.

4. Als Tonarten werden Dur und Moll zugrunde gelegt, Schoenberg vergleicht sie mit dem fortschrittlichen „electric light“, dem er das veraltete „candle light“ der Modi gegenüberstellt. In Moll wird ein streng diatonisches Fortschreiten gesichert durch die Regeln der „neutralization“ (Seite 61), eine Art Verkehrsregelung, die jeden direkten oder indirekten chromatischen Schritt von der natürlichen zur erhöhten 6. oder 7. Stufe wie auch umgekehrt ausschließt.

5. Die einzige Konzession an die Harmonielehre stellen die Kadenzen dar. § 128, der die Brücke von den Vorhalten zu den Septakkorden der Harmonielehre schlägt, erweist sich als Ergänzung durch den Herausgeber.

6. Aus dem 20. Jahrhundert stammt die Forderung nach Unabhängigkeit („inde-

pendence“) der Stimmen (S. 9 ff.) insbesondere von einer „preconceived harmony“ (S. 222). Die alte Kontrapunktlehre konnte derlei noch gar nicht postulieren, weil es ihr noch nicht zum Problem geworden war.

7. Die Brücke zur kompositionellen Anwendung schlagen Aufgaben mit Modulation, Imitationen und kunstvolle Kanons.

Einige von diesen traditionellen Begriffen erfahren nun einen bezeichnenden Wandel:

1. Dur und Moll sind in ihrem historischen Entstehen nicht abzulösen von der harmonischen Logik bestimmter Stufenfolgen. Nimmt man die formende Kraft derselben weg, so bleibt ein in Skalenform geordnetes Material der Komposition übrig, das dem Dur und Moll der traditionellen Komponisten nurmehr äußerlich ähnlich sieht (man sehe etwa Beispiel 92b, f, i, l, 93a, b und andere).

2. Auch die eben erwähnten Regeln der „neutralization“ sind von Schoenberg rein melodisch gemeint. Das rhythmische Gewicht der Töne und die harmonische Bedeutung der entstehenden Klänge werden nicht erwogen. Die Tonfolge $cis^2 - dis^2 - e^2$ als erhöhte 6., erhöhte 7. und 8. Stufe von e-Moll erfüllt also die Bedingungen der „neutralization“ in jedem Fall, gleichgültig ob dis^2 in harmonischer Hinsicht Terz der Dominante oder etwa nur Durchgangsnote innerhalb eines Durdreiklanges auf der IV. Stufe von e-Moll, $a - cis - (dis) - e$, ist (vergleiche Beispiel 68 b; im traditionellen Moll könnte auf den Durdreiklang der IV. Stufe die Dominante oder der Sextakkord der VII. Stufe folgen, nicht aber die Tonika).

3. Die Parallelen von Thesis zu Thesis, von der traditionellen Theorie gewöhnlich im Satz 2:1 abgehandelt, werden bei Schoenberg zu „intermittent parallels“. Wiederum fällt die rhythmische Seite des traditionellen Begriffs fort (Seite 15).

Unverkennbar ist also das Bestreben, manche Satzregeln zu vereinfachen, sie rein melodisch oder rein intervallisch zu formulieren und rhythmische und harmonische Bestimmungen wegzulassen. Gerade diese vereinfachten Regeln aber engen die Bewegungsfreiheit des Lernenden in mancher Hinsicht viel stärker ein, als die älteren Formulierungen, ohne ihnen dabei an Gehalt gleichzukommen (vergleiche etwa die „intermittent 5s“ in Beispiel 4g, die für Fux oder Bellermann kein Problem wären). In den — durchweg von Schoenberg selbst ge-

setzen — Beispielen werden sie denn auch Schritt für Schritt gelockert, besonders die für die „neutralization“ und das zunächst äußerst streng gefaßte melodische Tritonusverbot (Seite 6 f). Begründung gibt von Fall zu Fall der „comment“.

Die Regeln für Durchgangsnoten und Vorhalte widerstreben von vornherein einer solchen „reinen“ Formulierung. Sie werden von Schoenberg in ihrer traditionellen Gestalt übernommen. Dabei gelten sie ihm nicht nur als „conventional“ sondern noch genauer als „conventionalized formulas“; in Übereinstimmung mit seiner Harmonielehre, wo er über sie sagt: „Das Klischee gestattet die Anwendung, weil man sich ans Klischee gewöhnt hat; die allmähliche Gewöhnung begünstigt die freiere Verwendung. Dadurch entstehen neue Klischees. So benützt die Methode die Gewöhnheit, um durch die Gewöhnheit wieder neue Methoden zu erzeugen“ (3. Aufl., Wien 1922, S. 402). Erläutert wird dieser Vorgang etwa durch die Dissonanzbehandlung bei der Cambiata, aber auch durch den Kommentar zu Beispiel 97h (S. 188), wo er die noch freiere und seine eigenen Regeln überschreitende Verwendung der Cambiata damit begründet, daß diese als Formel „sanctified by convention“ sei.

Die Strenge der aufgestellten Regeln und ebenso ihre zunehmende Lockerung wird mit „pedagogical reasons“ begründet (S. 6, Fußnote 2). Pädagogisch ist überhaupt die Absicht des ganzen Buches, das den Schüler nicht zur „production of . . . perfect examples according to certain aesthetic or stylistic considerations“ (S. XI) anleiten will, sondern lediglich „a method of training“ (S. 222) sein will, mit dem Ziel „to discover . . . every possible solution . . . widening limits“ (S. XI). Das Ausnützen neuer Kombinationen rechtfertigt sogar Schwächen des Satzes (S. 14; über die Rolle der Kombination in Schoenbergs Denken siehe auch Harmonielehre S. 386). „Knowing that the laws of counterpoint have been denied by the development of our art, there will only be given here advice in more or less strict form which will be changed corresponding to a pedagogical point of view“ (Seite 222).

Kann man also Schoenbergs Preliminary Exercises als treffende Darstellung des tonalen oder auch durmolltonalen Kontrapunkts ansehen? Wohl nur mit Einschränkungen. Im Grunde will Schoenberg nur auf

möglichst rasche und zweckmäßige Weise den Punkt erreichen, von dem aus die traditionelle Musik als überholte, hinter uns liegende eingesehen werden kann. Was aber überholt, „denied“ worden ist, kann nicht mehr Vorbild sein, daher fehlt fast gänzlich der Hinweis auf zu studierende Meisterwerke. Das Vereinfachen traditioneller Lehrbegriffe wird ohne Vorbehalt nur billigen können, wer Schoenbergs musikalische Weltanschauung und die daraus folgende Zielsetzung teilt.

Friedrich Neumann, Salzburg

Robert Donington: Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and Myth. London: Faber and Faber (1963). 325 S.

Mit diesem Buch beweist der Verfasser, daß es trotz der heute fast unübersehbaren Wagnerliteratur noch möglich ist, im Werk Wagners neue, ja geradezu atemberaubende Entdeckungen zu machen. Ein unzählige Male abgedroschenes Thema, dessen Ergiebigkeit höchst fragwürdig erscheinen mußte, eröffnet plötzlich neue Perspektiven, so daß man nach der Lektüre des Buches meint, den Ring nie in all seinen Dimensionen begriffen zu haben. Dabei versichert der Verfasser mit schöner Bescheidenheit, ein Kunstwerk, dem Erfahrungen des Unterbewußtseins zugrunde liegen, habe mehr Bedeutungen „than an onion has skins“, was doch wohl heißt, daß sich verschiedene Interpretationen nicht notwendigerweise ausschließen. Es kommt eben auf die Perspektive an.

Seine neuen Erkenntnisse verdankt der Verfasser der auf Freud und insbesondere Jung fußenden psychoanalytischen Methode, die er seiner Analyse konsequent zugrunde legt. Einer Rechtfertigung hierfür bedarf es kaum, denn es ist allgemein bekannt, daß Wagner trotz seiner programmatischen und rechtfertigenden Schriften (einschließlich seiner sich oft widersprechenden Deutungen des Ringes) in erster Linie ein intuitiver Künstler war. Seine Werke spiegeln also in hohem Grade Vorgänge und Bilder des Unterbewußtseins wider. Die Freunde Wagners mögen bei dem Gedanken erschauern, den Ring (und damit auch Wagner selbst) auf der „Couch“ zu sehen. Es sei jedoch betont, daß der Verfasser, dessen intime Kenntnis sowohl des Ringes als auch der Psychoanalyse besticht, mit kühler, unpolemischer Sachlichkeit zu Werke gegangen ist.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die Symbole des *Ringes* und ihre Funktion. Vom Symbolgehalt der alltäglichen Sprache ausgehend, den wir als selbstverständlich hinnehmen, gelangt der Verfasser zur Symbolsprache des Kunstwerks. Ihm ist ein Symbol weder etwas willkürlich Erdachtes noch ein bequemer Ersatz für Wörter wie etwa ein Slogan, eine Handelsmarke oder ein Emblem. Weit mehr verbirgt sich hinter einem Symbol. Innere Vorgänge, Erfahrungen, Visionen und Träume werden mittels des Symbols aus ihrer subjektiven Wirklichkeit in den Bereich des Objektiven projiziert. Wir sprechen aber nur dann von einem Symbol, wenn es im rationalen oder psychischen Bewußtsein („*psychic consciousness*“) des Aufnehmenden ein Ereignis auslöst. Man sieht, daß der Verfasser die Bedeutung von „Bewußtsein“ beträchtlich erweitert, denn strenggenommen gibt es weder ein rationales Bewußtsein (Pleonasmus) noch ein psychisches (Contradictio in adjecto). Immerhin vermeidet er auf diese Weise, von einem „unbewußten Erleben“ sprechen zu müssen. Ein Zuhörer kann z. B. durch sein psychisches Bewußtsein die Symbole des *Ringes* zutiefst begreifen, ohne daß sein Verstand sie als solche erkennt.

Der *Ring* enthält nach Donington eine Vielfalt von Symbolen. So deutet er z. B. die Personen als Imagines der Archetypen, in denen sich das allgemeine, urtümliche Erleben der Menschheit widerspiegelt. In jeder Person steckt gleichzeitig ein Teil einer anderen. So bezeichnet sich beispielsweise Brünnhilde als Wille Wotans (*Walküre*, 2. Akt, 2. Szene). Wotan erscheint als Imago des Selbst und des Vaters, ferner als Ich-Bewußtsein, psychisches Bewußtsein (!) etc. Alberich versinnbildlicht den Archetypus des Schattens, Brünnhilde den der Anima (im Sinne Jungs) Wotans. Ein und dieselbe Person kann entsprechend ihrer sich wandelnden Funktion mehr als einen Archetypus repräsentieren. Das jedoch genügt noch nicht, um ihnen Symbolwert zu verleihen. Erst durch ihr Handeln, ihre Bezogenheit und Wirkung aufeinander werden sie zu Symbolen, die gemäß ihrer Natur mit innerer Notwendigkeit den Ablauf bestimmen. Die Fabelwelt der Götter, Zwerge, Helden und Halunken erscheint plötzlich als Vision einer die gesamte Menschheit umfassenden Erfahrung. Durch seinen Symbolgehalt wird das Kunstwerk allgemein, objektiv und ausgleichend.

Zuweilen scheint mir jedoch die Interpretation zu weit getrieben, etwa wenn das Schwert (*Walküre*, 1. Akt) und das unschuldige Pfeifchen Siegfrieds (*Siegfried*, 2. Akt) als phallische Symbole gedeutet werden. Immerhin unterstützt der Verfasser bei fraglichen Stellen seine Interpretation geschickt durch Beispiele aus dem reichen Schatz der Mythologien.

Neben die bisher erwähnten sprachgebundenen Symbole treten die musikalischen, häufig als prägnante Motive. Ihre Deutung muß in enger Anlehnung an den Text geschehen. Der Verfasser sieht in ihnen ebenfalls symbolische Imagines, die, zumindest auf der Ebene des Unterbewußtseins, als Selbstdarstellung von etwas Archetypischem anzusehen sind. Die kurzen Beschreibungen der Motive im Notenanhang, auf den sich der Verfasser durchgehend bezieht, versuchen, deren Symbolwert zu erläutern. Wer wäre je auf den Gedanken gekommen, den Walkürenruf als Libido (im Sinne Jungs, nicht Freuds!) in Aktion zu interpretieren? Da sich hier kaum etwas beweisen läßt, empfiehlt es sich, die intelligenten Deutungen des Verfassers als Versuche, nicht endgültige Lösungen, anzusehen. Darüber hinaus verweist der Verfasser auf eine etwaige harmonische oder melodische Verwandtschaft der Motive, was im Lichte ihres Symbolgehalts versteckte Zusammenhänge aufdeckt.

Es versteht sich, daß bei einer so radikal neuen Interpretation des *Ringes* nicht nur eitel Sonnenschein herrscht. So vermisste ich eine Untersuchung des Symbolgehalts der Instrumentation. Und ist nicht Wagners Sprachform (Stabreim, Wortneuschöpfungen, Ballung von Wurzelsilben etc.) symbolischer Natur?

Dieses wichtige Buch verdiente, durch eine Übersetzung einem größeren Leserkreis als nur dem der Fachgelehrten zugänglich gemacht zu werden, denn trotz der präzisen Sprache des Verfassers dürfte es kaum jedermanns Sache sein, die psychoanalytische Deutung eines komplizierten Werkes auf Englisch zu lesen.

Joachim Birke, Ann Arbor/Michigan

Roman Flury: Gioseffo Zarlino als Komponist. Winterthur: Verlag P. G. Keller 1962. 80 S.

Im Schatten des Theoretikers Zarlino blieb das Bild des Komponisten bis heute unklar.

Schon unter den Zeitgenossen herrschte geteilte Meinung, und die Musikgeschichtsschreibung von Martini, Burney, Bains, Winterfeld, Fétis und Ambros bis zu Leichtenritt, Chiereghin und Einstein verhielt sich, wie Flury in seiner Einleitung darstellt, zurückhaltend bis abwertend. Dies rührt nicht zuletzt von der geringen Kenntnis seiner Werke her. Bis vor kurzem waren lediglich Kanonbeispiele aus den *Istituzioni armoniche* sowie einige wenige Motetten (Paolucci, *Arte pratica di contrappunto*, 1765—1772; Torchi, *L'arte musicale in Italia*, 1897, I, 69 und 79) und ein Madrigal (J. S. Smith, *Musica Antica*, 1812) im Neudruck zugänglich. Um so vordringlicher und dankenswerter erscheint die Aufgabe, die sich Flury, auch Herausgeber dreier Motetten und eines Madrigals Zarlinos im Chorwerk 77, 1961, in seiner Monographie gestellt hat. Mit ihr wird nicht nur das kompositorische Werk Zarlinos erstmals quellenmäßig erfaßt, sondern auch das durch Jahrhunderte weitergetragene, schon auf Grund der einzigartigen Stellung Zarlinos — 1565—1590 Kapellmeister an San Marco — verdächtige Vorurteil vom guten Theoretiker und mittelmäßigen Komponisten berichtigt.

In einem ersten Teil führt R. Flury die erhaltenen Quellen auf, in denen 38 Motetten und 13 Madrigale nachweisbar sind. Die Hauptpfeiler bilden die Individualdrucke *Iosephi Zarlino Musici quinque vocum Moduli* 1549 (19 Motetten) und *Iosephi Zarlino . . . Modulationes sex vocum* 1566 (13 Motetten), denen sich Sammeldrucke zwischen 1548 und 1570 beigesellen. Mit Recht stellt der Verfasser die Frage, warum Zarlinos Veröffentlichungen 1570 abbrechen, und beantwortet sie mit dem Wandel des Zeitgeschmacks. Schon der Quellenbefund drängt demnach die Vermutung auf, daß der Kontrapunktiker Zarlino einen konservativeren Stil schreibt, der nach 1570 weniger gefragt ist. Leider schließt sich dem Verzeichnis der chronologisch gereihten Drucke nicht ein solches der Handschriften an, das neben denen des 16. Jahrhunderts auch jüngere, wie die Sparten Martinis in der Bologneser Bibliothek, enthalten müßte. Es würde das Bild von der mehr oder minder großen quellenmäßigen Verbreitung von Zarlinos Werken weiter verdeutlichen.

Ein anschließender Exkurs I beschäftigt sich mit den Zitaten eigener Werke in Zarlinos *Istituzioni armoniche*, ein Exkurs II mit den verschollenen Werken. Darin

wird zunächst die Frage nach den angeblichen Meßkompositionen Zarlinos beantwortet: nach eigenem Zeugnis (*Ist. harm.* IV 28 und 23) hat er eine sechsstimmige Parodiemesse „*Benedicam Dominum*“ nach einer gleichnamigen Motette Moutons sowie eine zweite, nicht näher bezeichnete Messe geschrieben. Ob eine von ihnen bei der Grundsteinlegung der Votivkirche *Il Redentore* am 21. Juli 1577 gesungen wurde (nach Caffi), wofür sich bis heute kein Quellenbeleg erbringen ließ, und die zweite mit der einst in Bologna verwahrten, heute aber nicht mehr existenten Sparte einer „*Messa a 4 voci*“ von der Hand Martinis identisch ist, oder zwei weitere verschollene Messen anzunehmen sind, bleibt ungewiß (das neue Riemann-Lexikon verzeichnet noch immer: „eine 4stg. Messe / handschriftlich in der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna“; vgl. auch H. Beck, *Probleme der venezianischen Meßkomposition im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Wien 1956, Graz—Köln 1958, S. 36). Neben Messen müssen weiterhin mehrchörige Motetten Zarlinos existiert haben, wie ein gegebenes Zitat aus den *Istituzioni* (III, 66) sowie ein Inventar der Markuskirche von 1720 erweisen. Sehr eingehend setzt sich der Verfasser dann weiter mit zeitgenössischen Berichten über die Teilnahme Zarlinos bei venezianischen Festlichkeiten auseinander. Danach läßt sich eine kompositorische Mitwirkung Zarlinos bei den Festlichkeiten anlässlich des Seesiegs bei Lepanto außerhalb der Kirche nicht belegen. Die gelegentliche Behauptung, daß er der Komponist des Intermediums *Trionfo di Christo* oder gar des *Proteo, Pastor del mare* sei, der anlässlich der Durchreise König Heinrichs III. zur Aufführung kam und dessen Musik längst für Merulo sichergestellt ist, werden mit triftigen Belegen zurückgewiesen. Ebenso setzt sich der Verfasser mit der seit Bettinelli 1799 kursierenden Legende von einer Oper *Orfeo* Zarlinos auseinander. Als einzig verbürgte, inzwischen verschollene Festmusiken können demnach namhaft gemacht werden: Lateinische Gesänge nach Texten Frangipanes, die bei der Fahrt Heinrichs III. durch den Canale Grande erklangen, sowie eine Kantate zur Erinnerung an den Besuch des Königs.

Den zweiten Teil seiner Studie widmet Flury stilkritischen Untersuchungen, die unter den Gesichtspunkten „*Wort-Ton-Verhältnis*“, „*Imitation*“ und „*Dissonanzbehandlung*“ abgehandelt werden. Als wich-

tiges Ergebnis erscheint uns dabei, daß c. f.- und Kanontechnik von den *Moduli* 1549 zu den *Modulationes* 1566 zunehmen. Zwar ist in den *Moduli* „der Gesamtorganismus der Komposition vermehrt imitatorisch durchgestaltet“ (S. 47). Dafür lassen sich nur für eine Motette ein c. f. (im Tenor in gleichen Werten geführt) und für zwei ein strenges Kanongerüst nachweisen. Die sechsstimmigen *Modulationes* 1566 enthalten dagegen bis auf eine Motette *cantus firmi*, die zu zwei- bis dreistimmigen Kanongerüsten verarbeitet sind. Dafür halten sich hier die weiteren, das Kanongerüst umspielenden Stimmen von Imitationen weitgehend frei. In dieser konservativen Tendenz zur strengen Technik ist wohl eine Analogie zum Theoretiker Zarlino zu sehen, wie auch der Mangel an Chromatik auf seine theoretischen Anschauungen zurückzuführen ist (S. 73–75). Ob sich desgleichen Zarlinos Dur-Moll-Theorie in seinen Werken verwirklicht findet, wird von Flury verneint. Ein „durch den Text verursachtes deutliches Überwiegen von Dur- oder Mollcharakter“ sei nicht festzustellen. „Hinsichtlich der Marienmotetten oder der Gesänge aus dem Hohen Lied, denen man gerne Durchcharakter zuschreiben möchte, wird man in der Erwartung getäuscht —, immer ist Zarlinos kirchentontartige Denkweise noch dominierend“ (S. 43). Trotzdem bemerkt der Verfasser in anderem Zusammenhang, daß im Madrigal „*Si ch'ove prim*“ 1750 „der Durchcharakter der Komposition sowie die Stellen homophoner Satzweise eine Steigerung des freudig bewegten Textgehaltes“ bedeuten. Die Frage, die hier nur gestreift wird, scheint uns deshalb noch weiterer Nachforschungen wert.

Bei einem Vergleich zwischen Zarlino und Willaert findet der Verfasser neben den offensichtlich durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis bedingten Gemeinsamkeiten eine stärkere konstruktive Haltung Zarlinos. Wie Willaert gerade bei der Behandlung des c. f. zu immer größerer Freiheit und Vielfalt fortschreitet, legt sich Zarlino zunehmend auf eine, im Tenor-Bereich fixierte kanonische c. f.-Darstellung fest. Bei dem gebotenen Vergleich wäre freilich neben den Beispielen aus Sammlungen bis 1550 noch Willaerts sieben Jahre vor den *Modulationes* erschienene *Musica nova* (1559; CMM 3, V, 1957) heranzuziehen, um die reife Verschmelzung von Bindung und Freiheit, alt-niederländischer Kanonkunst und moderner,

über Stimmen und Klang frei verfügender Erfindung zu demonstrieren, wie sie für das Spätwerk Willaerts typisch ist (hierzu: H. Zenck, *Studien zu A. Willaert*, Hab.-Schr. Leipzig 1929, Auszug: H. Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 55; H. Beck, *A. Willaerts Motette Mittit ad virginem und seine gleichnamige Parodiemesse*, AfMw 18, 1961). Weiter untersucht Flury die Schüler Willaerts, wobei im Bereich der Motette de Rore, A. Gabrieli und C. Porta Spezialbetrachtungen erhalten. Gegen eine zu Anfang dieses Kapitels gegebene Übersicht der Lehrer-Schüler-Verhältnisse bleibt allerdings einzuwenden, daß weder J. Buus und B. Donato als Schüler Willaerts verbürgt sind, noch Merulo Schüler Zarlinos war. Dafür wäre der Reihe vermutlicher Schüler Willaerts noch G. Guami (ca. 1540–1611; 1588–1591 Organist in Venedig) anzufügen. Bei einem Vergleich Zarlinos mit den Meistern der Venezianischen Schule vermißt man weiterhin diejenigen Komponisten, für die zwar kein Schülerverhältnis zu Willaert oder Zarlino verbürgt ist, die aber gleichzeitig mit Zarlino in Venedig wirkten. Zu ihnen würden Merulo und A. Padoano (1552 bis 1566 Organist) gehören. Für die Betrachtung de Rores, A. Gabriels und C. Portas hätte es endlich eines breiteren Vergleichsmaterials sowie der Heranziehung der einschlägigen Literatur bedurft (Zu Rore: A. H. Johnson, *The Liturgical Music of C. de Rore*, Diss. Yale Univ. New Haven/Conn. 1954; GA seit 1959 im CMM; zu Porta: F. Hafkemeyer, *Costanzo Porta aus Cremona, 1505–1601. Untersuchungen über seine kirchenmusikalischen Arbeiten*, Diss. Freiburg/Br. 1953; A. Garbelotto, *Il P. C. Porta da Cremona OFM*, *Miscellanea Franciscana* 55, 1955; L. Pibernik Pruett, *The Masses and Hymns of C. Porta*, Diss. University of North Carolina 1960). Im weiteren untersucht Flury das Verhältnis Zarlinos zu Palestrina, seine Ostinatoform sowie seine Stellung als Madrigalist.

„Mit der Sammlung, Sichtung und Einordnung der erhaltenen Bestände, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wurden“, sei „ein Anfang zur Erforschung von Zarlinos Wirken als Komponist gemacht“, schreibt Flury in seinem Nachwort. Diese Aufgabe hat der Verfasser in seiner lesenswerten, umfangreichen Material und vielfache neue Aspekte bietenden Studie erfüllt.

Hermann Beck, Würzburg

Italia sacra musica. Musiche corali italiane sconosciute della prima metà del Cinquecento. Raccolte ed edite da Knud Jeppesen. 3 Bände. Kopenhagen: Wilhelm Hansen (1962). XXIV und 179, XIX und 187, XIX und 191 S.

Seit Knud Jeppesen in seinem denkwürdigen Aufsatz *A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis* (MQ 44, 1958, 311–328) eine Gesamtausgabe der Werke Albertis ankündigte, hat nicht nur der kleine Kreis der Spezialisten auf diese Ausgabe fast ungeduldig gewartet. Die vorliegende Sammlung erfüllt das gegebene Versprechen nicht, aber sie gibt, weit besser als es die Gesamtausgabe eines einzelnen Meister könnte, Einblick in eins der unbekanntesten Kapitel der jüngeren Musikgeschichte: die Entwicklung der italienischen geistlichen Musik zwischen 1500 und 1550. Wie unbekannt dieses Kapitel ist, zeigen die Komponistennamen, denen man bisher nur bei eigenen Quellenstudien begegnen konnte: Franciscus Seraphin, Hieronimo Maffoni, Mutus, Fra Petrus da Ostia, Laurus Patavus, Giuliano Buonaugurio da Tivoli, Filippus de Lurano, Rufino Bartolucci da Assisi, Antonio Benincasa, Simon da Ferrara, Bernardo Pisano und Paolo Bivi (Aretino); daneben stehen bekanntere Meister wie der von Jeppesen wiederentdeckte Gasparo Alberti, Costanzo und Sebastiano Festa, Bartolomeo Tromboncino, Jacopo und Ludovico Fogliano, Marchetto Cara und Giovanni Spataro, und den Schluß der Sammlung bilden, als Ausblick in eine größere Epoche der italienischen Musik, einige Werke Palestrinas.

Natürlich kann man, wie bei jeder Anthologie, über die Auswahl der Komponisten und Werke streiten. Gafurius und Alexander Copinus fehlen wohl deshalb, weil ihre geistlichen Werke in den von Jeppesen wiederentdeckten Mailänder Handschriften stehen, deren wissenschaftliche Auswertung seit einigen Jahren offenbar italienischen Forschern vorbehalten bleibt; Tromboncino ist nur mit einem *Canticum Zachariae*, nicht mit den charakteristischeren Lamentationen vertreten. Andere Meister, die hier genannt werden könnten und von denen noch fast nichts bekannt ist, sind der in Bologna Q 19 reich vertretene Renaldo, der Eustachius in Firenze II. I. 232 oder der bedeutendere Andreas de Silva und der „italienische Lupus“. Andererseits ist das hier veröffent-

lichte Material auch so schon überwältigend reich und vielgestaltig, und Gattungen und Formen geistlicher Musik des 16. Jahrhunderts sind so gleichmäßig berücksichtigt, wie es in einer Anthologie überhaupt möglich ist. Die drei Bände bringen eine Choralmesse (de BMV) von Giuliano Buonaugurio da Tivoli, drei Parodiessen von Alberti, eine Chansonmesse von Costanzo Festa und eine Messe mit unbekanntem c. f. von Ludovico Fogliano, die Matthäuspasion von Alberti, Ausschnitte aus den Lamentationen von Alberti und Palestrina (oder einem Palestrinaschüler) und aus Responsorien-Zyklen von Pisano und Bivi, zwei Hymnensätze von Palestrina, zwei Tenormotetten von Costanzo Festa, das erwähnte *Canticum Zachariae* von Tromboncino, zehn dreistimmige Choralbearbeitungen von Giuliano Buonaugurio da Tivoli und 28 weitere, teils c. f.-gebundene, teils freie Motetten verschiedenster Textgattungen. Stilistisch umfaßt diese Auswahl alles, was in der geistlichen Musik des frühen 16. Jahrhunderts überhaupt auftaucht: traditionelle c. f.- und avancierte Parodietechnik, den Tenormotettensatz des reifen Josquin, schweifend-melismatische und syllabisch-deklamatorische Durchimitation, den Stil der freien Psalmotte zwischen Josquin und Willaert und den kompakt akkordischen italienischen Passions- und Lamentationssatz.

Natürlich sind Qualität und Eigenart der Werke sehr unterschiedlich. Sieht man von den Sätzen Palestrinas ab, so sind die Messe und die Motetten Costanzo Festas vielleicht die wertvollsten Kompositionen der Sammlung; in ihrer überaus dichten Konstruktion und leichten Manieriertheit zeigen sie sich deutlich als Spätprodukte der Josquin-Nachfolge. Die großartigen Sätze Jacopo Faglianos sind ihnen qualitativ vielleicht gleichwertig, aber in ihrer Verschmelzung von expressiv-figuralementer Motivik, humanistischer Textdeklamation und dreiklangsbetonter, die Terzlage liebender weicher Harmonik stilistisch selbständiger und überraschend deutlich auf Willaert vorausweisend. Die übrigen Werke sind fast alle schwächer, aber oft genug originell und durchweg von höchstem Interesse für den Historiker. Simon da Ferrara verbindet satztechnische Kunststücke mit Madrigalisten; Paolo Bivis Sätze bereichern den Lamentationsstil durch eine querständige Harmonik, die über Tromboncinos (allerdings wesentlich frühere) Versuche erheblich hinausgeht; Ludovico Foglia-

nos Messe komprimiert den Messenstil Gafurius' auf die äußerste überhaupt mögliche Kürze und Schmucklosigkeit. Alberti erscheint als der fruchtbarste und vielseitigste, nicht unbedingt als der bedeutendste unter diesen Meistern; historisch wesentlich sind vor allem wohl seine Messen und die Passionen, die die frühesten von einem Italiener komponierten Werke der Gattung zu sein scheinen.

Fast allen diesen Komponisten, Festa und Spataro vielleicht ausgenommen, sind Züge gemeinsam, die eine genaue Analyse als Elemente der vielumstrittenen „italianità“ in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts erweisen könnte — vor allem eine ausgeprägte Klangähnlichkeit (am deutlichsten in der Neigung zu Dreiklangs-Schlüssen, selbst in dreistimmigen Sätzen, und zur Terzlage; deutlich auch in Albertis kleinen Lamentations-Duos in Terzparallelen), eine weitgehende Gleichgültigkeit gegenüber „niederländischer“ c. f.-Arbeit und eine oft wiederum harmonisch bedingte Sorglosigkeit (Oktaven und Quinten, vor allem bei Alberti) und Unkonventionalität der Stimmführung (emphatische kleine Sextsprünge aufwärts, große Sextsprünge abwärts, z. B. Laurus Patavus, Bd. I, S. 106, T. 30, Alt). Der Forschung ist hier endlich Material für eine genauere Untersuchung an die Hand gegeben. Der Herausgeber selbst, sicherlich der beste Kenner der Materie, wird seine Ausgabe hoffentlich schon bald mit einer tieferdringenden historischen Studie krönen.

Den Anforderungen an eine wissenschaftliche Edition wird die Sammlung in nahezu fehlerlosen (Bd. I, S. 106, T. 34, Sopran 3. Note muß wohl g' heißen) und alle Zutaten des Herausgebers kennzeichnenden Notentext vorzüglich gerecht. Über Einzelheiten wie die unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte, die Metronomisierungen und die Teilung und Überbindung „synkopierter“ Notenwerte (trotz eingeführter Mensurstriche zwischen den Systemen, die aber, etwas verwirrend, als echte Taktstriche verstanden werden sollen) zu rechten, wäre angesichts der Wichtigkeit und Ergiebigkeit der Ausgabe gewiß kleinlich. Der Kritische Bericht ist leider reichlich knapp ausgefallen, was bei der überragenden Sachkenntnis des Herausgebers doppelt bedauerlich ist. Zu einem Satz wie Festas „politischer“ Motette „*Deus venerunt gentes*“ hätte man sich einen Kommentar oder einen Hinweis auf

Lowinskys an anderer Stelle der Ausgabe genannten Artikel in JAMS III, 1950, 173—232 gewünscht — übrigens benutzt der Tenor dieser Motette nicht eine „*Pange lingua*“-Melodie, sondern im 1. Teil offenbar einen Psalm-Introitus oder eine Psalm-Antiphon, im 2. Teil den Tractus (ohne Versus) der *Missa contra paganos* (Grad. Rom. 1924, S. 114), ein weiteres Indiz für die von Lowinsky dargestellte politische Bewandnis des Werkes. Die Text- und vor allem die c. f.-Nachweise sind nicht ganz konsequent (zum Text „*Virgo coelesti*“ ist MD XVI, 1962, 100—101 und Bd. III [1959] der Compèregesamtausgabe zu vergleichen). Die Zuweisung der in deutschen Quellen als Werk von Benedictus Ducis überlieferten Psalm-Motette „*Dilexi, quoniam exaudiet Dominus*“ an Hieronymus Maffoni müßte diskutiert werden, zumal sie stilistisch nicht restlos evident erscheint (der bei Petreius gedruckte Alternativschluß des 2. Teils ist übrigens identisch mit dem des 1. Teils). Daß solche kleinen Mängel die außerordentliche Bedeutung der Ausgabe in keiner Weise schmälern, braucht kaum betont zu werden.

Ludwig Finscher, Kiel

Eduard Reeser: *Stijlproeven van Nederlandse Muziek — Anthology of Music from the Netherlands, 1890—1960*. I. Amsterdam: Stichting Donemus — Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1963. XXXI + 175 S.

Der Herausgeber, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, hat sich die Aufgabe gestellt, eine Anthologie aus dem musikalischen Repertoire zusammenzustellen, das in den Niederlanden in den Jahren 1890 bis 1960 entstand, also in derselben Periode, die in historischer Hinsicht schon in seinem Buch *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam 1950) beschrieben wurde. Dazu hat er sich die Bedingung gestellt, daß alle einigermaßen repräsentativen Komponisten in ihren charakteristischen Äußerungen und mit möglichst verschiedenen Gattungen aufgenommen werden sollten; außerdem sollte die ausgewählte Musik auch heutzutage noch lebensfähig sein können.

Der vorliegende erste Band ist den zwischen 1854 und 1888 geborenen Komponisten gewidmet; von 21 Komponisten aus dieser Periode hat der Herausgeber 50 Kompositionen aus den Jahren 1889—1954, nach dem Alter der Komponisten geordnet,

ausgewählt. In seinem Vorwort erklärt er die notwendige Subjektivität seiner Auswahl, sowohl hinsichtlich der Komponisten wie auch der Werke. Gewisse Namen sind auch außerhalb der Niederlande bekannt geworden, wie z. B. Alphons Diepenbrock, aus dessen Werken neun Kompositionen aufgenommen worden sind und der in dieser Sammlung wohl einen Sonderfall bildet; andere Namen sind außer in Holland nicht oder kaum bekannt geworden, wieder andere sind auch in ihrer Heimat vergessen.

Die Besetzung der ausgewählten Kompositionen bietet eine große Mannigfaltigkeit: Orchesterwerke, Werke für Chor oder Soli mit Orchester, Bühnenmusik, Klavierwerke, Lieder, a-cappella-Chöre und Kammermusik für verschiedene Besetzungen. Leider war es wegen Mangels an Raum notwendig, die meisten Orchesterwerke unvollständig und im Klavierauszug aufzunehmen; nur zwei Fragmente aus der fünften Symphonie von Matthijs Vermeulen wurden in Partitur wiedergegeben. Im allgemeinen sind Auswahl und Anzahl der verschiedenen Genres repräsentativ für die kompositorische Produktion der betreffenden Periode. Vielleicht wäre eine reichere Auswahl aus dem Chorrepertoire erwünscht und zu erwarten gewesen; der Herausgeber nennt in seiner Einleitung eine Anzahl Komponisten, deren Werken kein Platz eingeräumt werden konnte, und gerade unter ihnen sind mehrere, deren Arbeit sich vor allem auf dem Gebiete der vokalen Komposition bewegt hat.

Wenn man den ganzen Band übersieht, ist es schwer, eine gemeinsame Charakteristik für die Niederländische Musik dieser Periode festzustellen, was jedoch nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß unter den 21 aufgenommenen Komponisten nicht weniger als 9 — die meisten von ihnen sind vor 1880 geboren — ihre Ausbildung zum mindesten teilweise in Deutschland empfangen haben. Die jüngere Generation arbeitete unabhängiger, und es ist auffallend zu sehen, wie mehrere Komponisten, geboren in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, auch im vorgerückten Alter der Avantgarde des Niederländischen Musiklebens zugehörig blieben. Auch bei ihnen sucht man vergebens einen einheitlichen Grundgedanken, der als Maßstab eines eigenen Niederländischen Elementes hätte fungieren können: zwischen dem Zerebralen und der intimen Verträumtheit, zwischen

programmatischer Dramatik und strenger Absolutheit bewegt sich die Niederländische Musik, die sich einen Platz im allgemein-europäischen musikalischen Sprachraum zu erobern gewußt hat.

Chris Maas, Amsterdam

Robert Ballard: Premier Livre (1611). Édition et Transcription par André Souris et Sylvie Spycyket. Introduction historique et Étude des Concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1963. XX und 99 S.

In der historischen Einleitung stellt Monique Rollin die wenigen urkundlichen Belege zusammen, die über das Leben des Lautenisten Robert Ballard ermittelt werden konnten. Er war der Sohn des Pariser Musikdruckers Robert Ballard und wurde vermutlich um 1575 geboren. 1600 beglich er einen Teil seiner Miete durch Lautenstunden, die er dem Sohn seines Wirtes erteilte. 1612 nahm ihn die „Reine régente“ Maria von Medici in ihren Dienst, und am 1. September dieses Jahres begann der junge König Ludwig XIII. bei ihm das Lautenspiel zu erlernen. Im September 1640 war er noch „*joueur de luth de la Chambre du roi*“. Der Ort und das Datum seines Todes sind nicht bekannt. M. Rollin wirft die Frage auf, ob der von Jacques Gaultier in einem Brief an Constantin Huygens angeführte Lautenist Jehan Ballard, der im Dienst des englischen Königs stand und vor 1647 starb, mit dem Pariser Lautenisten Robert Ballard identisch ist. Das kann nicht der Fall sein, da „John“ Ballard schon 1625 als Lautenist und Sänger der englischen Hofkapelle angehörte (W. Nagel, *Annalen der englischen Hofmusik*, Leipzig 1894, S. 40).

M. Rollin führt die Drucke an, die Lautenstücke von Robert Ballard enthalten. Ferner erwähnt sie, daß sich in Handschriften, die sie aber nicht nennt, sechs mit seinem Namen signierte Stücke befinden, von denen aber nur ein einziges nicht anderswo vorkommt, nämlich die *Courante de Ballard* im Lautenbuch des Lords Herbert of Chisbury, Bl. 64' (Fitzwilliam Museum Cambridge). Ballard (Ballardt) gezeichnete Stücke enthalten noch folgende Handschriften: Stadtbibliothek Danzig Ms. 4022, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Ms. mus. 3238, Germ. Museum Nürnberg Ms. 337481, Universitätsbibliothek Prag IV G 18.

Für die Neuausgabe von R. Ballards erstem Buch wurde das einzige bekannte Exemplar benutzt, das auf der Bibliothèque Mazarine in Paris liegt. Das Titelblatt fehlt, doch ist auf der Rückseite des letzten Blatts das Privileg vom 16. Oktober 1611 abgedruckt. Das Werk enthält 9 *Entrées de Luth*, 16 Ballette, 12 Couranten, 10 *Angéliques*, 2 weitere Couranten und 6 Volten in der angegebenen Reihenfolge. Die meisten Ballette bilden eine Folge von drei oder zwei „*Chants*“, nur fünf Ballette stehen für sich allein. Die *Angéliques* sind Couranten; da sie auch als *Favorites d'Angélique* bezeichnet werden, gefielen sie wohl der bezaubernden Angélique Paulet, die als Tänzerin, Lautenspielerin und Sängerin die Bewunderung des ganzen Hofes erregte.

M. Rollin glaubt, Ballard habe die Melodien der Stücke nicht erfunden, sondern nur für die Laute bearbeitet. Auf dem Titelblatt seines 2. Buches vom Jahre 1614 heißt es nämlich von den Stücken: „*mises sur le luth*“. Ballard wendet eine Schreibart an, bei der polyphoner und homophoner Stil abwechseln. In einigen Sätzen überwiegt auch letztere Stilrichtung. In den meisten Tänzen folgt auf jeden Teil unmittelbar eine Variation. Ballards Satzkunst erreicht in den Variationen der Couranten und Volten ihren Höhepunkt. Er bricht die Akkorde und verteilt deren Töne auf die einzelnen Stimmen oder vereint diese melodisch. Die Anfänge der gebrochenen Spielmanier, als deren Hauptvertreter Ennemond und Denis Gaultier gelten, zeigen sich schon in Variationen Ballards.

Die Neuausgabe bringt die Tabulatur und eine Übertragung, die die rhythmische und polyphone Struktur kenntlich macht. In den Bemerkungen zur Übertragung betont A. Souris, alle Probleme einer nichtbuchstäblichen Übertragung führten zur Feststellung, in welchem Maße die Dauer gewisser Töne die in der Tabulatur angezeigte Dauer überschreiten könne. Denn beim Lautenspiel bestehe die Möglichkeit, Töne auszuhalten oder abzdämpfen. Aus den akustischen Gegebenheiten leitet er zwei Regeln ab: „1) *la durée d'un son est proportionnelle à sa gravité*; 2) *tout son susceptible d'être tenu peut aussi être écourté, ou en tout cas noté en valeur courte*“. Um die Werte der Dauer zu bestimmen, zieht er nur „*normes stylistiques*“ heran: die in Frankreich zu Anfang des 17. Jahrhunderts geltenden Regeln des musikalischen Satzes („*le vocabulaire har-*

monique et contrapuntique“), die morphologischen Merkmale, die jedem Musikstücktyp eigen sind (Tempo, metrische Ordnung, fortlaufende Polyphonie oder nicht usw.), die Kompositionsverfahren Ballards und der Lautenisten seiner Zeit. Als Ergebnis seiner Untersuchungen wendet Souris zur Aufzeichnung der Musik Ballards eine mehr lineare als harmonische Rechtschreibung an. Souris' Richtlinien sind einleuchtend. Seine Übertragung ist im allgemeinen mit Sorgfalt angefertigt. Er bemerkt noch, die Übertragung wende sich hauptsächlich an die Lautenspieler. Mitunter können aber auf der Laute einzelne Töne nicht so lange ausgehalten werden, wie sie in der Übertragung notiert sind, z. B. S. 2, System 4, Takt 4, 3. Viertel: *d'*; S. 4, System 3, Takt 3, 1. Viertel: *c'*; S. 51, System 3, Takt 4, 1. Viertel: *es'*. Ein Ton kann doch nicht weiterklingen, wenn auf demselben Chor ein anderer Ton gegriffen wird oder aus greiftechnischen Gründen ein Aushalten nicht möglich ist. Bei der Ausarbeitung einer sinngemäßen musikalischen Übertragung muß also auch auf die Lautentechnik Rücksicht genommen werden.

In die Übertragung haben sich einige Druckfehler und andere Versehen eingeschlichen: S. 17, System 1, Takt 5, 1. Akkord: *g* fehlt; S. 24, System 3, Takt 3, 4. Viertel: *f* fehlt; S. 24, System 4, Takt 5: *b* muß als Achtel unter *g'* stehn; S. 27, System 2, Takt 3, 1. Akkord: *as* fehlt; S. 28, System 3, Takt 1: *A* statt *F*; S. 31, System 1, Takt 2: *c* statt *d*; S. 38, System 3, Takt 6: ganze Note *c'* fehlt; S. 40, System 3, Takt 2: *g* statt *g'*; S. 41, System 1, Takt 3, 5. Viertel: *d* fehlt; S. 60, System 2, Takt 1: *d'* unter *k'* fehlt; S. 65, System 4, Takt 5, letzter Akkord: *b* fehlt; S. 83, System 1, Takt 3: *g* statt Viertelpause; S. 87, System 4, Takt 2: *c* statt Viertelpause, 5. Viertel: *es'* statt *e'*; S. 97, System 4, Takt 4, 1. Viertel: *b* fehlt; S. 98, System 3, Takt 2: *Es* statt *es*. Auch sind einige Druckfehler in der Tabulatur übersehen worden; doch lassen sie sich nach der Übertragung berichtigen.

Hans Radke, Darmstadt

Ludwig van Beethoven: Supplemente zur Gesamtausgabe, hrsg. von Willy Hess. Bd. VI: Kammermusik für Streichinstrumente. Bd. VIII: Original-Klavierauszüge eigener Werke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963, 1964. 157, 150 S.

Bd. I und IV der Ausgabe sind nach Absicht und Durchführung, der Zufügung von Vorworten und Revisionsberichten, der sorgfältigen Textwiedergabe in Jahrgang XIV und XVI dieser Zeitschrift gewürdigt worden. So sei hier nur der Inhalt der beiden Bände erläutert. Hess nimmt auf, was nicht in der alten Gesamtausgabe steht, auch wenn es inzwischen, zum Teil von ihm selbst, in Neuausgaben vorliegt. So nehmen in Bd. VI den größten Raum die Partituren der 1. Fassung des op. 18/I und der Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/I ein, die kürzlich auch in der neuen Gesamtausgabe des Bonner Beethoven-Archivs vorgelegt wurden. Interessant sind die Studien Beethovens zur Fugenform aus dem Unterricht bei Albrechtsberger für 3 und 4 Streichinstrumente. Bemerkenswert scheint mir, daß die Fugenthemen alle Zirkelform haben, d. h. zu ihrem Anfangston oder dessen Oktave zurückkehren; das gilt bei der Doppelfuge in C sogar für beide Themen, die Sequenzen des ersten in engen Sekunden und das gleichzeitige zweite in Septimensprünge. Zu diesen Studien gehört auch die Bearbeitung der b-moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* für Streichquintett. Die erste Fassung des Finales des Streichtrios op. 3, eines zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9/I zeigen Beethovens Bemühen auch im Kleinen. Schön ist, daß die drei bislang verstreuten Sätze des *Duetts mit zwei obligaten Augengläsern* jetzt einmal zusammenstehen. Zwei kleine Widmungsstücke, 6 Menuette für Streichtrio, ein kurzes Menuett für Streichquartett und der von Haslinger erbetene Streichquintettsatz, der unvollendet blieb und dessen Fugenthema in das Scherzo der IX. Sinfonie einging, vervollständigen den Inhalt.

Die praktische Bedeutung des Bandes VIII scheint mir größer. Es sind natürlich nur solche Auszüge wiedergegeben, die nachweislich von Beethoven herrühren. So wird einmal eine große Menge sehr verstreuten und schwer erreichbaren Materials vorgelegt; zum andern ein Material, das für den Gebrauch der Klavierspieler dienstbar gemacht werden kann. Dazu zähle ich vor allem die fünf Gruppen von deutschen Tänzen, Menuetten und Konträtänzen, in denen sich auch das Urbild des letzten Satzes der *Eroica* befindet. Die Sorgsamkeit Beethovens zeigt sich auch in der doppelten Niederschrift eines Marsches für sechs Blasinstrumente. Es wäre ein lehrreiches Thema, Beethovens

Vorgehen bei solchen Bearbeitungen genauer zu untersuchen.

Wichtiger als die Bearbeitung des frühen *Ritterballetts* ist der Klavierauszug zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* und vor allem der zu *Wellingtons Sieg* op. 91. So liegt jetzt jedem die Möglichkeit vor, sich dieses interessante und vielmumstrittene Werk einmal selbst zu Gehör zu bringen. Die vierhändige Fassung op. 134 der Streichquartettfuge, die heute kaum mehr erreichbar ist, dürfte willkommen sein. Vergleicht man die Fugenstudien aus Bd. VI mit diesem Werk, auch mit den letzten Klaviersonaten, so tritt Beethovens Entwicklung von den frühen Studien zum Spätwerk in Evidenz.

Paul Mies, Köln

Estêvão Lopes Morago: *Várias Obras de Música Religiosa 'A cappella'*, hrsg. v. Manuel Joaquim. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian (1961). 329 und 6 (Faksimile) S. (Portugaliae Musica. IV).

Frei Manuel Cardoso: *Liber Primus Missarum*. Vol. I, II, hrsg. von José Augusto Alegria. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian (1962). XLVI, 8 (Faksimile) und 116 bzw. XIV und 179 S. (Portugaliae Musica. V, VI).

Die ältere spanische und vor allem portugiesische geistliche Vokalmusik ist, trotz einiger verdienstvoller Arbeiten auf diesem Gebiet, bis heute eine Art Stiefkind der musikwissenschaftlichen Forschung geblieben. Vor allem fehlt es an größeren analytischen Untersuchungen, welche die spezifisch lokalen und nationalen Traditionen dieser Länder herausarbeiten und gegenüber den Stilkriterien der in anderen Kulturlandschaften entstandenen Werke abgrenzen. Eine unabdingbare Voraussetzung hierfür ist die Quellenaufbereitung, wozu natürlich letztlich die einwandfreie wissenschaftliche Edition der musikalischen Denkmäler selbst gehört. Die drei neuen Bände der unter der Protektion der Fundação Calouste Gulbenkian in überaus aufwendiger Form herausgegebenen Reihe *Portugaliae Musica*, mit Werken von E. L. Morago und F. M. Cardoso, gewähren uns erstmalig einen tieferen Einblick in die geistliche Vokalpolyphonie portugiesischer Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der in Spanien geborene Morago wirkte ab 1599 bis 1630 (?) am Dom von Viseu, der Karminlermönch Cardoso (1566–1650) ab

1589 in Lissabon. Beide erhielten, wie die beiden anderen berühmten Meister dieser Zeit, Filipe de Magalhães und Duarte Lobo, ihre Ausbildung in der bekannten Sängerschule zu Évora. Während von Cardoso ein Buch Magnificat (1613) und drei Bücher Messen (1625–36) in Lissabon gedruckt wurden, sind die Arbeiten Moragos lediglich handschriftlich in Viseu überliefert. Die vorliegenden Neuausgaben enthalten 68 Werke (Motetten, Weihnachtsresponsorien, Psalmen, Hymnen und Magnificat) von Morago sowie sieben 4–6st. Messen, je zwei Motetten und Antiphonen und ein Responsorium von Cardoso.

Die Werke zeichnen sich im allgemeinen durch ein hohes Maß an handwerklichem Können aus. Dies gilt besonders für die Kompositionen Cardosos, in denen die strenge A-cappella-Polyphonie in seltener technischer Vollkommenheit ihre letzte Blüte treibt. Moragos Arbeiten erscheinen auf den ersten Blick qualitativ etwas uneinheitlicher; hier wie dort aber herrscht ein ungemein traditioneller Charakter des Stils. Dem Geiste der tridentinischen Reform entwachsen, stellen die Stücke gleichsam eine asketisch abgeklärte „Spätausgabe“ des von Palestrina und seinen Zeitgenossen ausgebildeten und von den Nachfolgern manieristisch weitergepflegten römischen A-cappella-Satzes dar; nur daß sich jetzt eben, etwa 60 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Palestrina-Werke, nicht mehr jene, das klassische A-cappella-Ideal des 16. Jahrhunderts ausmachende Ebenmäßigkeit und Ausgeglichenheit der einzelnen Kompositionselemente einzustellen vermag. Dieses zeigt sich vornehmlich an den vierstimmigen Stücken des Morago, deren zwischen polyphonem und homophonem Habitus schwankende Satzstruktur (verbunden mit einer Tendenz zur Klangaussparung) oft sogar noch mehr an entsprechende Diktionen des beginnenden 16. Jahrhunderts als an solche der Palestrina-Zeit erinnert. Die Vermischung derartiger retrospektiver Schreibweise mit harmonischen Intentionen des 17. Jahrhunderts ergibt — nicht nur bei Morago — häufig ein recht zwiespältiges, anachronistisches Stilbild. Hier haben wir es mit einem typischen Beispiel für einen historischen Spätstil zu tun. Die vielstimmigen Stücke Moragos — wie alle anderen Werke dieser Ausgaben durchweg auf Choralmelodien fußend — sind klanglich durchweg ausgeglichener (vgl. z. B. die Motette „*Erum-*

pant montes“). Vielleicht bildet die Vielstimmigkeit in jener Zeit erst die Voraussetzung zum Einsatz des von Magalhães angeblich besonders ausgebildeten „*estilo expressivo*“, der „*sonoridad*“ (Bermudo), eines klanglichen Ausdrucksvermögens, welches wir hier wie in verschiedenen Partien der Kompositionen Cardosos gewahren und das die iberische Musik wohl auch schon im 16. Jahrhundert in besonderer Weise auszeichnet. (Gerade über diese Erscheinung wünschte man sich bald einmal eine genauere Untersuchung.) Eigentlich nur zweimal, bei den beiden sieben- bzw. achtstimmigen zweichörigen Motetten „*Laudate pueri*“ und „*Jesu Redemptor*“ von Morago, spürt man unmittelbar, daß diese Musik zu einer Zeit geschrieben wurde, in der sich in anderen Ländern das monodische Prinzip bereits nahezu voll etabliert hatte.

Die konservative kompositorische Gesamthaltung dieser portugiesischen Meister wird nur aus der besonderen sozialen, politischen und kulturellen Lage eines Landes verständlich, in dem die Kirchenmusik ein von allen „reformatorischen“ Bestrebungen und von der weltlichen Musik ferngehaltenes Dasein führte, und in dem noch im Jahre 1654 König João IV. (dieser hatte 1640 mit seiner Regentschaft die 60jährige spanische Herrschaft abgelöst) sich energisch für das polyphone A-cappella-Ideal Palestrinas einsetzte.

Alles in allem enthalten die drei Bände ein vorzügliches Studienmaterial, welches von Manuel Joaquim, dem Entdecker der Werke Moragos, bzw. von J. A. Alegria eingerichtet wurde. Der Morago-Band ist mit einem überaus umfangreichen zwisprachigen (port.-frz.) Begleittext als Vorwort ausgerüstet, das die nach langjährigen archivalischen Studien Joaquims gewonnenen neuesten Erkenntnisse zur Biographie des Komponisten sowie ausführliche Kommentare zu den einzelnen edierten Werken enthält. Der mit Faksimilia und verschiedensten Verzeichnissen ausgestattete Band entspricht weitgehend den heutigen Ansprüchen an eine wissenschaftliche Neuausgabe, wenn man auch die originalen Notenvorsätze zu Beginn der einzelnen Stücke nur ungenügend vermischt und eine in sich etwas übersichtlichere Anordnung des jeweiligen Revisionsanteiles zu den Kompositionen begrüßt hätte. Die beiden Bände von Alegria, mit dem *Liber primus missarum* von Cardoso, sind entsprechend angelegt, der Begleittext

(port.-engl.) ist etwas kürzer gehalten, der Notentext diesmal mit originalen Vorsätzen versehen und ohne Verkürzung wiedergegeben. Im ganzen gesehen, eine saubere, exakte wissenschaftliche Editionsarbeit und eine anerkannt wertvolle verlegerische Leistung. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Michel Antoine: Henry Desmarest (1661—1741). *Biographie Critique*. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie. 1965. 214 S. (Vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 10)

Johann Christian Bach: Quartett Es-dur op. 8, Nr. 2, hrsg. von Kurt Janetzky. Partitur (für zwei Klaviere) und Stimmen (Violino I/Flauto, Violino II, Viola, Basso). Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1965). 20 und 4 x 4 S.

Compozitori si Muzicologi Români. Mic Lexicon. Sub redactia lui Viorel Cosma. (Bukarest): Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1965. 386 S.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ 1864—1964 [Jubiläumsschrift]. Bukarest: Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1964. 189 S.

Stefano Fabri: Magnificat VI. toni XVI vocibus concinendum (hrsg. von Laurentius Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Caeciliae 1965. 46 S.

ders.: Magnificat VIII. toni XVI vocibus concinendum (hrsg. von Laurentius Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Caeciliae 1965. 28 S.

(Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. Psalmodia cum quatuor choris. Nr. 10. Nr. 11)

Giovanni Battista Fasolo: Annuale (Venedig 1645). Versetten, Ricercenten, Canzonen und Fugen durch das ganze Kirchenjahr für Orgel. (Hrsg. von) Rudolf Walter. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag. (VIII), 80 S.

Ludwig Finscher: Loyset Compère (c. 1450—1518). Life and Works. American Institute of Musicology 1964. 262 S. (Musicological Studies and Documents. 12)

Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins-London hrsg. und erläutert von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 600 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 9. Band. 1964. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1965. XV, 271 S.

Oskar Kroll: Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister. Bearbeitet von Diethard Riehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 93 S., XVI Taf.

Leonhard Lechner: Werke. Band 8. Liber missarum sex et quinque vocum ab junctis aliquot introitibus in praecipua festa 1584. Hrsg. von Walther Lipphardt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XXIII, 197 S.

Donald A. Lentz: The Gamelan Music of Java and Bali. An Artistic Anomaly complementary to Primary Tonal Theoretical Systems. Lincoln: University of Nebraska Press (1965). XI, 66 S.

Placidus Mittler: Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter. Siegburg: Respublica-Verlag 1965. 145 S. (Siegburger Studien. II).

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Band 1. Vorgelegt von Eduard Reeser. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XIX, 179 S. dazu: Violinstimme. 63 S.

Musica Nova. Accomodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, MDXL. Edited by Colin H. Slim. With a Foreword by Edward E. Lowinsky. Chicago—London: The University of Chicago Press (1964). xl, 129 S. (Monuments of Renaissance Music. I).

O. W. Neighbour und Alan Tyson: English Music Publishers' Plate Numbers in the first half of the Nineteenth Century. London: Faber and Faber (1965). 48 S.

Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 16).

Rolf Pröpper: Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752—1814). Band 1. Textteil. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik. In Verbindung mit dem Verzeichnis der literarischen Werke und einem Katalog der Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Bonn: H. Bouvier & Co. Verlag 1965. X, 416 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 25).

Bibliothèque Nationale. Jean-Philippe Rameau. 1683—1764 (Ausstellungskatalog). Paris 1964. XII, 100 S., VIII Taf.

Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe. Band VII. Sixtus Dietrich: Novum ac insigne opus musicum 36 antiphonarum 1541. Hrsg. von Walter E. Buszin. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und St. Louis: Concordia Publishing House 1964. XXV, 92 S.

Salamon Rossi: Sinfonie, Gagliarde, Canzone 1607—1608. Four part compositions for strings or recorders and basso continuo. Vol. I, ed. by Fritz Rikko and Joel Newman. (New York): Mercury Music Corporation (1965). (VI), 40 S. Partitur, 6 St.

Der große deutsche Schallplattenkatalog 1965. Das Langspielplatten-Verzeichnis für den Fachhandel. Lüdenscheid: Graphischer Betrieb Carl v. d. Linnepe (1965). Dazu: Nachtrag März 1965. XXI, 175, 1567 und 25, 228 S.

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 15. Symphoniae Sacrae II/1647. Nr. 1—12: Deutsche Konzerte für drei Stimmen und Basso continuo. Hrsg. von Werner Bittinger. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XXVIII, 157 S.

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band XV. Lukaspassion 1728. Hrsg. von Hans Hörner und Martin Ruhnke. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XV, 198 S.

Fritz Zobeley: Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Reinbek): Rowohlt (Taschenbuch Verlag GmbH 1965). 180 gez. S. (Rowohlt's Monographien. Ohne Bandzählung).

Mitteilungen

Am 5. Mai 1965 feierte Professor Dr. Bruno Stäblein, Erlangen, seinen 70. Geburtstag. Eine Festschrift, die dem Jubilar in einer Feierstunde überreicht wurde, wird im Buchhandel erscheinen.

Am 21. Mai 1965 feierte Professor Dr. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, seinen 70. Geburtstag. Eine Festschrift ist dem Jubilar im Manuskript überreicht worden und wird im Buchhandel erscheinen.

Am 2. 4. 1965 feierte Professor Dr. Heinrich Bessler, Leipzig, seinen 65. Geburtstag.

Der Wissenschaftliche Rat und Universitätsmusikdirektor, Privatdozent Dr. Siegfried Hermelink, Heidelberg, wurde am 4. 1. 1965 zum apl. Professor an der Universität Heidelberg ernannt.

Die 13. Dramaturgen-Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft findet vom 10. bis 15. 8. 1965 in Salzburg statt. Drei der sechs vorgesehenen Arbeitssitzungen sind den Themen „Barockoper“, „Richard Strauss“ und „Mozart auf dem Theater“ gewidmet.

Die 3. Internationale Tagung für Hymnologie, veranstaltet von der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, findet vom 30. 8. bis 30. 9. 1965 in Schloß Fuglsang, Lolland/Dänemark, statt.

„Current Musicology“, eine neue musikwissenschaftliche Zeitschrift, erscheint seit April 1965 halbjährlich unter der Ägide des Department of Music der Columbia University New York. Die Zeitschrift wird von den Graduate Students des Department herausgegeben und bringt Berichte und Nachrichten über die Musikwissenschaft an amerikanischen und europäischen Universitäten, Besprechungen und Abstracts von Dissertationen, Buchbesprechungen, Aufsätze und bibliographische Hilfen und Hinweise. Subskriptionen sind an das Department of Music der Columbia University New York zu richten.

Hinweise zur Bestellung amerikanischer musikwissenschaftlicher Dissertationen

Die meisten Universitäten der Vereinigten Staaten erlauben heute die Veröffentlichung von musikwissenschaftlichen Dissertationen in Form von Mikrofilmen oder Mikroarten (unter „Copyright“) anstelle der früher üblichen Druckform. Kurze inhaltliche Zusammenfassungen aller auf Mikrofilm veröffentlichten Dissertationen erscheinen in den jährlichen Supplementen der *Dissertation Abstracts* (Ann Arbor, 1950 ff.). Um eine solche Zusammenfassung ausfindig zu machen, benütze man zunächst die Information in Helen Hewitts *Doctoral Dissertations in Musicology* (Philadelphia 3/1961) und die hierzu jährlich in JAMS erscheinenden Nachträge. Exemplare von Hewitts Verzeichnis können bei der American Musicological Society, 204 Hare Building, Philadelphia 4, Pennsylvania, bestellt werden (§ 2.50, ungefähr DM 10.—).

Sofern eine Dissertation bereits auf Mikrofilm zur Verfügung steht, findet man neben dem Titel der Hewitt-Eintragungen eine UM- (University Microfilms) Nummer oder eine LC Mic- (Library of Congress Microfilm) Nummer; in manchen Fällen ist auch eine DA- (Dissertation Abstracts) Nummer hinzugefügt. Eine Bestellung von Dissertationen auf Mikrofilm sollte unter Angabe der UM- oder LC Mic-Nummer bei University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, USA oder deren europäischer Vertretung, Firma Herbert Lang, Bern, Ecke Münzgraben-Amtshausgasse, erfolgen.

Die auf Mikroarten veröffentlichten Dissertationen erscheinen bei Hewitt mit UR- (University of Rochester) Nummern. Diese können unter Angabe der UR-Nummern von der University of Rochester Press, Rochester 20, New York, USA, bezogen werden. Es ist ratsam, im voraus um eine Preisliste für diese auf Mikroarten veröffentlichten Dissertationen zu ersuchen. Mikroarten sind gewöhnlich erheblich billiger als Mikrofilme.

Falls eine gewünschte Dissertation noch nicht in Mikroform erhältlich ist, ist folgender Weg anzuraten:

1. Hewitt gibt den Namen der Universität, bei der die Dissertation geschrieben wurde. Auf Anfrage kann durch den Chairman, Department of Music, University of... (Anschriften ersichtlich in AML 33, 1961, S. 81 bis 83) ein Mikrofilm bestellt werden. Da

die Preise für Anfertigung von Mikrofilmen häufig verschieden sind, ist es, um unangenehme Überraschungen zu vermeiden, zweckmäßig, im voraus um einen Kostenvorschlag zu bitten. In vielen Fällen wird es sich auch als praktisch erweisen, zunächst nur die gekürzte Fassung in Form einer Xerox-Kopie zu verlangen, die meistens ungefähr 10—15 Seiten umfaßt und zwischen 6 und 10 DM kostet (*Dissertation Abstracts* enthält nur Dissertationen, die bereits auf Mikrofilmen veröffentlicht sind). Falls diese Kopie Material enthält, das in seinen Einzelheiten von weiterem Interesse ist, kann dann immer noch die gesamte Dissertation auf Mikrofilm bestellt werden.

2. Universitäten, die normalerweise das Mikrofilmen von Dissertationen ihrer Doktoranten nicht gestatten (z. B. Harvard, Yale, Berkeley), sind gewöhnlich bereit, auf Verlangen und nach Einholung der Erlaubnis des Autors den gewünschten Mikrofilm anzufertigen. Die derzeitige Adresse der meisten Autoren ist aus den Mitgliederlisten, die in JAMS erscheinen, zu ersehen oder kann durch den Chairman des Department of Music der betreffenden Universität, an der die Schrift verfaßt wurde, in Erfahrung gebracht werden.

Jan LaRue (Übersetzung J. B. Holland)

Die Bayerische Staatsbibliothek hat mit der Sammlung amerikanischer Dissertationen auf Mikrofilm bzw. Microcard begonnen. Zunächst werden Arbeiten zur europäischen Musikgeschichte bevorzugt, auf weitere Sicht wird Vollständigkeit angestrebt. Noch nicht vorhandene amerikanische Dissertationen werden nach Möglichkeit auf Wunsch beschafft. Die Filme stehen über die Fernleihe zum Gebrauch an den deutschen Bibliotheken zur Verfügung. Bestellungen gehen über den normalen Fernleihweg, Rückfragen sind zu richten an die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München 34, Schließfach.

Kurt Dorf Müller

Die Mikrofilme amerikanischer Dissertationen kosten zur Zeit bei der Firma University Microfilms gegen 8 Pfg. pro Seite. Die Preise derjenigen Dissertationen, die unmittelbar bei den Universitäten bestellt werden müssen, sind höher, bei der Harvard University etwa 20 Pfg. pro Seite (das ergibt bei dem großen Umfang dieser Arbeiten in vielen Fällen Preise von über 100.— DM für den Film einer Dissertation).