

Charles van den Borren zum Gedächtnis

(1874–1966)

VON RENÉ BENARD LENAERTS, LEUVEN

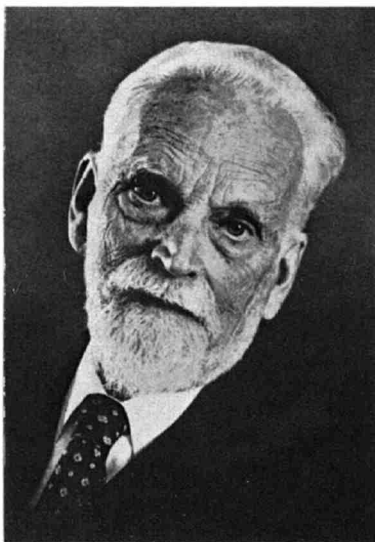
Am 14. Januar 1966 starb in seiner Wohnung in Uccle (Brüssel), in seinem 92. Lebensjahr, Charles van den Borren.

Da er ein so hohes Alter erreichte, war der Gelehrte der Gegenstand mehrfacher Huldigungen seiner Freunde und Kollegen gewesen. Zu seinem 70. Geburtstag wurde ihm ein Band *Mélanges* gewidmet (Antwerpen 1945); die dort veröffentlichte Bibliographie seiner Schriften wurde 1949 in der „Revue belge de Musicologie“ ergänzt. Zu seinem 90. Geburtstag wurde ihm ein *Liber Amicorum* geschenkt, und schließlich war ihm der Jahrgang XVIII (1964) der „Revue belge“ gewidmet; dort ist auch zum zweiten Mal die vollständige Bibliographie des Forschers von 1898 bis 1949 veröffentlicht und bis 1964 ergänzt.

Die Studien über frühe Klaviermusik in England und in den Niederlanden und über belgische Komponisten zur Zeit der Renaissance in England, mit denen van den Borren in den Jahren 1912 bis 1914 die Reihe seiner musikgeschichtlichen Arbeiten eröffnete, waren das Werk eines Autodidakten auf diesem Gebiet, eines Rechtsanwalts, der einige Jahre am Appellationsgericht in Brüssel wirkte. 1919 wurde er Bibliothekar am Königlichen Konservatorium in Brüssel — ein Amt, das seinen reichen Gaben entsprach und das er bis 1940 innehatte. Er wußte die besonders reichen Bestände der Bibliothek wissenschaftlich fruchtbar zu machen, und es ist ihm zu verdanken, daß das Konservatorium verschiedene Sammlungen, darunter den Fonds Ste Gudule, mehrere hundert Handschriften der Brüsseler Hauptkirche aus dem 18. Jahrhundert, erwerben konnte.

Im Jahre 1926 erhielt van den Borren einen beschränkten Lehrauftrag für Musikgeschichte an der Université Libre in Brüssel, und ein Jahr später wurde er Dozent an der Staatsuniversität Lüttich. Als Mitglied der Académie Royale de Belgique hat er zahlreiche wissenschaftliche Publikationen entweder selbst geschrieben oder angeregt. Dem Direktorium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gehörte er von 1927 bis 1954 an. Bei der Gründung der Société belge de Musicologie 1945 wurde van den Borren ihr Vorsitzender; treu hat er alle Sitzungen selbst noch im Jahre 1965 geleitet.

Als Musikhistoriker beschäftigte ihn vor allem die Renaissance und die Musik der Niederländer; besonders das 15. Jahrhundert fesselte ihn. Schon 1925 betonte



er die Bedeutung Dufays und widmete ihm eine ausführliche Monographie. Zu seinen wichtigsten größeren Publikationen gehören daneben die Studie über *Le ms. musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg* (Brüssel 1923–26); die *Études sur le 15^e siècle musical* (Antwerpen 1941); die *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden* (Antwerpen I 1948, II 1951) und drei Kapitel des in Zusammenarbeit mit Ernest Closson entstandenen Bandes *La Musique en Belgique du Moyen Age à nos jours* (Brüssel 1950).

Zahlreiche Beiträge van den Borrens erschienen in den internationalen Zeitschriften: in „Acta Musicologica“, „Revue belge de Musicologie“, „Revue internationale de Musique“ und „Revue Musicale“, daneben schrieb er für MGG eine Reihe größerer Artikel wie *Antwerpen, Brügge, Brüssel, Coussemaker, Ghizeghem* und andere. Seit der Gründung des Comité Philippus de Monte in Mecheln (1927 mit Msgr. Jules van Nuffel und Georges van Doorslaer) entwickelte er auch auf dem Gebiet der Denkmäler-Edition eine überaus lebhaftige Tätigkeit. Von den 31 Bänden mit Werken de Montes, die zwischen 1927 und 1939 im Auftrag des Comité gedruckt wurden, gab er allein 24 heraus. 1932 veröffentlichte er für die Plainsong and Medieval Music Society den wichtigen Band *Polyphonia Sacra. A Miscellany of 15th Century Music*; 1957 im Rahmen des Corpus Mensurabilis Musicae die *Missa Tornacensis*. Nicht vergessen sei seine Arbeit als wissenschaftlicher Berater der von seinem Schwiegersohn Safford Cape geleiteten Vereinigung Pro Musica Antiqua, deren Schallplattenaufnahmen alter Musik für ihn die Erfüllung lang gehegter Wünsche bedeuteten.

Ungeheuer groß ist die Anzahl der kleineren Beiträge und der Besprechungen über die verschiedensten Themen, wie sie in der oben genannten Bibliographie aufgeführt ist. Van den Borrens Interesse umfaßte die ganze Musikgeschichte vom Mittelalter bis zu Strawinsky; Probleme der Ästhetik, die impressionistische Malerei, die moderne Plastik fesselten ihn nicht minder.

Mit der deutschen Musikwissenschaft verbanden ihn von 1925 bis 1960 stets gute, wenn auch weniger lebhaftige Beziehungen als etwa mit der französischen und italienischen. Unter den deutschen Fachkollegen hatte er zahlreiche Freunde. Die wichtigsten Arbeiten von Max Seiffert über Gurlitt, Fellerer, Besseler, Schmidt-Goerg bis Hellmuth Christian Wolff wurden von ihm vor allem in der „Revue de l'Université de Bruxelles“ und in der „Revue belge“ gewissenhaft und ausführlich gewürdigt. Reisen für die de Monte-Ausgabe führten ihn nach Wien, München, Berlin, Nürnberg und Köln.

Aus der ganzen imposanten Lebensarbeit van den Borrens spricht eine reichbegabte Persönlichkeit, ein Geist, der aufgeschlossen für das Künstlerische auf jedem Gebiet war, ein unermüdlicher Historiker, der der Musikwissenschaft in seiner Heimat die Würde und das Niveau eines Universitätsfaches erobert hat. Gültig und versöhnlich als Charakter, lobend und ermutigend überall dort, wo es irgend möglich war, selbstlos und hilfsbereit allen Fachgenossen gegenüber, hat er vor allem als Bibliothekar des Brüsseler Konservatoriums internationalen Ruf erworben und sich zugleich zahllose Freunde gemacht. Kein Brief an ihn, keine Frage um Auskunft, keine Bitte um Hilfe blieb unbeantwortet, auch wenn das für den

Bibliothekar mühsamste Arbeit bedeutete — und die Antwort kam immer sehr schnell und bezeugte eine bewundernswerte Gelehrsamkeit.

Mit Recht darf Charles van den Borren als der Nestor der belgischen Musikwissenschaft gewürdigt werden. Auf internationaler Ebene erwarb er sich bleibendes Verdienst für das von ihm erforschte Gebiet. Bei allen, die das Glück hatten, ihn zu kennen, wird die Erinnerung lebendig bleiben an einen Mann von großer Güte, von selbstloser Mitteilsamkeit eines umfassenden Wissens, von seltenem Adel des Charakters.

In memoriam Georg Reichert

(1910—1966)

VON HERMANN BECK, WÜRZBURG

Wiederum hat die Musikforschung den allzu frühen Tod eines ihrer prominenten Mitglieder zu beklagen. Am 15. März 1966 starb der ordentliche Professor der Musikwissenschaft und Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Würzburg, Georg Reichert, im 56. Lebensjahr. In ihm verliert die deutsche Musikforschung einen hervorragenden Gelehrten, einen aufopfernden akademischen Lehrer und einen charaktvollen, vornehmen Menschen.

Georg Reichert entstammte der schwäbischen Enklave im jugoslawischen Banat, wo er in der Landgemeinde Šupljaja (Stephansfeld) am 1. Dezember 1910 geboren wurde. Anregungen im musikalischen Elternhaus weckten früh die Begabung zur Musik; die doppelsprachige Erziehung und der vorübergehende Besuch der ungarischen Volksschule legten den Grundstein für seine vielfältigen Kenntnisse vor allem slawischer Sprachen. Die höhere Schule absolvierte Reichert 1929 am Staatsgymnasium zu Vršac, wo zunächst ein starkes Interesse an Naturwissenschaften und sogar vorübergehend der Entschluß reifte, Physik zu studieren. Doch erwies sich schließlich die Liebe zur Musik als die stärkere. Reichert ging nach Wien und inskribierte sich gleichzeitig an der Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst (Abteilung Kirchenmusik) sowie an der Universität (Musikwissenschaft). Von besonderer Bedeutung wurde hier die selten illustre Reihe hervorragender Lehrerpersönlichkeiten wie Robert Haas, Robert Lach, Rudolf von Ficker, Alfred Orel und Egon



Wellesz, welche für die besondere Vielseitigkeit in seinem späteren Wissen und Forschen den Ausschlag gaben. Aber auch seine naturwissenschaftlichen Interessen verfolgte Reichert weiter. So wählte er zur Promotion, die er 1935, zwei Jahre nach der Reifeprüfung an der Akademie, bestand, neben Philosophie und Psychologie Physik als weiteres Beifach.

Es erscheint als glückliche Fügung, daß um die Wende 1935/36 Ernst Fritz Schmid bei Robert Lach um Nominierung eines geeigneten Mitarbeiters für den Aufbau seines „Schwäbischen Landesmusikarchivs“ nachsuchte und dieser den jung-promovierten Doktor der Musikwissenschaft empfahl. Im Januar 1936 trat Reichert seine Stellung in Tübingen an, das fortan für ihn, den Schwaben aus dem Banat, für fast fünfundzwanzig Jahre zur zweiten Heimat werden sollte. Mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit und Energie nahm Reichert seine Tätigkeit auf und führte auch nach Ernst Fritz Schmid's Fortgang von Tübingen die äußerst mühsame Sammlung und Sichtung von Quellen aus dem gesamten schwäbischen Raum weiter, so daß das heute am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen bestehende „Schwäbische Landesmusikarchiv“ mit als sein Werk gelten darf.

Inzwischen war Carl Leonhardt als Lehrstuhlinhaber nach Tübingen gekommen, dessen Assistent Reichert 1937 wurde. Von da an nahmen die Pläne zur Habilitation rasch Gestalt an. Die Sammlung und Sichtung schwäbischer Quellen ließen ihn auf den Haller Komponisten Erasmus Widmann stoßen, dessen Monographie er trotz vorübergehender Dienstzeit in der jugoslawischen Wehrmacht schon 1940 der Tübinger Fakultät als Habilitationsschrift vorlegen konnte. Doch verhinderte der inzwischen ausbrechende Krieg vorläufig die Aufnahme seiner Lehrtätigkeit. Erst nach fünf schweren Kriegsjahren, nun als Mitglied der deutschen Wehrmacht, und vier Monaten Gefangenschaft öffneten sich für Reichert wieder die Tore der Universität Tübingen, wo er dann als Privatdozent und apl. Professor über vierzehn Jahre hinweg eine äußerst geschätzte und gesuchte akademische Lehrtätigkeit ausübte. In dieser Zeit wurden ihm auch mehrmals Lehrstuhlvertretungen übertragen: 1951/52 und 1958/59 in Tübingen selbst, 1954–1956 in München.

1960 erreichte ihn der Ruf auf den neu errichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg. Der hier auf ihn harrenden Aufgabe, ein nach dem Krieg erst auf eine relativ kurze Tradition zurückgehendes Seminar auszubauen, Schüler um sich zu sammeln und dem Fach an der Universität Ansehen und Geltung zu verschaffen, hat sich Reichert mit völliger Hingabe an die Sache und unter Einsatz seiner ganzen Kraft und Erfahrung unterzogen. Schon wenige Semester nach Übernahme seiner Tätigkeit konnte er die Freude erleben, das Musikwissenschaftliche Seminar aus seiner provisorischen Unterkunft im Kellergeschoß der Neuen Universität in die von ihm eingerichteten Räume in der Balthasar Neumannschen Residenz umziehen zu sehen, wo unter seiner Leitung auch bald eine vorbildlich geplante und katalogisierte Bibliothek heranwuchs.

Vielfache Ehrungen haben seine Leistungen ausgezeichnet: Schon 1954 wurde er korrespondierendes Mitglied der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. 1961 erwählten ihn die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Arbeitsausschuß der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte zu ihren Mitgliedern. Seit 1962 gehörte er

dem Herausgeberkollegium der „Musikforschung“, seit 1964 der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich an. Die Arbeitsgruppe „Habilitierte Hochschullehrer“ in der Gesellschaft für Musikforschung wählte ihn zu ihrem Leiter. Ende 1965 erhielt er einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

Um so mehr mußte es seine Umgebung mit Bestürzung erfüllen, daß ein von Kriegsdienst und Gefangenschaft ererbtes Leiden seine Natur immer mehr schwächte und trotz äußerster Beherrschung schließlich überwältigte.

Reicherts Forschungen zeichnen sich durch große Vielseitigkeit aus. Dennoch ziehen sich einige charakteristische Problemstellungen durch sein Denken, die schon am Anfang seiner Tätigkeit vorgezeichnet sind und durchweg konsequente Entwicklung und Abrundung zeigen. Für einen ersten Problemkreis weist deutlich die Wiener Dissertation *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*¹ den Weg. Die Erkenntnis, daß sich die Musikgeschichte nicht nur aus ihren Heroen, sondern weithin aus den sogenannten „Kleinmeistern“ konstituiert, daß sich die Musikforschung deshalb nicht auf die großen Zentren musikalischer Schöpferkraft beschränken kann, sondern alle Verzweigungen im geschichtlichen Bild berücksichtigen und auch scheinbar nebensächliche Belege einbeziehen muß, ja, daß die großen Leuchtpunkte eben erst im Zusammenhang und im Vergleich mit der Gesamtheit musikalischer Äußerungen in ihrer Intensität und Eigenart sichtbar werden, diese Erkenntnis hat Reichert immer wieder geleitet. So wandte er sich, äußerlich angeregt durch den Aufbau des Schwäbischen Landesmusikarchivs, mit der Hingabe und Akribie des geborenen Historikers der Detailforschung vor allem des schwäbischen und teilweise auch fränkischen Raums zu, einer Arbeit, die in zahlreichen Publikationen ihren Niederschlag fand: so in dem Aufsatz *Zur älteren Musikgeschichte von Schwäbisch-Hall*², der Habilitationsschrift *Erasmus Widmann (1572–1634). Leben, Wirken und Werke eines württembergisch-fränkischen Musikers*, Stuttgart 1951, den Beiträgen *Beziehungen württembergischer Musiker des 17. Jahrhunderts zum Hamburger Organistenkreis*³ und *Der nordostschwäbische Raum in der Musikgeschichte*⁴, der geistvollen Studie *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*⁵ sowie einer Reihe von Artikeln für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Dieser Schriftenkreis wird ergänzt durch eine Ausgabe von Werken Erasmus Widmanns im Erbe deutscher Musik⁶.

Ein zweiter Problemkreis, bereits in der Habilitationsschrift anlässlich der Besprechung Widmannscher Werke angedeutet, weist in eine völlig andere Richtung: er betrifft das Verhältnis von Musik und Sprache. Erstmals in größerem Umfang und auf das Mittelalter konzentriert kommt er auf diese ihn bewegende Frage in dem Aufsatz *Strukturprobleme der älteren Sequenz*⁷ zu sprechen. In den bereits

¹ 1935, maschinenschriftlich.

² Heimatbuch Schwäbisch-Hall, zur 900-Jahrfeier hrsg. von W. Hommel, 1937.

³ *Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*, Tagungsbericht Ochsenhausen 1951, Berlin-Darmstadt 1952.

⁴ Ellwanger Jahrbuch 1958/59, Ellwangen 1960.

⁵ AfMw 10, 1953.

⁶ *Erasmus Widmann (1572–1634). Ausgewählte Werke*, Mainz 1959 (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe, Bd. 3).

⁷ Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 23, 1949.

1955/56 als Vortrag konzipierten Arbeiten *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*⁸ und *Wechselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts*⁹ legt er dann für die Erkenntnis der realen Wort-Ton-Bezüge in der mittelalterlichen Musik den Blick frei, der durch die allzu einseitige Auffassung von der textunabhängigen, rein zahlhaft rationalen Struktur dieser Werke teilweise verbaut war. Eine äußerst durchdachte Zusammenfassung erfährt dieses Problem endlich in dem Artikel *Literatur und Musik* in der zweiten Auflage von Merker-Stammlers Reallexikon der deutschen Literatur¹⁰.

Ein weiteres Problem, von Reichert verschiedentlich kritisch beleuchtet, ist das der Tonalität. Auch hier wendet er sich gegen eine verbreitete, einseitig verhärtete Anschauung, nämlich von der rein tonalitätsbildenden Funktion der Kirchentönen bis in die mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts hinein, und schärft den Blick, das rechte Verhältnis zwischen kirchentonaler und sich Bahn brechender Klangtonalität zu erkennen. Diesem Problemkreis widmet er sich ausführlich in dem Aufsatz *Kirchentonalart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*¹¹ und später nochmals in den Beiträgen *Giacomo Gorzanis' „Intabolutura di Liuto“ (1567) als Dur- und Molltonarten-Zyklus*¹² und *Tonart und Tonalität in der älteren Musik*¹³. In einer gewissen Beziehung zu diesem Problem steht die Frage nach der Bildung von zeitgebundenen und personalen Modellen, die in dem Aufsatz *Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik*¹⁴ und nochmals jüngst in einem Vortrag über *Typus und Modell in der Musik* aufgegriffen wird.

Ein enges Verhältnis hatte Reichert außerdem zeitlebens zu tanzgebundener Musik. Ihre Geschichte sowie die Wechselwirkungen zwischen Tanz- und Kunstmusik waren ihm ein stetes Anliegen. Noch 1965 konnte er eine zusammenhängende Geschichte des Tanzes in der Reihe *Das Musikwerk* zum Abschluß bringen.

Alle Werke Reicherts zeichnen sich durch ihre außerordentlich sicher gezielte Problemstellung sowie durch Klarheit und Kritikfähigkeit ihrer Gedanken aus. Nur relativ wenig von dem, was den unermüdlichen Forscher bewegt hat, liegt freilich gedruckt vor. Als selten gewissenhafter und pflichtbewußter akademischer Lehrer hat Reichert einen großen Teil seiner Erkenntnisse in seine Vorlesungsmanuskripte verarbeitet. So bot er im besten Sinne Lehre aus der Forschung, dessen sich vor allem seine Schüler dankbar erinnern werden.

Aber auch der musikalischen Praxis blieb Reichert immer verbunden. Sowohl in Tübingen als auch in Würzburg nahm er wiederholt den Taktstock selbst zur Hand und leitete durch Semester hindurch das Collegium Musicum. Überhaupt wurde er nicht müde, zu vertreten, daß das Collegium Musicum, das lebendige Musizieren

⁸ AfMw 13, 1956.

⁹ In memoriam Jacques Handschin, ed. H. Anglès u. a., Argentera [Straßburg] 1962.

¹⁰ Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begr. von P. Merker und W. Stammler, 2. Auflage hrsg. von W. Kohlschmidt und W. Mohr, Berlin 1955 ff.

¹¹ Die Musikforschung 4, 1951.

¹² Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962.

¹³ Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft, hrsg. von W. Wiora, Kassel-Basel 1962 (Musikalische Zeitfragen, 10).

¹⁴ Festschrift Friedrich Blume, Kassel usw. 1963.

der Studenten, einen wesentlichen Platz im Lehrbetrieb eines Musikwissenschaftlichen Seminars haben müsse.

Als Mensch war Reichert von aufrichtiger, vornehmer Gesinnung. Von Jugend an auf sich selbst gestellt, hatte er gelernt, sich immer das Letzte abzuverlangen. So reifte alles, was er tat, unter dem Einsatz seiner ganzen Person zu einem Höchstmaß an Zuverlässigkeit und Gültigkeit. Unbedingte Liebe zur Sache und durch keine Rücksichten auf persönliche Vorteile beirrtes Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit prägten sein Werk ebenso wie sein Wesen.

Albert Wellek, „Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft“ und die Verbindung von systematischem mit historischem Denken*

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Anna Amalie Abert zum 60. Geburtstag

I. Ein Grundriß „der“ Systematischen Musikwissenschaft?

Im ersten Band der vorliegenden Zeitschrift ist das Grundsatzreferat abgedruckt, das Albert Wellek 1948 auf dem Rothenburger Kongreß gehalten hat: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft*. Fast unverändert, bildet es die Einleitung des 1963 erschienenen Buches *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Zwischen dem älteren und dem neuen Titel besteht ein merkwürdiger Unterschied. Daß das Wort „Systematisch“ auf dem Umschlag des Buches mit einem kleinen Buchstaben beginnt, obwohl der Autor auf Seite 1 mit einleuchtender Begründung fordert, es im Namen „Systematische Musikwissenschaft“ groß zu schreiben, ist gewiß ohne seine Mitwirkung geschehen. Aber warum ist im Referat von 1948 der unbestimmte Artikel gebraucht und im Buch von 1963 der bestimmte? Ist dies so aufzufassen, daß die ältere Arbeit nur als Entwurf gedacht war, wie „eine“ Systematische Musikwissenschaft als ein noch ungefestigtes Fach aufgebaut werden könnte, während der neue Grundriß eine Übersicht über den erreichten Stand der inzwischen gefestigten Disziplin darstellt?

Man würde der Leistung des Verfassers nicht gerecht werden, wollte man dies annehmen. Das Buch ist weit mehr die Zusammenfassung seines eigenen bedeutenden Lebenswerkes als ein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Systematischen Musikwissenschaft überhaupt. Er versucht nicht, über alle Zweige und Richtungen des Faches zu orientieren und sie zu würdigen. Noch weniger war zu erwarten, daß hier die lange Geschichte und Vorgeschichte der Systematischen Musikwissenschaft und damit zugleich ihr großes Erbe aus früheren und neueren Stadien seit der Epistēmē mousikē und Scientia musica zur Geltung kämen. Ausdrücklich bekun-

* Albert Wellek: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1963. XV, 391 S.

det Wellek seine Auffassung, daß heute „eine [!] Systematische Musikwissenschaft . . . eben erst Gestalt anzunehmen“ beginne (S. VIII).

Dieser Grundriß bietet vielmehr in dreifachem Sinne nur einen Teilaspekt: a) als Kompilation eigener Arbeiten des Verfassers, b) als Lehrmeinung der ganzheitspsychologischen Schule und c) als Betonung der psychologischen zuungunsten anderer Seiten.

a. Wie er im Vorwort erklärt, sind es in erster Linie seine eigenen Beiträge zu MGG, die er „zusammengebaut und aufeinander abgestimmt“ habe (S. VII). Vieles hat er auch aus seinen anderen Arbeiten übernommen, zumeist mit nur geringen Änderungen¹. Insoweit ist das Werk eine vom Verfasser selbst besorgte Auswahl aus seinem stattlichen Schrifttum mit dessen Bibliographie.

b. Die Ganzheitspsychologie, die Wellek in der Nachfolge Felix Krügers vertritt, rühmt er als die heute herrschende moderne Richtung der Psychologie. Zusammen mit der ihr nahestehenden Gestaltpsychologie habe sie „grundsätzliche Gesichtspunkte und Entscheidungen für die Musikästhetik und die Musiktheorie überhaupt anzubieten, die bis heute nicht ‚angekommen‘ und nicht zum Tragen gekommen sind“ (S. 202). Grundlegend für die Musikästhetik, könne sie auch der Musikkritik notwendige Maßstäbe und Richtlinien an die Hand geben (S. 274).

c. Wiewohl Wellek ausdrücklich erklärt, die Zeiten des Psychologismus seien vorüber², ist in seinem Bilde von der Systematischen Musikwissenschaft die Psychologie beherrschend. „Die Musikpsychologie ist, im Verbande mit der Musikästhetik, deren Fundament sie wesentlich bereiten hilft, das Kernstück der Systematischen Musikwissenschaft“³.

Dem entspricht die Verbindung des Obertitels *Musikpsychologie und Musikästhetik* mit dem Untertitel *Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Was das Buch außerdem enthält, sind nur die Teile über Gehörpsychologie, die programmatische Einleitung und ein skizzenhafter Abschnitt über *Musiksoziologie und Musikpädagogik*, dem lediglich 19 von 334 Seiten gewidmet sind. Die beiden psychologischen Kapitel und der hauptsächlich psychologische Anhang über den Raum in der Musik nehmen etwa zwei Drittel des Buches in Anspruch. Sie sind zudem weit mehr in gründlicher Forschung fundiert als die anderen Teile, die nicht immer das Niveau strenger Wissenschaft durchhalten. Das Literaturverzeichnis enthält erstaunlich wenig musikwissenschaftliche Veröffentlichungen, abgesehen von den psychologischen und ästhetischen Zweigen. Auch ist es nicht so gegliedert, wie man es in einem Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft erwarten würde. Drei seiner sieben Abschnitte verzeichnen ausführlich das Schrifttum über Synästhesie, Amusie und Schalllokalisation und einer die Schriften des Verfassers.

Etwa ein Drittel dieses Grundrisses ist der „Gehörpsychologie“ oder „Psychologischen Akustik“ eingeräumt, obwohl dieses Fach nicht speziell vom musikalischen Hören, „sondern von den Gehörerscheinungen insgesamt“ handeln soll (S. 5 f.) und obwohl „das Gehör nicht Gegenstand der Musikwissenschaft“ ist; ursprünglich war es ja nicht für die ästhetische Aufnahme von Tönen, sondern für Funktionen der realen Daseinssicherung bestimmt⁴. Erst

¹ Für den Leser auch früherer Arbeiten Welleks ist die Lektüre dadurch erschwert, daß über das summarische Vorwort hinaus nicht mit Zitaten und Seitenzahlen kenntlich gemacht ist, aus welchen früheren Arbeiten die einzelnen Abschnitte seines Buches übernommen sind und was neu hinzugekommen ist. Übrigens sind einige Wiederholungen innerhalb des Buches nicht vermieden (vgl. S. 5 ff. mit S. 23 f.).

² S. 12; er faßt hier Psychologismus allerdings nur als „die Relativierung der objektiv-geistigen Ordnungen“ auf.

³ S. 119; s. a. 12 u. 8.

⁴ Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, Kassel usw. 1962, S.93.

spät habe sich die Ton- oder besser Gehörpsychologie in die Musikpsychologie hinüberentwickelt. Im engeren Sinne des Wortes gebe es diese erst seit Ernst Kurth (S. 119).

Von den verschiedenen Fächern, welche nach anderen Autoren zur Systematischen Musikwissenschaft gehören, werden in diesem Grundriß die einen weggelassen und die übrigen von der Psychologie her aufgefaßt und durchdrungen.

Der physikalischen Akustik ist kein Kapitel gewidmet (siehe dazu S. 15). Wellek sieht in ihr nur eine „naturwissenschaftliche Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft“ (S. 12). Soweit er sie überhaupt zur Musikwissenschaft rechnet, bezeichnet er sie als denjenigen Abschnitt, welcher für die eigentlichen Anliegen der Musikwissenschaft am belanglosesten sei (S. 5). Denn die Musik sei kein physikalischer oder physiologischer, sondern ein psychischer und geistiger Tatbestand (S. 5 und 12).

Ganz beseitigt ist die „Musiktheorie“. Dieser Begriff sei zu allgemein und unbestimmt, er bezeichne kein fest umschriebenes Gebiet. Zudem sei die Musiktheorie gewöhnlich „praktisch ausgerichtet“; so wie man sie gemeinhin lehre, sei sie nicht mehr als eine „technische, eine angewandte Hilfswissenschaft“ (S. 8 f.).

„Phänomenologie“ sei kein selbständiges Fach der Wissenschaft, sondern eine Methode⁵. Als sachgetreue Beschreibung der Erscheinungen im Gegensatz zur „beobachtungsfernen Konstruktion am grünen Tisch“ (S. 314) ist sie ein grundlegendes Verfahren auch der Psychologie, zum Beispiel in Hornbostels *Psychologie der Gehörseindrücke* oder dem Abschnitt *Phänomenologie der Musik* bei Wellek (S. 144 ff.). Dagegen wirft dieser der Phänomenologie Edmund Husserls vor, sie habe die Geisteswissenschaften von der Psychologie abgedrängt und ihre Befruchtung durch diese verhindert (S. 201).

Gar nichts gewinnt er den Versuchen ab, über die Psychologie hinaus eine „Logik“ der Musik durchzuführen und die Musiktheorie auf diese zu begründen. Die angeblich logischen Konstruktionen der „sogenannten Musiktheoretiker vom Schlage Riemanns“ gehen, sagt Wellek erstaunlich summarisch, an der musikalischen Erlebniswirklichkeit vorbei (S. 10). In Wahrheit gebe es gar keine musikalische Logik; was man fälschlich so nennt, seien „Angelegenheiten der Gehör- und Musikpsychologie und insbesondere der Musikästhetik“ (S. 9).

Das „wissenschaftlich vernachlässigte Gebiet der Musikästhetik“ (S. 274) sucht Wellek „mit Musikpsychologie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen“ (S. IX). Er wendet Annahmen und Ergebnisse der Ganzheitspsychologie auf sie an, ohne aber hier so fundierte Untersuchungen vorzulegen wie auf seinen psychologischen Spezialgebieten. Musikästhetik sei gleichbedeutend mit Musikphilosophie, wengleich man mit diesem Wort auch „die letzte Sinnbedeutung der Musik“ meine (S. 7) und die Musikwissenschaft hier über sich selbst in der Richtung auf die eigentliche Philosophie hinausgehe, welche „mehr als bloße Wissenschaft“ sei (S. 8).

Auch zur Musiksoziologie, „einem bisher noch recht schwächlichen Pflänzchen“ (S. IX), führt nach Wellek der Weg außer über die Historie nur über die Psychologie; „eine Kunstsoziologie, die weder historisch noch (sozial)-psychologisch wäre, bliebe ein leeres Gehäuse“ (S. 11). Als letztes Teilgebiet rechnet er die Musikpädagogik hinzu, soweit sie nicht in die „Angewandte Musikwissenschaft“ hinüberreiche. Auch sie behandelt er nur ganz kurz und nur unter dem Teilaspekt, wie die psychologische Lehre von den Typen des Gehörs in der Gehörsbildung auszuwerten sei (S. 287 ff.).

Dieser Grundriß beruht nicht auf eingehender Auseinandersetzung mit den bisherigen Grundrissen der Musikwissenschaft, zum Beispiel denen von Adler und Riemann. Auch im folgenden wird es nicht möglich sein, ihn mit diesen zu kon-

⁵ Mf XI, S. 88.

frontieren und im weiteren Zusammenhang der Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie zu betrachten. Ich möchte lediglich auf einige Tatsachen hinweisen, denen er nicht gerecht wird, und einige Stellen des Buches bezeichnen, an welchen der Autor selbst über seine Konzeption hinausgeht⁶.

1. Wellek ersetzt den Namen „Tonpsychologie“ durch „Gehörpsychologie“. Von ihr unterscheidet er die Musikpsychologie „*per exclusionem*“ (S. 6); sie beginne dort, wo jene aufhört⁷. Beide Fächer hat er durch grundlegende Untersuchungen gefördert; im Prinzipiellen aber ergeben sich einige Fragen.

a. Mit Recht betont Wellek die biologische Bedeutung des Gehörs, zum Beispiel das Horchen auf Geräusche im elementaren Lebenskampf. Ihrem Namen nach müßte Gehörpsychologie das Gehör überhaupt zum Thema erheben und damit auch musikfernes Hören einbeziehen, zum Beispiel sprachliches Hören (Sprachlaute, Nachrichten, Dichtung) oder Probleme des Lärms und anderer störender Schälle, deren psychologische Intensität der physikalisch-objektiven Lautstärke nur partiell entspricht (S. 42). In denjenigen ihrer Arbeiten, welche musikfernes Hören betreffen, ist sie offenbar weder ein Teilgebiet noch eine Grundlage der Systematischen Musikwissenschaft, sondern eine Nachbarwissenschaft. Auch die physikalische und physiologische Akustik sind ja nur partiell der Musik zugewandt.

Demgemäß wäre auf der ganzen Linie zwischen Grundbegriffen des Hörens überhaupt und solchen des spezifisch musikalischen Hörens zu unterscheiden. So wird man zum Beispiel „Musikalität“ nicht durch „Gehörtüchtigkeit“ schlechthin ersetzen können (S. 160), da Jäger und Horchposten gehörtüchtig, aber nicht musikalisch sein müssen; die spezifisch musikalische Hörfähigkeit ist anderen Arten der Hörfähigkeit gegenüberzustellen.

b. Das Hören von Musik als Tonkunst, z. B. das Verfolgen polyphoner Sätze und symphonischer Verläufe, ist nach Wellek Thema nicht der Gehör-, sondern der Musikpsychologie. In ihrem Rahmen kennzeichnet er das Musikhören als „*ein beständiges Vorweggestalten*“ (S. 149). Was aber ist terminologisch zweckmäßiger: das musikalische Gehör aus dem Gebiet der Gehörpsychologie ganz auszuschließen oder das Verhältnis der beiden Fächer so anzusehen, daß Psychologie der Musik und Psychologie des Hörens die Psychologie des Musikhörens als ein Teilgebiet gemeinsam haben⁸?

c. Im Rahmen dieses Buches behandelt Wellek unter dem Titel „Gehörpsychologie“ sinnvollerweise nur ein Teilgebiet des Faches, nämlich elementare Voraus-

⁶ Zur Ergänzung verweise ich auf einige meiner Arbeiten zur Systematischen Musikwissenschaft: *Historische und systematische Musikforschung*, Mf I, 1948, S. 171–191; Artikel *Musikwissenschaft* in MGG IX, Sp. 1193–1220; *Die Fundierung der Allgemeinen Musiklehre durch die Systematische Musikwissenschaft*, *Musikalische Zeitfragen* IX, 1960, S. 45–62; *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft*, *Musikalische Zeitfragen* X, 1962; *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* X, 1966; *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Handbuch der geisteswissenschaftlichen Methoden* (erscheint im R. Oldenbourg Verlag). Meine Veröffentlichungen in dieser Richtung begannen 1937 mit dem Referat *Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft* (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris 1937, Bd. II, S. 223–226).

⁷ Der Terminus „Musikpsychologie“ kommt schon bei Carl Stumpf vor: *Musikpsychologie in England* (VfMw I, 1885, S. 261). Zur Unterscheidung von Ton- und Musikpsychologie sagt er 1883 im Vorwort zu seiner *Tonpsychologie*: „Auf die eigentlich musikalischen Probleme geht der vorliegende Band noch nicht ein. Ich habe ihn erst, nachdem ich mit den Grundzügen der musikalischen Psychologie im Reinen war, als Vorläufer zu dieser ausgearbeitet“ (S. VI). Insofern hat schon er die elementare Tonpsychologie als Vorläufer zur Musikpsychologie angesehen.

⁸ Die Musikbegabung behandelt Wellek unter Musikpsychologie (S. 156 ff.), die Vererbung der Musikbegabung aber unter Gehörpsychologie (S. 98 ff.).

setzungen der Musik, wie Töne und Klänge, Intervalle und Mehrklänge, Konsonanz und Dissonanz. Nach seiner Definition betrachtet Gehörpsychologie die Erscheinungen „*einzelu, isoliert, ohne Sukzessivzusammenhang*“, während Rhythmus, Tonfolge, mehrstimmiger Satz der Musikpsychologie zufallen (S. 6). Welcher Name paßt zu dieser Definition besser: Gehör- oder Tonpsychologie? Der Ausdruck Tonpsychologie ist gewiß nicht so zu verstehen, daß sie nur von Tönen, nicht auch von elementaren Tonkomplexen und den entsprechenden seelischen Akten und Fähigkeiten handeln sollte. Er bezeichnet gut, daß es sich hier um Elemente der Tonkunst, nicht schon um diese selber handelt. Damit unterscheidet dieser Name das Fach sowohl gegen die Musikpsychologie als auch gegen die musikfernen Teile der Gehörpsychologie. Es scheint, als sei er unentbehrlich, denn auch Wellek selbst wendet ihn mehrfach an, zum Beispiel wenn er davon spricht, daß der ebenmerklige Unterschied im „*konkreten Musikhören*“ kaum eine Rolle spiele: „*Das Schwellenproblem ist ton- und musikpsychologisch zweierlei*“ (S. 91). Zudem ist es sprachlich einfacher und kürzer, zwischen Ton- und Musikpsychologie zu unterscheiden als „*zwischen der eigentlich musikwissenschaftlichen — nicht schlechthin sinnespsychologischen — Gehörpsychologie und der (engeren) Musikpsychologie*“ (S. 6).

2. In seinem imponierenden Lebenswerk hat Wellek die Bedeutung und Fruchtbarkeit der Psychologie für die Musikwissenschaft erneut hervorgehoben. Kommt ihr jedoch tatsächlich eine so beherrschende Stellung zu, wie er sie fordert? Wäre es so, dann ergäben sich schwerwiegende Konsequenzen.

Im Unterschied zur Musikgeschichte und anderen Disziplinen hätte die Systematische Musikwissenschaft damit kein eigenes und selbständiges Zentralgebiet, sondern ihr Kernbereich wäre zugleich Zweig einer anderen Wissenschaft; ausdrücklich nennt Wellek die Musikpsychologie einen „*Zweig der Kulturpsychologie*“ (S. 6f.). Welche Stellung aber dieser Zweig (nicht nach Gebühr, sondern tatsächlich) im Zusammenhang der Psychologie einnimmt, dafür könnte Welleks Hinweis bezeichnend sein, daß man die Begründung einer psychologischen Typologie vom Hören her meist „*als bloße Angelegenheit einer ganz ausgefallenen Spezialdisziplin (der Musikpsychologie)*“ abtue (S. 157).

Eine weitere Konsequenz ist es, daß Wellek „*für den Systematischen Musikforscher . . . eine vollkommene Ausbildung in Philosophie und vor allem Psychologie*“ fordert (S. 13). Die „*volle Beherrschung . . . der Psychologie und der Musikwissenschaft . . . in ein und derselben Person*“ sei „*die unerläßliche Voraussetzung für eine wechselseitige Befruchtung beider Fächer*“ (S. 202). Es läge daraufhin nahe, die von Wellek vorgelebte Personalunion zur allgemeinen Norm zu erheben und bei der Errichtung von Lehrstühlen und ihrer Besetzung entsprechend zu verfahren. Doch wie wenige Musikgelehrte von Aristoxenos bis Riemann und seit ihm haben diese Norm erfüllt! Auch solchen, welche sich den psychologischen Aspekten besonders zugewandt haben, hält Wellek vor, daß sie sich Denkformen und Erkenntnisse dieser Wissenschaft nicht hinreichend genug zu eigen gemacht hätten. So sei es der „*methodische Mangel*“ bei E. Kurth, daß er „*in der Psychologie ein ‚Außensteiter‘ geblieben ist*“ (S. 122). Jacques Handschin gar läßt „*ein eigentlich psychologisches*

Konzept vermissen“ (S. 145) und habe sich sagen lassen müssen, daß seine „Darstellung mit Psychologie wenig oder nichts zu tun habe“ (S. 119).

Dabei genügt es ja nicht, Psychologie studiert zu haben: man muß sich ständig auf dem laufenden halten. Dies aber wird immer schwerer, „je mehr der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verwickeltere Stand der aktuellen wissenschaftlichen Psychologie sich dem Blick und Überblick des Musikwissenschaftlers entziehen wird, was bei der allgemeinen fortschreitenden Überspezialisierung aller Wissenschaften ein unentrinnbares Fatum sein dürfte“ (S. 203). Wie ist unter solchen Umständen und angesichts der allgemeinen Personallage zu erwarten, daß sich die Systematische Musikwissenschaft in einem hinreichend großen Bestand von Forschern und Dozenten fundiert und verwirklicht? Ist sie auf diesem Wege als ein Fach von ähnlichem Umfang und Gewicht wie die Musikgeschichte überhaupt möglich?

3. Wie von der Psychologie aus, so tendiert man auch von anderen Seiten her zu Konzeptionen der Systematischen Musikwissenschaft, in welchen ein Zweig oder einige Zweige zuungunsten der übrigen den Vorrang erhalten. Ein objektiver Überblick über den wirklichen Zustand des Faches ergibt jedoch etwa folgendes Bild. Einige seiner Zweige reichen in Nachbarwissenschaften hinüber und werden besonders umfassend von solchen Gelehrten gepflegt, die in jeweils beiden Fächern zu Hause sind, mag auch ihr Schwerpunkt auf der einen oder anderen Seite liegen, zum Beispiel Carl Stumpf, von Hornbostel, Kurt Huber, Wellek. Das gilt, wie für die Musikpsychologie, so für die musikwissenschaftliche Akustik und die naturwissenschaftliche Grundlagenforschung überhaupt, für die Musiksoziologie und die Musikphilosophie. Andere Themen aber werden primär von solchen Forschern behandelt, die sich auf Musikwissenschaft konzentrieren und sich Nachbarfächern nur als Nebenfächern, nicht mit ausgesprochener Personalunion zuwenden, wie es zumal bei Fachvertretern der Musikwissenschaft an Universitäten üblich ist. Es sind dies einmal systematische Themen, die sich im Zusammenhang musikhistorischer Forschung ergeben; darauf komme ich später zu sprechen. Ferner entwickeln sich mehrere Zweige der Musikwissenschaft sowohl in systematischer wie in historischer und ethnologischer Richtung, z. B. die Instrumentenkunde. Schließlich ist hier die wissenschaftliche Seite der Musiktheorie hervorzuheben.

Die lange Geschichte der Musiktheorie seit dem Altertum zeigt, daß diese nicht in Stildogmen und Handwerkslehren aufgegangen ist, sondern zum Teil auch wissenschaftliche Erkenntnis erstrebt und erzielt hat. Das gilt für Gelehrte der Antike, wie Aristoxenos; es gilt für einen Teil der Bemühungen um die „musica vera“ im Mittelalter; und es gilt für zahlreiche Musikgelehrte der Neuzeit, zum Beispiel Moritz Hauptmanns Bestrebungen, über das „technische Wissen“ zu einer „wissenschaftlichen Erkenntnis auf musikalischen Gebieten zu gelangen“⁹, oder die undoktrinären Seiten in Hugo Riemanns Arbeiten zur Rhythmik, Formenlehre usw.¹⁰. Erst recht mehren sich heute Beiträge zur Analyse und Klassifikation der möglichen und tatsächlichen Ordnungen in der Musik: der Tonarten und Tonsysteme, der periodischen und aperiodischen Rhythmen, der symmetrischen und asymmetrischen Takt-

⁹ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 2/1873, S. 14 u. 8.

¹⁰ Siehe dazu Helmuth Christian Wolff in MGG XI, Sp. 483 ff. und in Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 265 ff.

arten, der Bauformen und übrigen Gattungen des Musikwerkes. Solche Themen haben auch psychologische Seiten, doch primär gehören sie zu den spezifischen Aufgaben der Musiktheorie. Deren wissenschaftliche Seite entwickelt sich auf aussichtsreichen Wegen weiter und differenziert sich von der pädagogischen und propädeutischen Fachlehre¹¹. Im Namen „Systematische Musiktheorie“ ist der ursprüngliche Sinn des Wortes „theoria“ lebendig zu halten: weder Handwerkslehre noch Konstruktion von Doktrinen, sondern sachliches Betrachten eines Sachgebietes als solchen.

In etlichen Formulierungen weist auch Wellek auf diesen über die Musikpsychologie hinausreichenden Teil der Systematischen Musikwissenschaft hin. Er verschließt sich im Gange der Untersuchungen nicht den Gegebenheiten, auf welche man seit der Antike in den Wortfeldern *logos*, *ratio*, *musica vera*, Geist, logische Konsequenz in Harmonik und Aufbau, musikalische Orthographie usf. hinweist. Denn man kann es zwar anders deuten, aber nicht gänzlich negieren, was Hugo Riemann mit den Ausdrücken „*musikalische Logik*“ und „*Lehre von den Tonvorstellungen*“ zu fassen suchte. Wellek spricht von „*objektiv-geistigen Ordnungen*“ der Musik (S. 12), „*musikalischen Sinnzusammenhängen*“ (S. 115), „*der inneren Gesetzmäßigkeit des musikalischen Materials*“ (S. 149) und andererseits vom „*rein psychologischen, d. h. sinnlichen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz*“ (S. 62). Musik sei „*ein Stück objektiven Geistes*“ (S. 329) und die Musikwissenschaft in erster Linie eine Geisteswissenschaft (S. 5), während die Psychologie „*zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine Zwischen- und Mittlerstellung*“ einnehme (S. 1).

II. Systematische = nichthistorische Musikwissenschaft?

Zu den Arbeiten Welleks, die er in den Grundriß übernommen hat, gehört sein Referat *Der gegenwärtige Stand der Musikpsychologie und ihre Bedeutung für die historische Musikforschung*¹². Von seinen älteren Arbeiten zur „*psychologischen Deutung der Musikgeschichte*“ (S. 129) sind hervorzuheben die Aufsätze über Synästhesie, die er auf S. 337 verzeichnet, und die *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke* mit dem Untertitel *Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte* (1939). Auch in der Einleitung zum Grundriß ist das Verhältnis zwischen Systematik und Historie ein hauptsächliches Thema.

Nach Wellek sind sie „*wesentlich zweierlei*“. Er definiert die Systematische Musikwissenschaft als den „*nichthistorischen Teil*“ des Faches, der mit dem historischen Teil zusammen das vollständige Ganze der Musikwissenschaft bilde (S. 1 f.). Zwar habe im akademischen Forschungs- und Lehrbetrieb die Musikgeschichte eine absolute Vormachtstellung, während die Systematische Musikwissenschaft grüßlich vernachlässigt werde, doch künftig sollte an jeder größeren Universität ein zweiter, ein Systematischer Lehrstuhl eingerichtet werden. Er würde ein ganz außerordentliches Gewicht erhalten, da „*alle philosophischen Musikdisziplinen in ihm vereinigt*“

¹¹ Z. B. in den Beiträgen zur systematischen Betrachtung von Formen und Gattungen (s. dazu meinen oben genannten Aufsatz im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft).

¹² S. 119 ff. = Kongreßbericht New York 1961, Bd. I, Kassel usw. 1961, S. 121 ff., abgedruckt auch im Archiv für die gesamte Psychologie CXIII, 1961, S. 73 ff., hier mit einem Literaturverzeichnis, das aber fast überhaupt kein musikhistorisches Schrifttum enthält.

werden müssen. Diese aber sind — bei allem schuldigen Respekt vor der Historie — die Krone und das letzte Ziel der Musikwissenschaft, worin sie sich über sich selbst hinaus zur Musikphilosophie erhebt“ (S. 14).

Der historische und der nichthistorische Teil des Ganzen sind nach diesem Entwurf verschieden geartet, aber aufeinander angewiesen. In der Systematik sei die Geschichte „ihrem Gesamtertragnis nach mitvorauszusetzen“ (S. 2), und umgekehrt habe die Musikpsychologie (und auf dem Umweg über diese auch die Gehörpsychologie) grundlegende Bedeutung für die Musikgeschichte (S. 13, 121 f. u. a.).

Es ist verdienstlich und dankenswert, daß Wellek sich energisch für die Systematische Musikwissenschaft einsetzt. Und daß er nachdrücklich ihre Verbundenheit mit der Musikgeschichte betont, dient der Einheit unseres Faches, das unter dem Partikularismus seiner Spezialgebiete leidet. Doch bleiben mehrere Probleme offen.

Wenn Historie und Systematik bereits das vollständige Ganze der Musikwissenschaft bilden sollen — wo steht dann die Musikalische Volks- und Völkerkunde? Die Antwort, daß sich Historie und Systematik in ihr „verschränken“, reicht sicherlich nicht aus, um ihre Stellung im Ganzen der Musikwissenschaft zu bezeichnen. Noch weniger leuchtet es ein, daß die Musikethnologie zum Kernbestand der Musiksoziologie zu rechnen sei oder daß Geschichte „in einem weitesten Sinne zur Soziologie“ gehöre (S. 10).

Es ist ferner leichter gesagt als getan, in der Systematischen Musikwissenschaft den Gesamtertrag der Musikgeschichte vorauszusetzen. Schon das Literaturverzeichnis in diesem Grundriß zeigt, daß er nur wenig im gegenwärtigen Stand der musikhistorischen Forschung fundiert ist. Vor allem aber ist im Grundsätzlichen der Abgrenzung und Verbindung von Systematik und Historie auf einiges hinzuweisen, was über die obigen Thesen Welleks hinausgeht.

1. Historisch und Systematisch: nicht nur Fächer, sondern auch Denkweisen

Genügt es, den Begriff Systematisch als „nichthistorisch“ zu bestimmen? Und wie unterscheidet sich nichthistorische von unhistorischer, d. h. dem historischen Bewußtsein widersprechender Einstellung? Schon im Verlauf des Buches zeigen etliche Sätze, daß die Definition nicht ausreicht. So heißt es, daß „*musikpsychologische Aussagen nicht sozusagen freischwebend geschichtsfrei aufgestellt werden und Geltung beanspruchen können*“ (S. 127). Tonigkeit sei „*eine historische, das heißt geschichtlich gewordene Qualität*“ (S. 32); aber läßt sich ein Fach, zu dessen Grundbegriffen solche „historische“ Qualitäten gehören, ohne nähere Bestimmung als „nichthistorisch“ definieren? Die Phänomenologie von Qualitäten, wie der Oktave und der Tonigkeiten innerhalb der Oktave, gelte „*selbstverständlich im Rahmen einer gegebenen musikalischen Kultur*“¹³. Aber wo liegen die Grenzen dieser Kultur? Darf sich die Systematische Musikwissenschaft im Zeitalter der planetarischen Industriekultur und Weltöffentlichkeit mit der Darstellung von Grundzügen des abendländischen Erbes zufrieden geben? Und woher weiß sie, inwieweit diese Elemente einst und heute auf das Abendland beschränkt oder inwieweit sie schon früher auf dem Erdball verbreitet waren, so daß ihre heutige universale Verbreitung leichter verständlich wird?

¹³ Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, S. 90.

Es ist etwas anderes, das System der mittelalterlichen Kirchentonarten zu interpretieren oder aber diejenigen Möglichkeiten heptatonischer Leiterbildung zu durchdenken, welche unabhängig von dieser und anderen Epochen in der Natur der Sache liegen. Im Unterschied zur letzteren Betrachtungsweise kann die erste historisch oder (im Sinne Erich Rothackers) „dogmatisch“¹⁴ erfolgen. Das Wort „dogmatisch“ hat hier nicht die Bedeutung von doktrinär, sondern meint die wissenschaftliche Analyse einer historisch verwirklichten Ordnung, die in einem begrenzten Gebiet Geltung hatte oder hat, z. B. die neuere deutsche Grammatik, das heutige Strafrecht, der Kontrapunkt im Palestrinastil, die Dodekaphonie. Solche „dogmatische“ Darstellung ist weder ausgesprochen systematisch noch ausgesprochen historisch. Entsprechendes gilt für die Analyse und Interpretation musikalischer Kunstwerke.

Historie und Systematik sind nicht auf der ganzen Linie wie Fächer oder Provinzen voneinander abgegrenzt. Sie stehen sich auch, aber nicht nur als Teildisziplinen gegenüber. Ihre Verflechtung oder Verschränkung ist, wie in der Musikethnologie, so in zahlreichen Untersuchungen geboten, welche die abendländische Neuzeit und die Zeitgeschichte betreffen, z. B. die Klärung des Begriffes Tonalität. An eine lange Reihe von Schriften wäre hier zu erinnern, zum Beispiel diejenigen von Ernst Kurth über Bach und die Grundlagen des linearen Kontrapunktes sowie über Wagner und die von Kurth als romantisch bezeichnete Harmonik, ferner von Friedrich Blume über Entwicklung und Fortspinnung, von Heinrich Bessler über vokale und instrumentale Stile und vieles andere.

In allen Geistes- und Gesellschaftswissenschaften hat sich das aufsteigende historische Bewußtsein nicht nur auf die spezielle Geschichtsforschung, sondern auch auf die Vorstellung vom Wesen der Sache und vom Allgemeinen im Besonderen ausgewirkt. Historisches mit systematischem Denken zu verbinden, ist ein Grundproblem seit Herder, in neuerer Zeit zum Beispiel bei Max Weber. Nicht nur auf die gute Zusammenarbeit von je zwei Fächern, wie etwa der Systematischen Soziologie mit der Sozialgeschichte, kommt es an, sondern auch auf die historischen Aspekte systematischer Untersuchungen. Der Geist der Historischen Schule, sagt Rothacker¹⁵, weist über die Geschichte als Einzelwissenschaft hinaus. Historische Methoden haben im Rahmen der Rechts-, der Wirtschafts-, der Sprach-, der Kunstwissenschaft auch systematische Bedeutung. *„Es sind, so paradox das klingen mag, recht eigentlich metahistorische Probleme, die nach ‚historischer Methode‘ angegriffen werden.“*

Von nicht geringerer Bedeutung aber ist umgekehrt die Durchdringung der Geschichte mit systematischem Denken¹⁶. Zwar muß dem einzelnen Forscher die Vorliebe für spezifisch historische oder spezifisch systematische Themen überlassen bleiben. Im ganzen aber läßt es sich gar nicht umgehen, die wechselseitige Durchdringung fortzuentwickeln. Es wäre unergiebig, vorsichtigen Kleinmut als goldenen Mittelweg zwischen Historismus und Ahistorismus zu empfehlen, denn so vermeidet man zwar Einseitigkeit, verstellt aber die Aussicht nach beiden Seiten. Für Kernthemen der Musikwissenschaft, wie Begriff und Arten der Tonalität, ist

¹⁴ *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, Neudruck Bonn 1948, S. 22 ff.

¹⁵ A. a. O., S. 117.

¹⁶ S. z. B. Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958.

anderes zu erstreben: ein Höchstmaß sowohl von historischem als auch von systematischem Denken.

2. *Historisches Denken in systematischer Forschung*

Psychologie von der Art Welleks kommt in ihrer Grundposition dem historischen Bewußtsein entgegen.

a. Wellek betont die weitgehende Selbständigkeit der menschlich-seelischen Erscheinungswelt gegenüber der physischen Außenwelt. Was psychisch zur Erscheinung gelangt, sei kein Abbild der physischen Reize, es sei von diesen weitgehend unabhängig und andersartig. So kann sich gleiche Helligkeit bei sehr ungleicher Frequenz ergeben (S. 44). Entsprechendes gilt für andere Elemente sowie für Raum und Zeit. Im Unterschied zum physisch-objektiven Raum ist der „*gelebte Raum*“, wie Wellek im Anschluß an Graf Dürckheim ausführt, ein anderer je nach dem Lebewesen, dessen Raum er ist. Der musikalische Raum sei nie wirklich gegenständig oder vis-à-vis, er werde „*innegehabt*“ (S. 319). Er sei „*labil und von der strukturellen wie der augenblicklichen Aufnahmefähigkeit und Aufnahmewilligkeit des Subjekts*“ abhängig (S. 328).

b. Auf dem New Yorker Kongreß 1961 hat Wellek besonders scharf betont, daß alle erlebten Eigenschaften in einem Bezugsfelde wahrgenommen werden¹⁷. Die Tonigkeiten gewinnen ihre Eigenfarben erst im erlebten Tonsystem (S. 115). Die meßbare Unterschiedsempfindlichkeit ist von der jeweiligen Einstellung abhängig, wengleich sie einem konstanten Mittelwert folgt (S. 92). Man verändert das Bezugssystem und damit die Empfindungs- oder Vorstellungsqualitäten, sobald man sich in die „*Haltung des Beobachters im strengen Sinne begibt*“ (S. 105). So kann „*fachmännische Voreingenommenheit*“ und entsprechende Fixierung der Aufmerksamkeit das Zustandekommen eines musikalischen Raumerlebnisses hemmen (S. 328): eine für die Theorie der Musikerkenntnis bemerkenswerte Feststellung.

c. Qualitäten und ihre Systeme, wie der Quintenkreis und die eigentümlichen Farben der Tonstufen in ihm, sind in einem Kulturkreis entstanden, also historisch bedingt, wengleich nichtsdestoweniger psychisch real (S. 82). Insofern kann Systematische Musikwissenschaft ohne Zuhilfenahme vergleichender Untersuchungen nicht darüber urteilen, wie weit dasjenige, was sie durch Experimente und andere Mittel feststellt, verbreitet und gültig ist. Sie kann nicht von sich aus behaupten, daß jene Tonigkeiten eine universale Gegebenheit seien, doch eben so wenig, daß Leute, welche die abendländische Mehrstimmigkeit nicht kennen und auf eine indonesische Temperatur eingehört sind, den Quintenkreis ganz und gar nicht als Ordnung von Tonigkeiten empfinden. Dergleichen zu ermitteln, ist Sache ethnologischer, orientalischer und überregional vergleichender Musikforschung.

Dementsprechend sind zahlreiche Sätze Welleks näher zu bestimmen oder zu ergänzen. Er beschreibt zum Beispiel den Molldreiklang als umflort, trübe, traurig oder doch ernst — und relativiert diese Beschreibung durch den Hinweis auf die Divergenz der Auffassungen nach örtlichen und zeitlichen Umständen (S. 62). Hier wäre über den unbestimmten Hinweis darauf, daß es Unterschiede gibt, darzulegen, was an solchen Auffassungen in der Natur der Sache liegt oder durch sie nahe-

¹⁷ Bd. II, S. 91; s. dazu auch die Ausführungen von Rudolf Arnheim, S. 89.

gelegt wird und wie sich die Auffassung von Dur- und Molldreiklängen als *laetiores* und *tristiores* sowie die Romantisierung des Moll seit dem späten 18. Jahrhundert erklärt. Versichert man dagegen, ohne auf den historischen Wandel einzugehen, daß die Aussagen heutiger Versuchspersonen „*alle historisch angenommenen Charakteristiken der beiden Tongeschlechter*“ bestätigen (S. 243), so hat dieses Ergebnis entweder nur geringen Erkenntnisgehalt oder es bedarf einer anderen Interpretation.

Im Hinblick auf die geschichtlichen Tatsachen sind manche Allgemeinurteile einzuschränken, z. B. die Annahme durchgängiger Priorität der Ganzheit. So bedeutsam die Wesenszüge einer Melodie sind, an denen Christian von Ehrenfels seinen Begriff der Gestalt entwickelt hat, so bedeutsam ist es doch andererseits, wie spät in der Menschheitsgeschichte die architektonische Durchgestaltung umfangreicher Werke mit rein musikalischen Mitteln sich entwickelt hat. Von der Urgeschichte bis in die abendländische Neuzeit hinein waren längere musikalische Verläufe zumeist gerade nicht ausgesprochen „ganzheitlich“. Das gilt zumal für solche Melodik, die über vielmalige Wiederholung einer Zeile oder Strophenweise nicht hinausging, während der Text ein weitgespanntes Ganzes bildete. Als Historiker wird man nicht zugeben, daß Musik um so mehr Musik sei, je mehr sie „*zu hohen, reichgegliederten Gestalten architektonischer Art sich entwickelt*“ (S. 324). Erst recht nicht wird man bestätigt finden, daß sie im gleichen Maße „*umso gefühlsträchtiger*“ werde. Als Verallgemeinerung erscheint ferner der Satz, die Programmmusik sei „*eine verhehlte Kunstsynthese*“, „*eine ästhetische Halbheit, deren Hinfälligkeit sich schnell genug praktisch erweisen mußte*“ (S. 331). Das Besondere an der Programmmusik seit Berlioz und der von Wellek gemeinten Art tritt nicht hervor, wenn man es nicht mit jener seit dem Altertum weit verbreiteten Instrumentalmusik vergleicht, welche durch spärliche Symbole die Vorstellung vertrauter Mythen oder Geschehnisse evoziert.

Eine Typologie kann von Grundbegriffen, wie Zyklisch und Linear, ausgehen und nach der Nähe zum einen oder anderen Pol Stilarten deduzieren. Sie bleibt aber ohne historische Aspekte verhältnismäßig leer. Durch die Analyse historischer Typen wird sie zugleich berichtigt. So leiden Allgemeinurteile über Distanzsysteme und Temperaturen daran, daß bisher noch sehr wenig untersucht ist, wie die betreffenden lebendigen Typen wirklich gehört worden sind oder gehört werden und warum sich keine einheimische Theorie für sie ausgebildet hat.

Entsprechendes gilt für Definitionen. Was ist Dur, Harmonik, Chromatik, Oper, Lied, Volkslied, Hausmusik, Kirchenmusik usw.? Gewiß nicht das jeweils Allgemeine im Sinn des überall Vorfindlichen! Was ist Musik? Abstrahiert man von der Fülle des geschichtlich Besonderen diejenigen elementaren Gegebenheiten, die der Musik aller Zeiten und Völker gemeinsam sind, so erhält man nur eine ziemlich leere Rubrik und erfaßt nicht die wirkliche Musik, deren potentielle Wesensfülle sich im Wandel der Epochen entfaltet. Eine inhaltvolle Definition muß in nuce den Hinweis auf die im Verlaufe der Zeiten realisierte Wesensfülle enthalten. Definiert man z. B. das Streichquartett lediglich als Ensemblesmusik für vier Streichinstrumente, so hat man nur eine leere Rubrik erfaßt; erst durch den Hinweis auf das geschichtliche Leben dieser Gattung vor und seit Haydn gewinnt die Definition

Fülle. Entsprechendes gilt für die Definition der Oper, des Dur und Moll, der absoluten Musik. Auch das alte Problem, wie „das Volkslied“ zu definieren sei, läßt sich nicht lösen, wenn man nicht die historische Seite einbezieht und zum Beispiel nicht bedenkt, daß mündliche Fortpflanzung und Variantenbildung erst spät Spezifika des Volksliedes geworden sind.

3. Systematisches Denken in historischer Forschung

Den Gegensatz zum ahistorischen Glauben an die Universalität und Ewigkeit der *musica vera* bilden die Topoi des historistischen Relativismus. Von der indischen, arabischen, mittelalterlichen Musik und vielem anderen sagt man, sie seien nach „völlig“ verschiedenen Prinzipien aufgebaut und erforderten daher eine „gänzlich“ verschiedene Terminologie. Und sogar innerhalb der abendländischen Neuzeit tue sich dem Historiker in jedem Werk eine neue Welt auf. Doch das sind rhetorische Hyperbeln. Sie widersprechen der Tatsache, daß nicht wenige prägnante Grundstrukturen sehr weit in Raum und Zeit verbreitet sind, z. B. die Oktave, tonale Ordnungen mit konsonantem Gerüst, pulsierend-periodischer Rhythmus aus Zweitaktgruppen und die rhythmisch so geformte diatonische Strophenliedweise. Und wenn sich in jedem Werk von und um Telemann eine jeweils neue Welt eröffnen soll, was bedeutet dann das Wort Welt in „Weltgeschichte“?

„Als Musikwissenschaftler“, fordert Handschin, „müssen wir ebenso darauf aus sein, die Geschichte in die Perspektive der systematischen Betrachtung zu stellen, wie man sich neuerdings beflissen gezeigt hat, die letztere in die Perspektive der Geschichte zu stellen“¹⁸. Diese leitende Idee betont Wellek mit der Feststellung, daß die Systematische Musikwissenschaft „ein unentbehrlicher Hintergrund und Rahmen“ für die Historische sei, allerdings nur potentiell, denn die gegebenen Möglichkeiten seien bisher noch wenig verwirklicht (S. 119). In verschiedener Richtung hat er versucht, Psychologie auf Geschichte anzuwenden; aber noch wichtiger sind die Keime in seinem Buch, welche sich über seine eigenen Folgerungen und Exkurse hinaus entwickeln lassen dürften.

a. Wenn auch der Abschnitt *Phänomenologie und Stilkritik* (S. 154) nur ganz kurz geraten ist, so enthalten doch die phänomenologischen Abschnitte des Buches etliche Gesichtspunkte für historische Stilforschung. Solche bietet zum Beispiel die detaillierte Kennzeichnung der sekundären Eigenschaften der Töne in tiefen und hohen Lagen (grob, massig, schwer, schwerfällig, porös — klein, licht, beweglich, fest, spitz, dicht). Es wäre methodisch zu untersuchen, wie Weber, Wagner und andere diese sekundären Eigenschaften zur Klangdarstellung des mythisch-romantischen Weltbildes mit seinen dunklen und lichten Regionen, mit Schluchten, Riesen, Elfen, ausgewertet haben. Entsprechendes gilt für die Kennzeichnung von Mehrklängen, z. B. Breite von Klangmassen (S. 61). Reiche Ansätze enthalten ferner die Untersuchungen über Synästhesie und die gehaltvolle Abhandlung über den Raum (S. 295 ff.).

Für genetisches Stilverständnis und biographische Forschung sind die Darlegungen über Musikalität belangreich. Da sich diese Fähigkeit genauer als andere seelische Eigenschaften messen und von diesen abheben läßt, ist die Vererbungsforschung

¹⁸ *Der Tondarakter*, Zürich 1948, S. 421.

hier besonders fortgeschritten (S. 99). So ergeben sich unter anderem Ansätze zum Verständnis musikalischer Stilverwandtschaft innerhalb einer Familie oder einer Sippe (S. 99 ff.). Ein anderer Gesichtspunkt ist die Kompensation von Gehörmängeln bei Komponisten (S. 155).

Problematischer sind Welleks Versuche, aus seinen Grundtypen des Gehörs große Stilarten der Musik zu erklären, etwa „die Möglichkeit einer polyphonen Musik auf die Tatsache des linearen Hörens“ zurückzuführen¹⁹. Soweit Typen des absoluten Gehörs und solche der allgemeinen Musikbegabung sich auf Kompositionsstile auswirken, sind sie nur ein Faktor unter anderen; die Geschichte der Mehrstimmigkeit ist aus dem Zusammenspiel mehrerer Faktoren in wechselnden Zeitlagen zu verstehen. Daß Welleks zwei Grundtypen regional gebunden seien, indem der lineare Nordtyp primär zu polyphonem und der polare Südtype zu homophonem Erleben und Schaffen neige, wird durch den historischen Befund nicht bestätigt. Norddeutschland, das ja vor dem 17. Jahrhundert in der Mehrstimmigkeit wenig hervortritt, bietet kein Gegenstück zur polyphonen Kunst von Finck bis Senfl und unterscheidet sich auch in der Barockzeit von Mittel- und Süddeutschland nicht durch besonders reine oder radikale Polyphonie; für die Wiener Klassik aber ist es geradezu konstitutiv, daß sie über „Homophonie“ weit hinausgeht. Kunstvolle „Polyphonie“ wird nicht am stärksten und dauerhaftesten durch Länder des Nordens, wie England, Holland und Skandinavien, repräsentiert. Primär ist sie nicht als Kunst des Nordens, sondern als Kunst von Kennern zu erklären, worauf schon mittelalterliche Zeugnisse hinweisen; und nicht nur im Süden machte auf Laien der Kontrapunkt jenen Eindruck des „Kunterbunten“, auf den man dieses Wort etymologisch zurückführt.

Aus einer systematischen Antithese läßt sich leicht ein Geschichtsverlauf konstruieren, indem man diesen als ständigen Kampf der beiden Prinzipien und als ständiges Pendeln ihrer Vorherrschaft deutet. Eine solche Konstruktion ist Welleks „psychologische Deutung des Grundgeschehens unserer abendländischen Musikgeschichte aus dem elementaren Typ der Gehöranlagen, letztlich aus der Verschiedenheit des Tonähnlichkeitserlebnisses“. Er erklärt eine Seite des Geschichtsverlaufes ohne Begründung zum Grundgeschehen und deutet dieses als „Kampf zwischen kontrapunktischem und harmonischem Stilprinzip“ und damit zugleich als „Kampf Nord gegen Süd. Der Kontrapunkt hat im Norden, die Harmonie im Süden Europas eine ursprüngliche und bis heute bevorzugte Heimstätte“ (S. 136).

Ergiebiger als diese Konstruktion sind für das wissenschaftliche Bild vom Verlaufe der Musikgeschichte einige andere Gesichtspunkte in Welleks Buch. Seine systematische Untersuchung des Räumlichen und Quasi-Räumlichen in der Musik kann dazu beitragen, Wandlungen in Tonsatz und Klanggestaltung während des Mittelalters und der Neuzeit besser zu begreifen. Sie erhellt unter anderem das labile Relief des symphonischen Orchesterklangs, in welchem verschiedene Instrumente hervor- und zurücktreten (z. B. Trompetenmotiv „vor“ Streicherakkorden) und somit abwechselnd als „Figur und Grund“ fungieren. Wichtig sind auch die Ausführungen über den Einschlag räumlich-optischer Anschauung im Vorstellen von Musik seit der Entwicklung des anschaulichen Notenbildes (S. 312, 128, 185).

¹⁹ *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, München 1939, S. 256.

b. Welleks Polemik gegen einen Teil der Neuen Musik widerspricht dem Grundsatz des historischen Bewußtseins, daß jedes Zeitalter, auch das gegenwärtige, aus seinem eigenen Stilwollen zu verstehen und daß es „unmittelbar zu Gott“ sei. Doch macht hier der Ton noch nicht die Musik; die Polemik enthält Gedanken, welche auch im Rahmen strengerer Wissenschaft bemerkenswert sind. So gibt die Hauptthese zu denken, daß sich auf Grund neuerer Erkenntnisse der Psychologie einige Prinzipie Neuer Musik als praktisch nicht durchführbar und insofern als Selbsttäuschung der betreffenden Ideologen erweisen. Bereits die Atonalität, die Gleichberechtigung der zwölf Tonstufen und die Vermeidung jeder Wiederholung seien „psychologisch undurchführbare Programme“ (S. 269, 274 f.). Ferner gebe es in der erlebten Lautheit, anders als in der physischen Lautstärke, nur ein ungefähres, kein zahlenmäßiges Mehr oder Weniger; psychologisch sei eine Skala von Lautheitsgraden nach dem Vorbild der Tonleiter und eine entsprechende Reihenbildung nicht möglich (S. 93).

Anstatt dieses normative Urteil entweder einfach gutzuheißen oder einfach abzulehnen, wird es ergiebiger sein, der Frage mit wissenschaftlichen Methoden weiter nachzugehen. Es ist erstens psychologisch, physiologisch, ethnologisch und vergleichend zu untersuchen, inwieweit sich die Verbindlichkeit der gestaltpsychologischen Grundsätze, auf die sich Wellek stützt, wirklich bewährt. Und es ist zweitens zu untersuchen, wie allgemeine Gegebenheiten, z. B. der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz, in der Komposition seit Schönberg zwar nicht ganz außer Kraft gesetzt, aber in eigentümlicher Weise überdeckt und verdrängt werden. Die Begriffe Sublimierung und Verdrängung, die auf anderen Gebieten der Psychologie eine so bedeutende Rolle spielen, könnten sich auch in der Musikpsychologie als fruchtbar erweisen, wenn man sie sinnvoll anwendet, und zu einem besseren Verständnis der neueren Komposition beitragen. Entsprechendes gilt für den kulturwissenschaftlichen Begriff der „sekundären Strukturen“ im Weltalter der Industriekultur, welche ältere Formen nicht gänzlich ausschalten, aber überlagern.

Doch auch abgesehen von der Zeitgeschichte ist der Hinblick auf die elementaren Strukturen, welche die Ganzheits- und Gestaltpsychologie darlegt, für die Musikgeschichte wesentlich. Man braucht die Abweichungen von ihnen nicht abzuwerten, aber man versteht so besser, was nicht nur diesem oder jenem Menschen-schlag, sondern viel allgemeiner als apart, bizarr, sperrig, schwer intonierbar, schwer faßlich, unsänglich, künstlich usf. erscheint. Als Historiker machen wir uns das Denken gar zu leicht, wenn wir alle Unterschiede relativistisch als solche des spezifischen Kunstwollens und der Hörgewohnheit erklären, anstatt sachlich zu verstehen, warum manche Stilarten allgemein als volkstümlich oder als klassisch gelten und andere als ars subtilis oder subtilior oder subtilissima. Es gehört zur Aufgabe der Musikwissenschaft, so wesentliche Tatsachen, wie die Konstanz der Grundstruktur von Strophenliedweisen seit dem Altertum oder die heutige universale Verbreitung abendländischer Musik auf der ganzen Welt, zu würdigen und zu erklären. Dazu bedarf es der Verbindung von systematischem mit historischem Denken.

Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Die Geschichte der Barockoper war mit dem Auftreten Glucks und Mozarts im 18. Jahrhundert nicht abgeschlossen, auch opéra comique und Singspiel konnten den bestimmenden Einfluß des barocken Opernstils nicht ausschalten. Schon der Bau der Opernhäuser mit ihrem Rang- und Logenprinzip war ein Erbe der barocken Oper, das sich bis in unsere Gegenwart hinein gehalten hat. Nachwirkungen des barocken Operntheaters erstreckten sich weit bis in das 19. Jahrhundert hinein und finden auf dem Theater der Gegenwart wieder ein besonderes Interesse¹. Es sind nicht nur die Stoffe der alten Oper und ihre Konzentration auf den Gesangssolisten, welche auf das Operntheater des 19. Jahrhunderts weitergewirkt haben, sondern auch der schnelle Wechsel verschiedenartiger Bilder, die typisierte und stilisierte Art der Darstellung und nicht zuletzt die Befriedigung eines Schaubedürfnisses — Aufgaben, die heute zum Teil vom Film übernommen werden. Ganz besonders waren es der szenische Apparat, die Bühnenanlage und die Bühnendekorationen der alten Oper, welche eine ungeheure Nachwirkung hatten.

Die Geschichte der Oper ist bisher einseitig vom Text und der Musik und von deren Wechselbeziehungen her beurteilt worden, wie es zuletzt Hermann Abert im Jahre 1924 formuliert hat². Die Bedeutung des Szenischen wurde dabei jedoch unterschätzt. Die alte Oper war nicht nur zum Hören da, sondern auch zum Sehen. Man suchte nicht nur Affektdarstellung und Gefühlseindrücke, sondern auch optische Wirkungen, das Staunen vor dem Wunderbaren und Überraschenden. Die Schauwirkung auf dem Theater wurde von der frühen Oper in einzigartiger Weise entwickelt, viel stärker als im Schauspiel. Flugmaschinen, Versenkungen, Verwandlungen, Verzauberungen dienten einem neuen Erlebnisbereich des Theaters, der über das rhetorische Bildungstheater der Renaissance weit hinaus ging. Die Wiederbelebung und Nachahmung des antiken Dramas wurde von der frühen Oper mit völlig neuartigen Mitteln vorgenommen. Antik waren die Stoffe, antik war allenfalls der monodische Vortrag der Texte, völlig un-antik waren die Elemente der Überraschung, der Verwandlung, des Wunders. Schon die Wahl der Opernstoffe läßt dies erkennen — die ersten Opern hießen nicht Antigone, Elektra, Ödipus, sondern Dafne und Orpheus —, die Verwandlung der Dafne in einen Baum, die Wiedererweckung der toten Euridice, die Erscheinungen des Totenreiches gehören dem nicht-klassischen Stilbereich an, den man seit einiger Zeit als „Manierismus“ bezeichnet. Die frühe Oper entnahm entscheidende Anregungen der manieristischen bildenden Kunst und Literatur aus der Zeit von etwa 1520 bis 1650.

* Dieser Aufsatz gibt dem Text eines Vortrags wieder, den der Verfasser auf der Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1965 in Coburg gehalten hat.

¹ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Händel-Oper auf der modernen Bühne*, Leipzig 1957, S. 9—11. Auf einer 1965 stattgefundenen Tagung der deutschen Schauspiel dramaturgen in Salzburg stand das Barocktheater im Mittelpunkt der Vorträge und Diskussionen.

² Hermann Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Kgr.-Bericht Basel 1924, auch als selbständige Schrift Leipzig 1926 erschienen. Auf die Bedeutung von Bild und Geste für die Geschichte der frühen Oper wurde von Wolfgang Osthoff hingewiesen (*Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, Castrum Peregrini, H. 65. Jg. 1964, S. 10—49).

Der Stilbegriff des Manierismus ist seit dem ersten Weltkrieg zusammen mit der Kunst des Expressionismus hervorgetreten. Die Kunstwissenschaftler Max Dvořak und Werner Weisbach wiesen zuerst auf seine Bedeutung für die nicht-naturalistische Kunst eines Greco und der Gegenreformation des 16. Jahrhunderts hin³. Inzwischen hat sich der Manierismus-Begriff immer mehr durchgesetzt und beginnt heute, die Stilbegriffe der Renaissance und des Barock zu verdrängen. Der Barock in seiner Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit, in seiner „*Neigung zu Extremen*“ und seiner scheinbaren „*Stilspaltung*“, wie es Friedrich Blume bezeichnet hat⁴, erfuhr durch die Gegenüberstellung von Klassizismus und Manierismus eine neue innere Gliederung. Die große Manierismus-Ausstellung in Amsterdam 1955⁵ gab den Anstoß für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Stil, dem man eine umfassende, allgemeine Bedeutung zuerkannte, man dehnte ihn auf alles Nicht-Klassische und Anti-Klassische überhaupt aus. Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke wiesen auf die allgemeine geistesgeschichtliche Bedeutung des Manierismus hin, der es ermöglichte, die Erscheinungen der modernen Kunst unserer Zeit durch Vergleiche mit historischen Kunstwerken zu stützen. Große Bögen ließen sich spannen von der Vor-Antike zur gotischen Kunst des Mittelalters, vom Barock über die Romantik bis in die Gegenwart. Hocke gab seinem bekannten Buch *Die Welt als Labyrinth* den Untertitel *Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520–1650 und in der Gegenwart*. Er zieht auch die Musik heran und sieht in der gesteigerten Chromatik, in den schnellen Akkordwechseln und unerwarteten Melodiesprüngen manieristische Kennzeichen gesteigerter Schmerz- und Angstdarstellung — auf die Oper im einzelnen geht er kaum ein, wenn er auch in den Werken Monteverdis Höhepunkte des Manierismus sehen will. Hocke weist auf die Figuren der Mythologie in der manieristischen Kunst hin, ferner auf die Verbindung heterogener Dinge wie Christentum und Magie oder Sinnlichkeit und Erbauung — beides ist auch in der frühen Oper anzutreffen. So wird in der italienischen Oper *La Santa Eugenia*, Viterbo 1686, die als *Die heilige Eugenia* in Hamburg 1688 in deutscher Übersetzung von Postel aufgeführt wurde, christliche Askese der heiligen Eugenia der sinnlichen Liebe einer orientalischen Priesterin gegenübergestellt, diese verliebt sich in die Heilige, eine Liebesszene der beiden Frauen wird auf der Bühne gezeigt — wie sie erst später bei Wedekind wieder anzutreffen ist —, doch Eugenia widersteht, Feuer fällt vom Himmel, der heidnische Tempel wird zerstört und die Stadt Alexandria wird zum Christentum bekehrt⁷. Ähnliche Gegensätze von Askese und Sinnlichkeit findet man bei Richard Wagner wieder, im *Tannhäuser* wie im *Parsifal*. Auf die enge Verwandtschaft der deutschen romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts zum Manierismus hat neuerdings Marianne Thalmann in *Romantik und Manierismus* (Stuttgart

³ Max Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1928. Werner Weisbach, *Manierismus und Gegenreformation*, Repertorium für Kunstwissenschaft 1928. Eine umfassende Bibliographie der neueren Manierismus-Literatur bei Giuliano Briganti, *Der italienische Manierismus (La maniera italiana)*, Rom 1961, Dresden 1961.

⁴ Friedrich Blume, *Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*, Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963.

⁵ Vgl. den Ausstellungskatalog *Le Triomphe du manierisme européen de Michel-Ange au Greco*, Amsterdam 1955.

⁶ Hamburg 1957.

⁷ Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957, I, 36.

1963) hingewiesen, die in Tiecks *Geneveva*-Drama einen Höhepunkt des romantischen Manierismus sieht — es bildete die Grundlage für die *Geneveva*-Oper Robert Schumanns (Leipzig 1850). Es sind die gleichen Elemente des Wunders, der Verzauberung, die hier wiederkehren — im einzelnen hatte Tieck direkte Anregungen aus den barocken Dramen Calderons erhalten, vor allem was die lyrische Anlage und strenge Versform seiner Dichtung betraf.

Für die Geschichte der barocken Oper ist das Buch eines jüngeren französischen Philologen und Kunsthistorikers bedeutsam, Jacques Bousquet, der die Malerei von 1520 bis 1620 auf die Bildinhalte untersuchte⁸. Ein großer Teil der von Bousquet genannten Motive kehrte auf den Opernbühnen des 17. Jahrhunderts wieder: Szenen der Grausamkeit, der Melancholie, des Traums, des Entsetzens, Brände, die Hölle, Ruinen, Toten- und Dämonendarstellungen, Nachtszenen, ferner die Perversion der Erotik, Zauberei aller Art. Der Einfluß der Malerei auf die Anlage der alten Opernlibretti ist ganz offensichtlich und läßt sich in vielen Einzelheiten belegen. Die angebundenen Frauen, wie sie Veronese und Vasari gemalt haben, kehren in den Andromeda-Opern wieder, Zauberei und Verwandlung ist durch die vielen Circe-Opern bekannt geworden, in denen die Liebhaber in Tiere verwandelt werden. Medusa mit ihren Schlangenhaaren findet man in den Perseus-Opern. Mord- und Selbstmordszenen gehörten zum dauernden Bestand der Oper, der Geschlechtertausch — Frauen als Männer verkleidet, Kastraten in Frauenrollen — war Kennzeichen des manieristischen Stils. Viele dieser Motive kehrten auch in der Oper des 19. Jahrhunderts wieder — man muß die „Hosenrollen“ hierzu rechnen, den koloratursingenden Pagen Oskar in Verdis *Maskenball* wie die Besetzung des Romeo in Bellinis *Romeo und Julia*-Oper mit einem dramatischen Sopran (in Dresden sang 1831 die Schröder-Devrient den Romeo)^{9a}.

Als manieristische Ausdruckselemente des Wunders und der Verzauberung sind vor allem die Flugmaschinen der Barockoper anzusehen. Die in der Luft erscheinenden und durch die Luft fliegenden Personen erhielten ihre Anregung durch die religiöse Malerei des 16. Jahrhunderts. Himmelfahrtsszenen, das Jüngste Gericht, fliegende Engel bei Wundern etwa auf Gemälden von Tintoretto oder Greco waren die Vorbilder für die zahllosen Götter und Göttinnen der Barockoper. In Draghis Oper *Il fuoco eterno* (Wien 1674) erscheint die Göttin Vesta am Himmel und sendet einen Lichtstrahl, um ein Wunder hervorzurufen, die Errettung eines vollbesetzten gestrandeten Schiffes, das durch ein kleines Boot wieder flott gemacht wird. Dicht gedrängt stehen die Menschen am Ufer und auf einer Brücke, mehrfach geteilte Chöre sind musikalisch beteiligt. Das Bühnenbild Ludovico Burnacinis war zweifellos von Altarbildern und kirchlichen Mysterienspielen beeinflusst, an denen Burnacini in Wien ebenfalls mitgearbeitet hat^{9b}. Lullys *Isis*-Oper brachte in Paris 1677 in einer Schluß-Apotheose ganze Gruppen schwebender Götter und

⁸ Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München 1963/1964.

^{9a} Nachweis und Abbildung bei Hellmuth Christian Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern* (in Vorbereitung im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig in der Serie *Musikgeschichte in Bildern*, hrsg. von Max Schneider und Heinrich Bessler, Bd IV/1).

^{9b} S. Flora Blach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini*, Wien-Berlin 1931. Dieser Kupferstich wird wie einige weitere der im folgenden genannten Abbildungen von mir mit Kommentaren und Quellenangaben veröffentlicht in der *Geschichte der Oper in Bildern*.

fliegender Engel⁹, diese waren zweifellos nicht gemalt, sondern wurden real dargestellt. Die Barockoper entwickelte ein kompliziertes System von Flugapparaten, in denen sich oft gleichzeitig mehrere Personen schnell durch die Luft bewegen konnten — die französische *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot widmete noch im Jahre 1772 einen ganzen Sonderband der Theatertechnik, hier sind Flugmaschinen in ihrer technischen Ausführung genau beschrieben. Große Gruppen von Göttern und Engeln wurden in Legrenzis Oper *Germanico sul Reno* in Venedig 1675 auf die Bühne gebracht — sie befinden sich auf einem Wolkenpalast, der nicht nur von hinten nach vorn bewegt, sondern dessen Teile in kreisende Bewegung versetzt wurden. Ein in der Pariser Opernbibliothek erhaltenes Skizzenbuch enthält auch die technischen Zeichnungen für dieses Bühnen-Gerüst¹⁰.

Das „Wunder“ beweglicher Dekorationen wurde im 19. Jahrhundert von der Oper in Paris wieder angewendet, und zwar zuerst in der Ballettpantomime *La Belle au bois dormant* im Jahre 1829. Von da an kehrten solche Wandeldekorationen auch in vielen Opern wieder¹¹ — Richard Wagner griff im *Parsifal* also auf ein längst bekanntes Verfahren zurück. Das Erstaunen über den schnellen Wechsel farbiger Bilder gehörte zu den Grundformen barocker Opern, die in der Regel in jedem ihrer drei Akte jeweils vier Bilder zeigten, die durch schnelle Verwandlungen seitlich angebrachter Kulissenrahmen verändert wurden. Erst der Rationalismus und Klassizismus des 18. Jahrhunderts übte Kritik an diesen scheinbaren „Äußerlichkeiten“ und „Guckkastenbildern“ (Wieland) und beschränkte die Bühnenbilder auf einige wenige für jede Oper. Die Oper der Romantik fand dagegen wieder Gefallen an den szenischen Wundern, so kam es zu einer Wiedergeburt der Bilderfülle des Barocktheaters, wenn auch teilweise mit anderen Mitteln wie Gasbeleuchtung und Dioramas — zweiseitig bemalten und wechselnd beleuchteten Kulissen, die allmähliche, bewegte Übergänge erlaubten. Die Barockoper hatte mit ihren transparenten Kulissen, die von hinten beleuchtet wurden, hier bereits vorgearbeitet. Die barocken Flugmaschinen wurden auf der Opernbühne der Romantik wieder hervorgeholt — Richard Wagner ließ seine drei Rheintöchter über die Bühne schweben, wie der Entwurf von Josef Hoffmann für Bayreuth 1876 zeigt (Abb. 1). Wenn hier auch fahrbare Wagen verwendet wurden, so entstand doch der Eindruck des Schwebens. An vielen Bühnen verwendet man hier auch richtige Flugmaschinen. Die unter Wasser spielende Szene, über die viel gespottet worden ist („Hurenaquarium“), gehört in den Bereich des märchenhaften, unrealistischen Theaters. Man hat die Naturbilder Wagners symbolisch gedeutet¹² oder diese Wasserszene sogar auf Wagners Aufenthalt in einer Schweizer Wasserheilanstalt zurückführen wollen¹³ — in Wirklichkeit lag hier ein Erbe der Barockoper vor, wie man aus der 1662 in München aufgeführten Oper *La Fedra incoronata* (mit der Musik von Johann Kaspar Kerll) sehen kann (Abb. 2). Der italienische Bühnen-

⁹ Es handelt sich um einen Stich von Sebastian Leclerc, der sich u. a. im Kupferstichkabinett Dresden befindet (Sign. 8932).

¹⁰ Vgl. *Geschichte der Oper in Bildern*, Abb. 20 a und b.

¹¹ Marie-Antoinette Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Diss. Paris 1938, S. 42—60.

¹² Werner Wahle, *Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild. Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils*, Diss. München 1937, Zeulenroda 1937.

¹³ Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Aarau-Leipzig 1924, I, 124 ff.



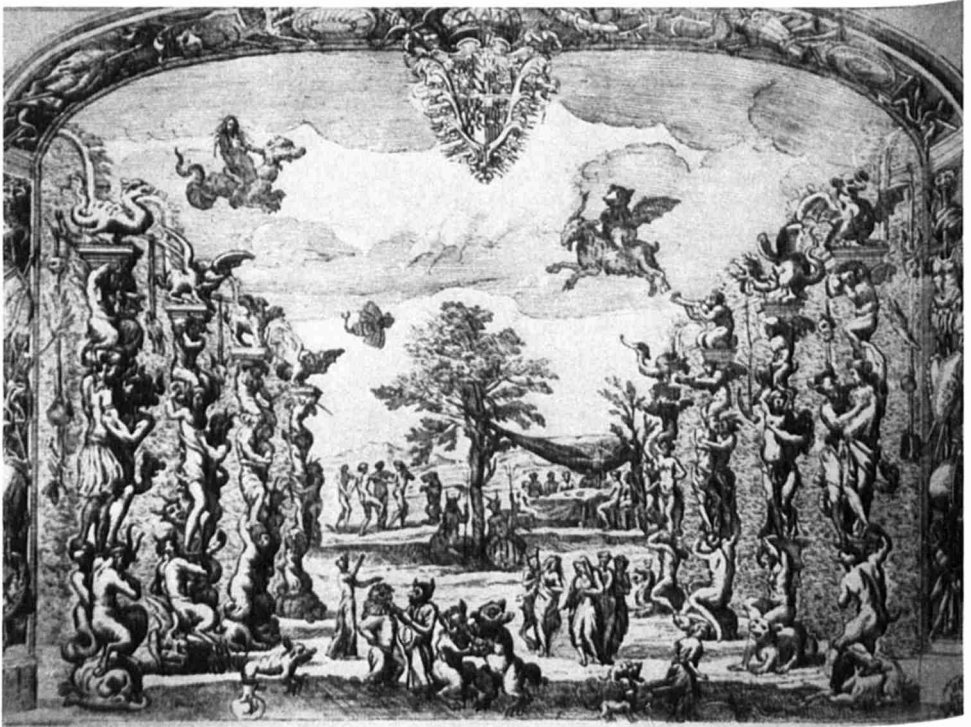
1. Das Rheingold, 1. Bild. Entwurf von Josef Hoffmann für Bayreuth 1876.



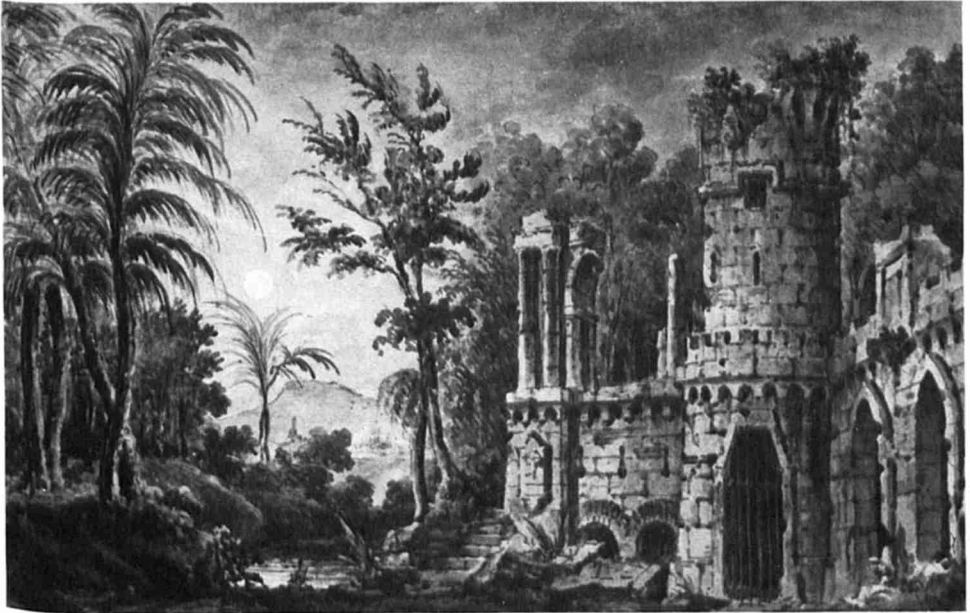
2. La Fedra incoronata, München 1662. Bühnenbild von Francesco Santurini im Libretto.



3. Der Freischütz II, 6. Stich von J. G. A. Frenzel nach H. Ramberg im Orpheus-Taschenbuch 1824.



4. Grotteskes Tierballett. Anonymer Stich des 17. Jahrhunderts.



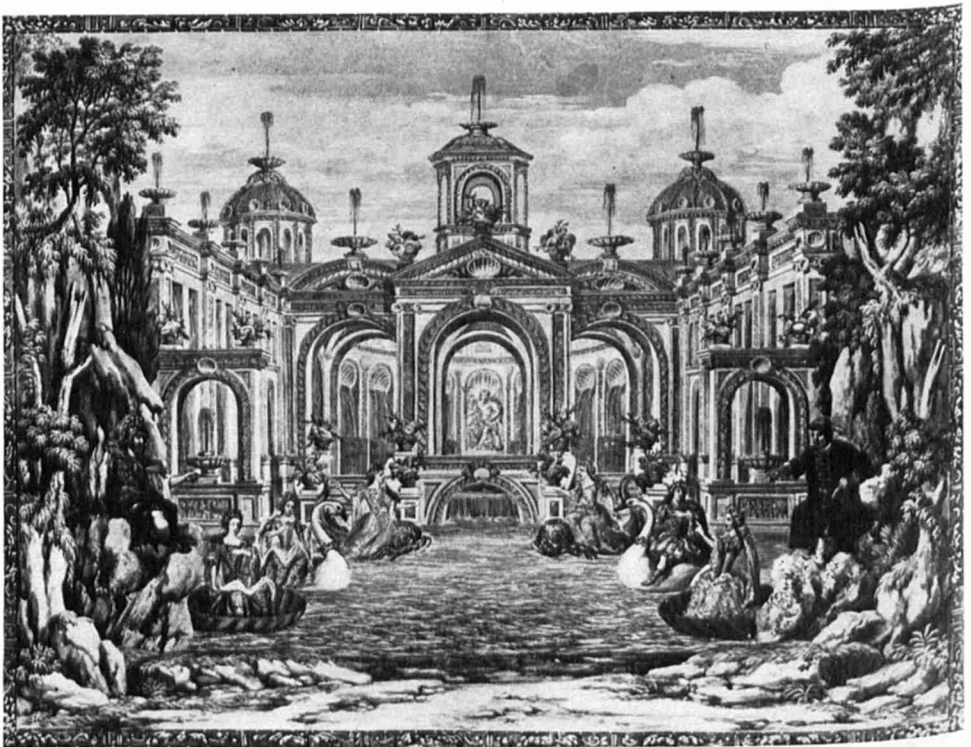
5. *Bathmendi* (Karl August von Lichtenstein), Wien 1801. *Burgruine*, Entwurf von Joseph Platzer.



6. *Servio Tullio* (Agostino Steffani), *Garten*. Bühnenbild von Domenico Mauro, München 1685.



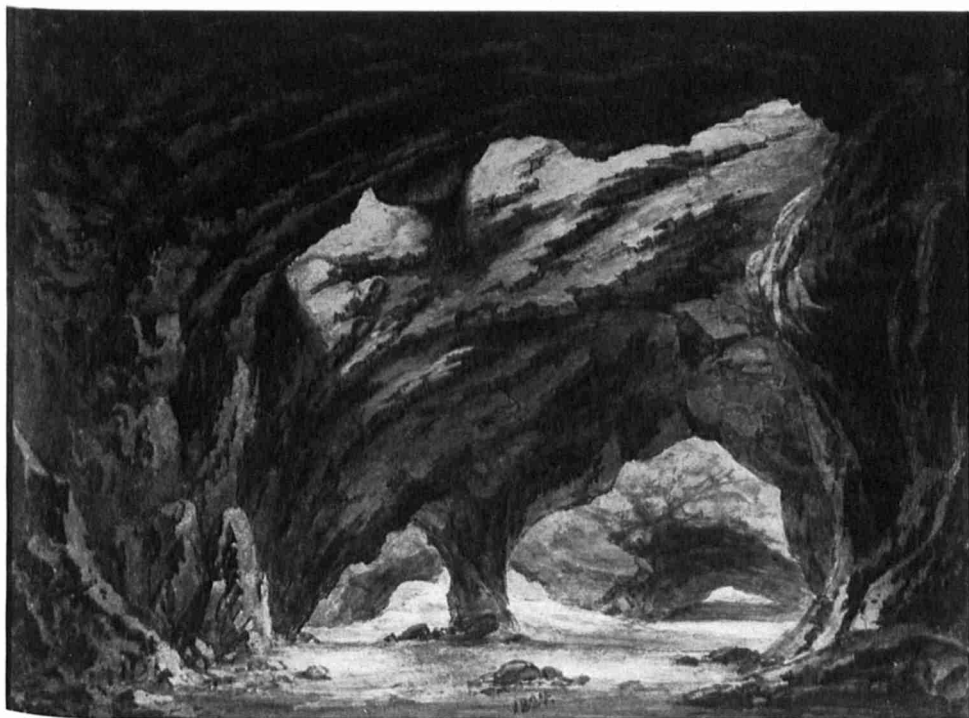
7. *Lohengrin* (R. Wagner), Gemälde von Pixis 1876.



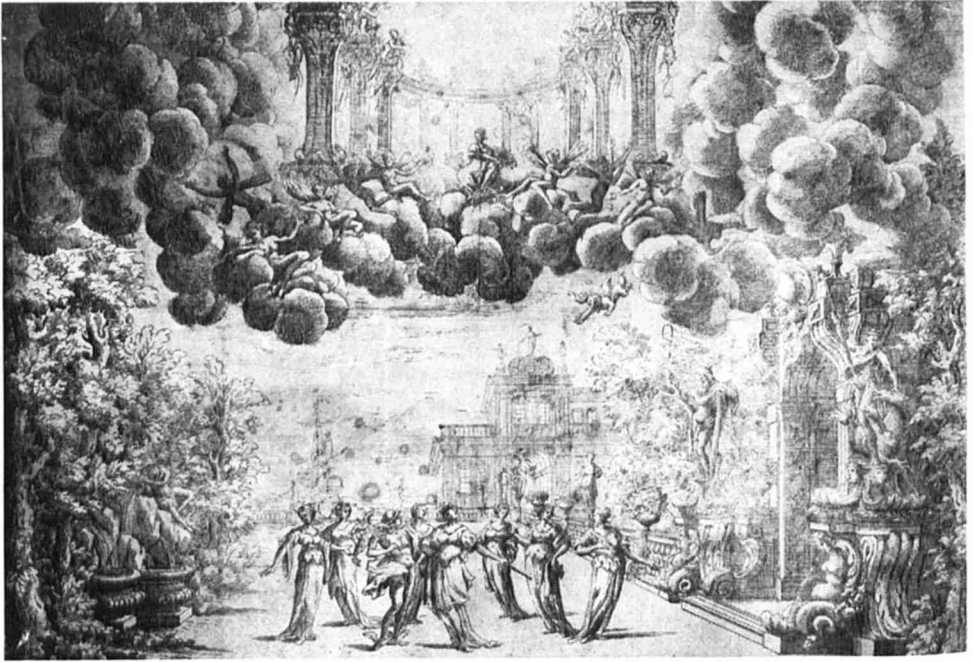
8. Das höchst-preisliche Crönungsfest Ihr. Kgl. Majestät in Preussen, Opernballett Hamburg 1701 und 1702. Wasserpalast des Neptun, Bühnenbild von Johann Oswald Harms.



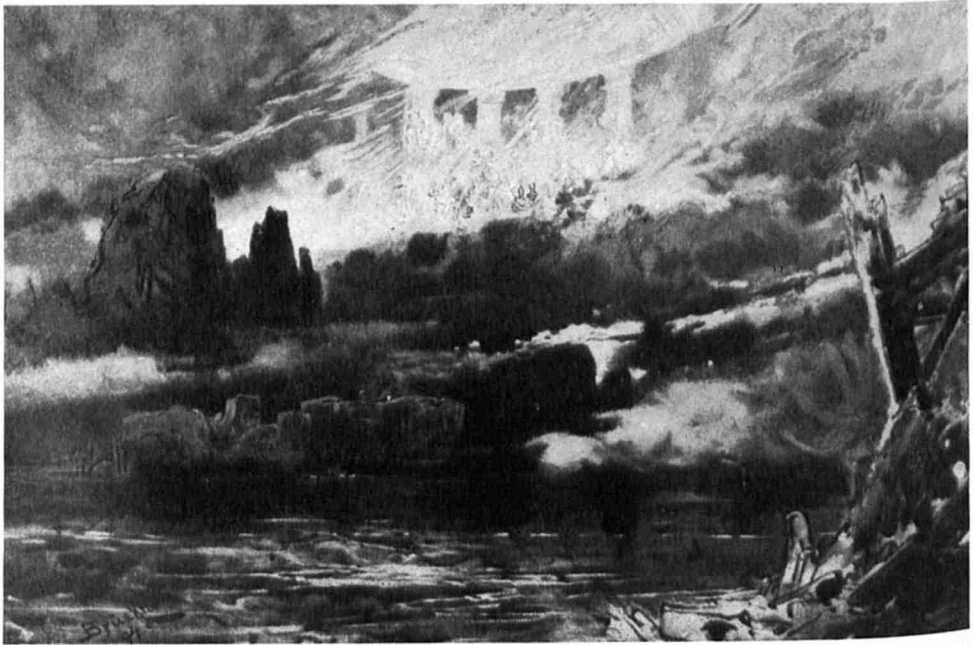
9. Räuberhöhle von Johann Oswald Harms (wahrscheinlich für Klaus Störtebecker von Reinhard Keiser), Hamburg 1701.



10. Weite Höhle, Bühnendesign von Carl Blechen für Berlin 1824.



11. Oben: Reggia della Fortuna, aus *L'Ida di tutte le perfezioni* (Text von Lotto Lotti, Musik von Giuseppe Tosi), Piacenza 1690. Tafel 5 des Libretto, *Deliciosa di Cibele, quali viene accompagnata dalle Damigelle*.



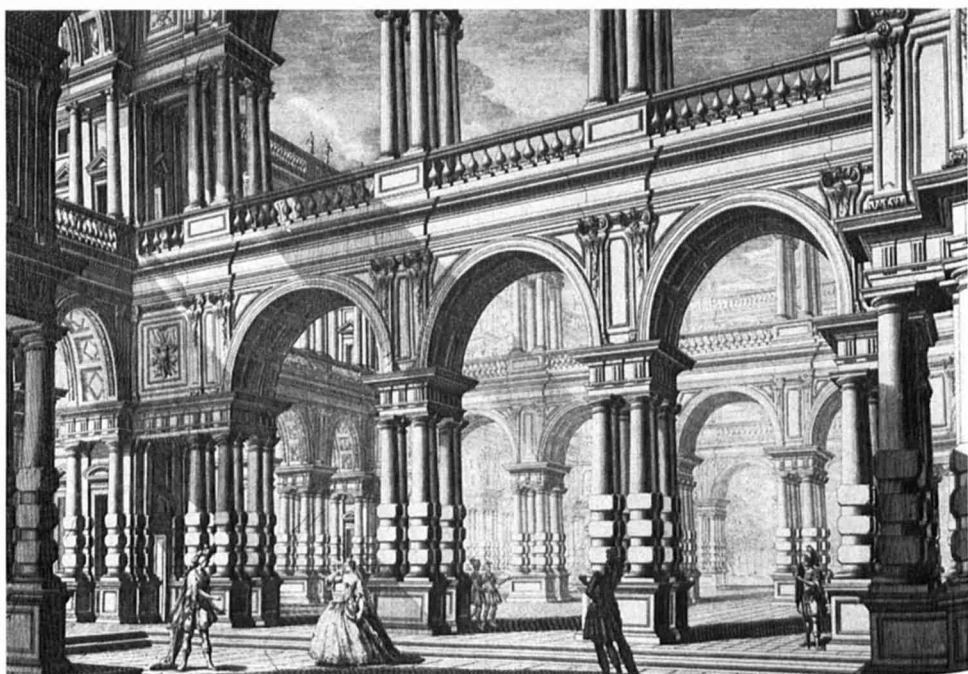
12. Götterdämmerung, Untergang Walhalls. Gemälde von Brückner, nach der Aufführung in Bayreuth 1894.



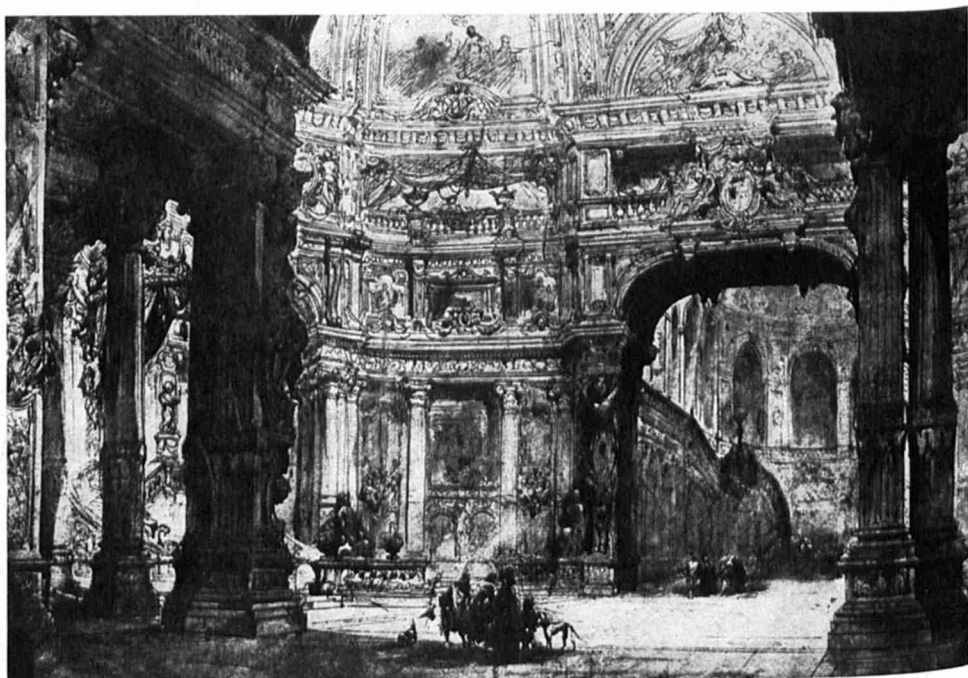
13. *Medea vendicativa*, München 1662. Bühnenbild von Francesco Santurini (gezeichnet von Caspar am Ort, gestochen von Melchior Küsel).



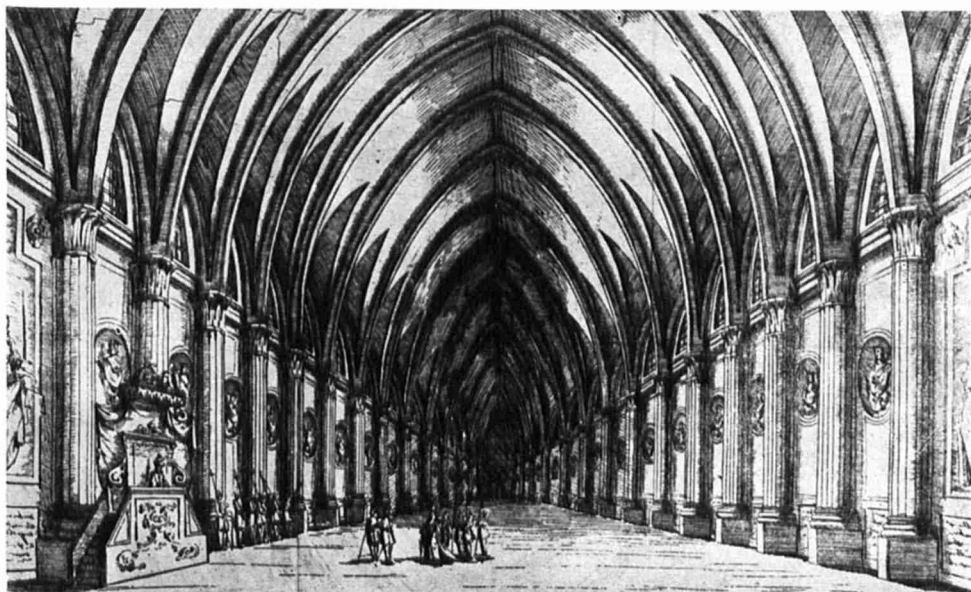
14. Die Walküre, Wotans Abschied (mit Feuerzauber), nach einem Gemälde von Hermann Hendrich (nach einer Aufführung in Bayreuth im 19. Jahrhundert).



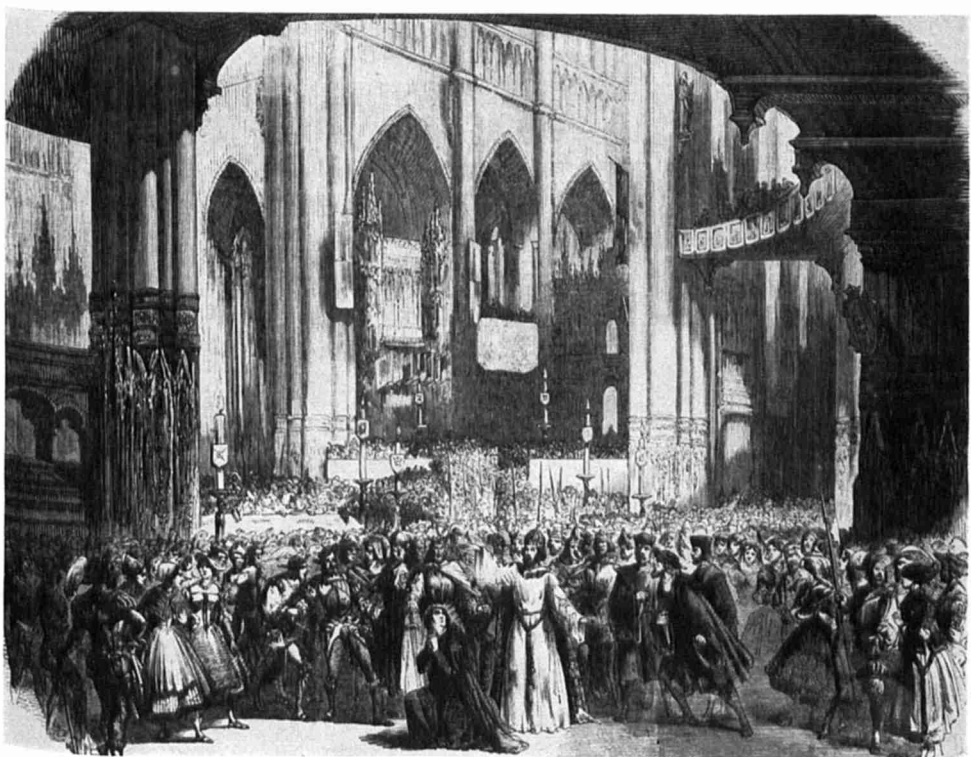
15. Giuseppe Galli-Bibiena, Palastdekoration für Dresden 1719. Aus *Architettura e Prospettiva*, Wien 1740.



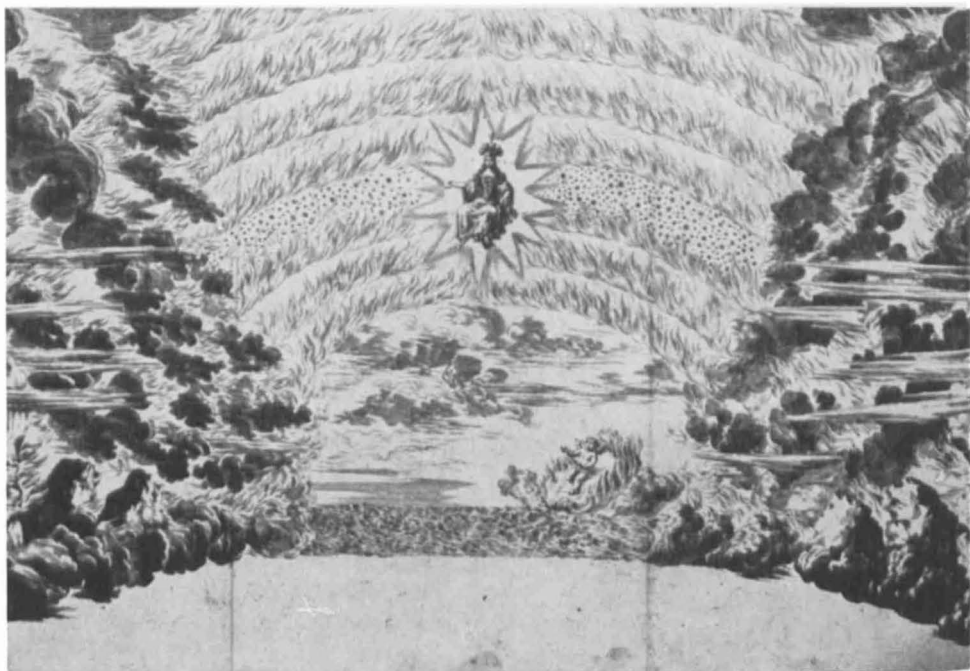
16. Самсон, Entwurf für Gustave III (Auber), Paris 1833.



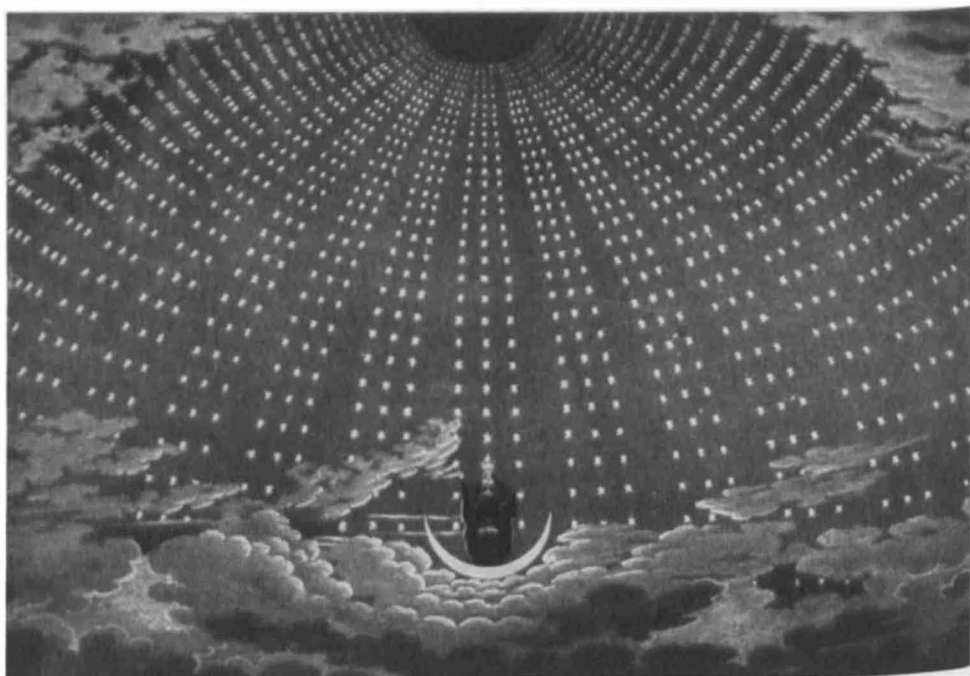
17. Chiarini, *La Forza della virtù*, Bologna 1694. Tribunale (Salla alla Gottica).



18. *Le Prophète* (G. Meyerbeer), Paris 1849.



19. Ludovico Burnacini, *Erscheinung der Venus aus Il Pomò d'oro*, Wien 1666 (Musik von P. A. Cesti).



20. Karl Friedrich Schinkel, *Königin der Nacht für Die Zauberflöte* (Mozart), Berlin 1815.

bildner Francesco Santurini, der später in Venedig ein Opernhaus leitete, ließ Theseus hier unter Wasser gegen Dämonen kämpfen, oben auf dem Wasser flüchten zwei Personen in einem Kahn¹⁴. Im Prolog der gleichen Oper schwebten drei Göttinnen auf Wolken auf und ab, sie vertreiben ein Gewitter, das in allen Einzelheiten dargestellt wurde (auch musikalisch), und singen Terzette; die in der Mitte sitzende Iris überreichte dem anwesenden bayrischen Herrscherpaar das gedruckte Libretto und kehrte dann in ihrer Wolke wieder auf ihren luftigen Sitz zurück¹⁵. In barocken Flugmaschinen flogen auch grausige und groteske Tiere und Hexen über die Bühne, wie auf einem anonymen Stich des Dresdener Kupferstichkabinetts (Sign. A 10/49, 2) zu sehen ist. Geflügelte Hunde, Schweine, Hühner, tanzende Wildschweine, ein tanzender Bär mit Nymphen gaben ein gespenstisches, bizarres Bild, das den *Maschere* Burnacinis und der älteren Kunst eines Hieronymus Bosch nahesteht (Abb. 4). Die Wolfsschluchtszenen in Webers *Freischiütz* hatten hier ihre Vorläufer; die Zeichnung von Heinrich Ramberg im *Orpheus-Taschenbuch* 1824 zeigt ähnliche fliegende Tiere, Dämonen und auch den tanzenden Bären (Abb. 3).

Zum manieristischen Fundus der Barockoper gehörten die feuerspeienden Drachen, wie ein Titelbild zu Lullys *Persée* (Paris 1682) zeigt. Erregung und Entsetzen spiegeln sich in Haltung und Gesten, Andromeda ist an einen Felsen gefesselt, Theseus kommt in einer Flugmaschine. Wesentlich einsamer kämpfte Wagners Siegfried gegen den Drachen in einem Zauberwald deutscher Romantik. Rechts hinter einem Baumstamm ist Mime zu sehen, auch mit erhobenen Armen — es handelt sich wieder um einen Entwurf Josef Hoffmanns, Wagners Bayreuther Bühnenbildner (1876)¹⁶. Entsetzen sollten auch die Marter- und Todesszenen der Barockoper hervorrufen — das Titelbild auf dem Libretto der in Venedig 1679 aufgeführten Oper *Sesto Tarquinio* zeigt wieder eine angebundene Frau, hier als Soldat verkleidet mit verbundenen Augen kurz vor ihrer Erschießung; ein Bogenschütze will sie ins Jenseits befördern, es kommt natürlich nicht so weit, sie wird im letzten Augenblick gerettet¹⁷. Meyerbeers Hugenotten befinden sich in Paris 1836 in ähnlicher Situation¹⁸, müssen aber ihr Leben lassen, sie werden erschossen, ähnlich wie später Cavaradossi in Puccinis *Tosca* (Rom 1900). Man sieht heute in solchen Szenen meist krassen Naturalismus, das Spiel mit dem Entsetzen ist aber altes manieristisches Erbe — es sei an ähnliche Gemälde von Goya und Delacroix erinnert, die in der Frühromantik derartige Szenen dargestellt haben. Der Abscheu vor solchen Grausamkeiten sollte dadurch erregt werden. Zum Ausdrucksbereich manieristischer Malerei des 16. Jahrhunderts gehörten Traum- und Geisterszenen, sie kehrten als Ausdruck des Unterbewußtseins in großer Zahl in den Opern des

¹⁴ Die Originale dieses wie des folgenden Bildes befinden sich im Libretto der Oper im Theatermuseum zu München. Vgl. Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*, Abb. 39–43, ferner *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 21.

¹⁵ Vgl. hierzu Hubertus Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante. Die Münchner Oper 1651–1825*, München 1963, S. 213.

¹⁶ Die Wagner-Abbildungen befinden sich sämtlich in dem von Herbert Barth geleiteten Bildarchiv der Bayreuther Festspiele, das sie freundlicherweise zur Verfügung stellte.

¹⁷ Vgl. Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*. Das Libretto befindet sich in der Stadt. Musikbibliothek zu Leipzig. Eine ähnliche Szene findet sich in Händels Oper *Ottone* (London 1723) — Vgl. Wolff, *Händel-Oper*, Abb. 21.

¹⁸ Dies zeigt die Lithographie von A. Devéria im *Album de l'Opéra* (1844), das A. Challamel in Paris herausgab (in der Bibliothèque de l'Opéra in Paris), abgebildet bei Wolff, *Geschichte*.

17. Jahrhunderts wieder. Geister Verstorbener erscheinen unaufgefordert oder werden beschworen. In Reinhard Keisers *Octavia* (Hamburg 1705) ließ der Textdichter Barthold Feind die Titelheldin dem schlafenden Nero als Geist verkleidet erscheinen, um ihn zu schrecken — er wollte sie umbringen lassen. Dies war eine neuartige Verwendung derartiger Geisterszenen, die durch Ballette von Totengeistern und Totengräbern ergänzt wurden¹⁹. Geister toter Nonnen steigen aus ihren Gräbern in Meyerbeers *Robert le Diable* (Paris 1831) und tanzen ein „*Bachanale*“ — sie wollen Robert veranlassen, einen Zauberzweig vom Grabmal der heiligen Rosalie abzureißen. Der Klosterhof war einem historisch echten Kloster in Frankreich nachgebildet²⁰, Manierismus und Historismus gingen eine neuartige und seltsame Verbindung ein. Das Schwanken des Titelhelden Robert zwischen Religion und Hölle wurde damals als neuartig empfunden und hat zweifellos auf Wagners *Tannhäuser* bestimmend eingewirkt.

Nächtliche Szenen mit Mondschein gelten als besonders kennzeichnend für die Romantik — sie waren aber bereits auf dem Barocktheater bekannt. In Agostino Steffanis *Servio Tullio* (München 1686) verwendete der Bühnenbildner Domenico Mauro den Vollmond in einer nächtlichen Gartenszene (Abb. 6). Der Mond wird verdunkelt, so daß sich Verwechslungen der auftretenden Personen ergeben, er war also nicht nur Stimmungselement, sondern wurde zu einem dramaturgischen Faktor²¹. Als manieristisch muß hier auch die Verbindung gegensätzlicher Dekorationen wie Garten und Architektur angesehen werden. In der romantischen Oper findet man eine Fülle von Mond-Szenen, das Unheimliche und Geheimnisvolle konnte hier Triumphe feiern. In Bellinis *Norma* (Mailand 1831) sang die Titelheldin ihre bekannte „*Casta Diva*“-Arie an die Mondgöttin in einem „*Heiligen Hain der Druidenpriester*“. Das Bühnenbild der Uraufführung von Alessandro Sanquirico zeigt rauchende Altäre zwischen alten Bäumen, auf welche der Mond scheint — es handelte sich um eine besonders festliche Eröffnungsvorstellung der Mailänder Scala nach einem Umbau²². Der Mondschein wurde auch gern mit Ruinen verbunden, so in einem Bühnenbild des Wieners Joseph Platzler für die in Persien spielende Oper *Bathmendi* (Wien) 1801) von Karl August von Lichtenstein²³, einem damals sehr bekannten Regisseur und Opernübersetzer. Ruinen waren damals der Ausdruck des Zerfallenden, des Vergänglichen, der Zerstörung (Abb. 5). Man findet sie in großer Zahl in barocken Opern, wobei das Zusammenstürzen großer Paläste auf der Bühne vorgeführt wurde — etwa in den zahlreichen Armida-Opern, in deren Schlußbild Armida ihren eigenen Palast durch Dämonen und Teufel zerstören läßt. Dies zeigt ein Entwurf von Jean Bérain aus dem Jahre 1686 für Lullys

¹⁹ Vgl. Wolff, *Barockoper in Hamburg*, Band I, S. 250—258. Eine Abbildung in MGG, Artikel *Feind*, Bd. IV, Sp. 8. Weitere Beispiele für Geistererscheinungen bei Wolff, *Die Venezianische Oper*, S. 55, 85, 91, 104 usw.

²⁰ Alley, S. 101—104.

²¹ Der Kupferstich von Michael Wening nach dem Bühnenentwurf von Domenico und Gasparo Mauro befindet sich in dem gedruckten Textbuch (Theater-Museum München R 285). Über die besondere Bedeutung und Neuartigkeit der „*vielgeschossigen Adsenbildung und allseitigen Raumdurchdringung*“ für das Bühnenbild des 17. Jahrhunderts hat Hans Tintnot eingehend geschrieben (*Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1933, S. 60).

²² Alessandro Sanquirico, *Nuova Raccolta di scene teatrali*, Milano (o. J.) (Exemplar der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien).

²³ Originalentwurf in der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Inv. W. 8804.

Armide (Paris)²⁴. Der zusammenfallende Zauberpalast Klingsors in Wagners *Parsifal* geht auf solche Bühnenüberlieferungen zurück.

In märchenhafte, unrealistische Bezirke führten viele Phantasiebauten des Barocktheaters, wie etwa Wasserpaläste. In dem Hamburger Opernballett, das zur Feier der Krönung des ersten Preußischen Königs im Jahre 1702 aufgeführt wurde, erschien als Höhepunkt der Wasserpalast Neptuns, der aus zahlreichen Wasserfällen, Springbrunnen und Muscheln zusammengesetzt war (Abb. 8). Ein Bühnenentwurf Karl Friedrich Schinkels für E. T. A. Hoffmanns Oper *Undine* (Berlin 1816)²⁵ zeigt einen ähnlichen aus Wasser zusammengesetzten Palast, sogar die roten Korallenbüschel stimmen auf den beiden (farbigen) Entwürfen überein. Das alte Hamburger Bühnenbild stammte von Johann Oswald Harms, einem der bedeutendsten Bühnenbildner in Deutschland um 1700. Neptun sitzt bei ihm in der Mitte seines Palastes im Hintergrund. Bei Schinkel ist es der Wassergeist Kühleborn, der in Überlebensgröße die Mitte einnimmt: der Ritter Huldbrand wird von Undine in die Tiefe gezogen. Schinkel gab hier ein selbständiges Schlußbild, das in der Bearbeitung von Hoffmanns *Undine* durch Hans Pitzner nicht enthalten ist — hier steigt Undine aus einem alten Springbrunnen herauf und küßt den ihr verlobten Ritter vor den Augen seiner neuen Braut Bertholda, die er eben heiraten will; erst dann holt sie ihn ins Wasserreich. Schinkel war auch in seinen anderen Bühnenentwürfen stark der Romantik verbunden, dies zeigen seine farbigen *Zauberflöten*-Zeichnungen für die Berliner Oper, seine Entwürfe für Spontinis *Ferdinand Cortez* oder Méhuls *Ariodant*, die nächtliche Lichtwirkungen, seltsame Bauten, glitzernden Mondschein zeigen — alles andere als klassizistische Stilelemente, wie man sie sonst bei Schinkel kennt²⁶. Vor dem Hamburger Wasserpalast von Harms schwimmen außer Delphinen und Muscheln zwei Schwäne — auch hier möchte man an manieristische Märchenhaftigkeit denken. Schwäne waren bereits in der Renaissance bekannt, und zwar in den Trionfi, die man nach antikem Vorbild szenisch darstellte und auch bildlich wiedergab. So zieht ein Schwan ein Schiff in dem *Trionfo di Venere*, der im Jahre 1469 als Fresko im Palazzo Schifanoia zu Ferrara gemalt wurde²⁷. Richard Wagner setzte im *Lohengrin* eine alte Bühnentradition fort, das Gemälde von Pixis aus dem Jahre 1876 zeigt den Schwan mit einer Krone um den Hals, wie sie schon bei Harms zu sehen war (Abb. 7). Wagner deutete die Erscheinung des Schwans als „Wunder“, so daß ein starker Kontrast zu seinem naturalistischen Inszenierungsstil entstand — ähnliches gilt für die Figuren des *Lohengrin* wie des fliegenden Holländer, in denen Wagner Göttliches und Übernatürliches zum Ausdruck bringen wollte, während die Darstellung dieser Opern im einzelnen von Wagner selbst sehr naturalistisch gefordert wurde, wie Geerd Hellberg-Kupfer nachgewiesen hat²⁸. So entstand ein gewisser Zwiespalt, den man heute durch freiere Inszenierungen zu überwinden sucht.

Seestürme und untergehende Schiffe wurden in der Barockoper mit großem Rea-

²⁴ Bleistiftzeichnung in der Bibliothèque de l'Opéra zu Paris (Abb bei Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*).

²⁵ Im Schinkel-Museum zu Berlin (in der National-Galerie).

²⁶ Weitere Nachweise und Abbildungen bei Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*.

²⁷ Dieses Fresko von Francesco del Cossa ist farbig abgebildet in der Enciclopedia dello spettacolo IX, bei S. 1137 (Stichwort *Trionfi*).

²⁸ Geerd Hellberg-Kupfer, *Richard Wagner als Regisseur. Untersuchungen über das Verhältnis von Werk und Regie*, Berlin 1942 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 54), S. 21 ff., S. 38.

lismus dargestellt, und doch gehört ihre Wirkung des Entsetzens, der Angst, die beim Zuschauer hervorgerufen wurde, in den manieristischen Stilbereich. Das schwankende Schiff galt als Symbol der von Zufällen bestimmten menschlichen Existenz. Der bereits erwähnte Johann Oswald Harms schuf um 1700 einen großen dreiteiligen Dekorationsentwurf für einen Seesturm. Auf dem rechten Teil desselben ist ein schwankendes Schiff vor einem Felsen zu sehen. Daß diese Schiffe wirklich hin und her geschwankt haben, zeigt der Theaterband der großen französischen *Encyclopédie* (1772) — Wellen und Schiff wurden durch eine große Kurbel bewegt. Derartige Schiffe befanden sich in jedem Theaterfundus, so daß Wagner für die Uraufführung seines *Holländer* in Dresden im Jahre 1843 überhaupt nur alte Dekorationen verwenden mußte — die Schiffe stammten aus Webers *Oberon* und aus einem Ballett *Der Seeräuber*²⁹. Dies geht aus den Zeichnungen und Notizen des Bühnendirektors Gerst hervor, die erhalten sind. Ganz zweifellos sind die szenischen Visionen Wagners mit von solchen bühnenpraktischen Erwägungen bestimmt worden, die oft auf eine lange Tradition zurückblicken konnten.

Geheimnisvolle Höhlen gehören auch zum Stil des Manierismus—1701 hat Harms für Hamburg eine solche entworfen, wahrscheinlich für die *Störtebecker*-Oper Reinhard Keisers (Abb. 9)³⁰. Eine ganz ähnliche Höhle erfand Carl Blechen über hundert Jahre später (1824) für eine Aufführung in Berlin (Abb. 10)³¹ — selbst der Mittelpfeiler kehrt hier wieder. Blechen verzichtete auf die seitlichen Bühnentüren und auf die genaue Symmetrie, die Harms gegeben hatte, aber der Gesamteindruck ist nahezu der gleiche. Blechen hat kaum die Zeichnung des Harms gekannt, sie lag im Braunschweiger Museum, während Blechen in Berlin lebte. Das gleiche Stilempfinden rief hier gleiche Erscheinungsformen hervor, wie man annehmen muß. Auf alte barocke Bühnenüberlieferung gingen auch die in der Luft erscheinenden Zauberpaläste zurück. Die in Piacenza 1690 aufgeführte Oper *L'Idée di tutte le perfezioni* (Text von Lotto Lotti, Musik von Giuseppe Tosi) erhielt ein solches Bühnenbild (*Reggia della Fortuna*) von Ferdinando und Francesco Galli-Bibiena (Abb. 11)³², das als Typus noch auf Wagner in der *Götterdämmerung* nachgewirkt hat (das Gemälde von Brückner 1894, Abb. 12, gibt die Götterburg wie eine Wolkenphantasie wieder). Ein sehr beliebtes Motiv manieristischer Malerei waren Brände und Feuer, die nicht nur Entsetzen erregen, sondern auch neuartige Licht- und Beleuchtungswirkungen ermöglichen sollten. In München wurde 1662 in *Medea vendicativa* die ganze Bühne von Flammen umgeben, so daß die Aufführung aus Sicherheitsgründen im Freien stattfinden mußte (Abb. 13)³³. Der Feuerzauber in Wagners *Walküre* hatte also seine Vorgänger und seine Bühnentradition, die ein neuerer Autor als „*Zirkusapotheose*“ abzuwerten suchte (Abb. 14)³⁴.

²⁹ Der Entwurf von Harms befindet sich im Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig. (Abgebildet bei Wolff; *Die Barockoper in Hamburg* I. Anh. Nr. 22 und *Die Händel-Oper*, Abb. Nr. 38). Die Dekorationsangaben zur Uraufführung des *Fliegenden Holländer* sind wiedergegeben im Programm Bayreuth 1959 und 1963, hrsg. von den Bayreuther Festspielen.

³⁰ Aus Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, I, S. 405.

³¹ Original im Kupferstichkabinett der National-Galerie zu Berlin. Sign. 1824 (Carl Blechen, Bühnenbilder).

³² Stich von Carlo Antonio Forti (Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, Sammelband Q 15018, Original 310 x 400 mm).

³³ Original im Theater-Museum zu München. Vgl. auch Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante*, S. 213.

³⁴ T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin-Frankfurt a. M. 1952. — Abb. 14 stellt *Wotans Abschied* nach einem Gemälde von Hermann Hendrich dar (Bildarchiv der Bayreuther Festspiele, R 272).

Die Schrägstellung der Kulissen, durch welche Giuseppe Galli-Bibiena die klassizistische Symmetrie des Bühnenbildes aufhob (so in einem bekannten Palastentwurf für Dresden 1719, Abb. 15), kehrte in Cambons Entwurf für *Gustave III* von Auber in Paris 1833 wieder (Abb. 16)³⁵. Die Höhe der Räume wurde gesteigert, so daß die Menschen auf der Bühne noch kleiner wirkten als bei Galli-Bibiena. Seitliche Säulenabgrenzungen sowie die Andeutung der Raumhöhe durch Abschneiden der oberen Raumteile wurden dagegen genau übernommen. Die symmetrische Architektur einer gotischen Halle, wie sie etwa Chiarinis Entwurf für die Oper *La Forza della virtù* in Bologna 1694 zeigt (Abb. 17)³⁶, wurde im 19. Jahrhundert durch einen Naturalismus verdrängt, der ganze Kathedralen auf die Opernbühne stellte, so in Meyerbeers *Le Prophète*, Paris 1849 (Abb. 18)³⁷, und doch ist die Verwendung einer ins Riesenhafte vergrößerten Architektur auf der Bühne eine Nachwirkung barocker Entwürfe, wie sie in Paris im 18. Jahrhundert etwa durch Servandoni geschaffen worden waren. Auch die Massenauftritte unzähliger Statisten und Choristen wurden im 19. Jahrhundert gesteigert, im einzelnen durch naturalistische Bewegungen und historisch echte Kostüme verändert, wie Vergleiche mit Massenauftritten auf der barocken Opernbühne zeigen — diese wurden viel klarer gegliedert, oft in die stilisierte Form von Balletten gebracht, wie der Kampf zweier Heere in der Mars-Szene des Dresdner Planetenballetts vom Jahre 1678 im Entwurf von J. O. Harms erkennen läßt³⁸. In Halévys *Le Juif errant* (Paris 1852) wurden daraus Aufmärsche in historischen Kostümen. Wie stark die barocke Theatertradition gewesen ist, mag zuletzt Schinkels bekannter Entwurf für die Berliner Aufführung der *Zauberflöte* Mozarts 1815 zeigen (Abb. 20)³⁹. Die Erscheinung der Königin der Nacht am Himmel zwischen Sternen hatte ihr direktes Vorbild in einem Bühnenedtwurf Ludovico Burnacinis für *Cestis Pomo d'oro* in Wien 1666, und zwar in der Szene, in welcher Venus in ähnlich streng geordneten Sternen am Himmel erschien — die Kräfte der Venus sind durch Flammen und Blitze sowie den auf einem Feuermeer fahrenden Amor angedeutet (Abb. 19)⁴⁰.

Der Nachweis für das Weiterleben barocker Theatertraditionen in der Oper des 19. Jahrhunderts eröffnet für die Beurteilung der romantischen Oper neue Gesichtspunkte. Der Stilbegriff des Manierismus verbindet sie mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, welche für die Wiedergabe dieser Opern auf dem modernen Theater viele neue Möglichkeiten bietet. Eines dürfte besonders deutlich geworden sein: Daß weder barocke noch romantische Oper sich mit dem Stilbegriff des Realismus erfassen lassen, der nur zu Mißverständnissen führen kann; ferner, daß diese alten Opern sich nicht mit so sparsamen Andeutungen ihrer Bühnenbilder begnügten, wie dies heute immer mehr in Mode kommt. Man wollte in der Oper auch etwas sehen, man wollte gepackt und ergriffen werden durch phantastische optische Erscheinungen — nicht nur durch Andeutung und Symbol.

³⁵ In der Bibliothèque de l'Opéra in Paris.

³⁶ Theater-Museum München.

³⁷ Aus der „*Illustrierten Zeitung*“, Leipzig, Jg. XII (1849).

³⁸ Original im Kupferstichkabinett Dresden, Sign. A 407, 2.

³⁹ Original im Schinkel-Museum der Berliner National-Galerie. Farblich abgebildet bei Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, Potsdam 1928, Tafel XII neben S. 232.

⁴⁰ Original im Museum für Kunsthandwerk in Leipzig.

Mozarts „Mailänder“ Streichquartette

VON LUDWIG FINSCHER, SAARBRÜCKEN

Anna Amalie Abert zum 60. Geburtstag

Die vier Streichquartette, die unter dem Namen Mozarts als „Mailänder Quartette“ bekannt sind, haben die Forschung seit langem beschäftigt, ohne daß ihre Echtheit oder Unechtheit quellenkritisch oder stilkritisch überzeugend nachgewiesen werden konnte. Georges de Saint-Foix war der erste, der sich ausführlicher mit den Werken und ihrer (noch zu erörternden) Überlieferung beschäftigte und sie stilistisch der „romantischen Krise“ des jungen Mozart in Mailand zuordnen wollte, wobei ihn allerdings die ebenfalls ungesicherten und von ihm in dieselbe „Krise“ datierten Violin-Sonaten KV Anhang C 23.01–06 durch ihre andere Stilhaltung zu ungewöhnlich gewundenen Interpretationen der Auswirkung dieser angeblichen Krise auf Mozarts Stil zwangen¹. Der erste Band der großen Mozart-Monographie von Wyzewa und Saint-Foix war noch vorsichtiger gewesen und hatte nur in einem Nebensatz die Vermutung geäußert, „*trois autres quatuors possédés jadis par Aloys Fuchs (en ut, la et mi bémol, K. Anh. 211, 212 et 213)*“ (KV Anhang C 20.01 wurde also versehentlich übersehen) hätten ursprünglich vielleicht die drei Divertimenti a quattro KV 125a–c (136–138) zu der üblichen Sechszahl von Streichquartetten ergänzt, die man gerade von einem Eleven der Quartettkomposition erwarten durfte². Hermann Abert hat diese Vermutung mit noch stärkeren Vorbehalten in sein Mozartwerk übernommen³.

Saint-Foix ist auf die vier Werke im dritten und fünften Band seiner und Wyzewas Mozart-Monographie zurückgekommen und hat dort energischer als früher die Ansicht vertreten, daß die Quartette in B-, C- und Es-dur (KV-Anhang C 20.01, 02, 04) in die Nähe der „romantischen Krise“ und der drei Divertimenti gehörten⁴, während das A-dur-Quartett (KV Anhang C 20.03) eine isolierte Quartettkomposition aus der Zeit der Pariser Reise (August oder September 1778) sei⁵. Es sei kein Zufall, heißt es hier, daß die von Aloys Fuchs überlieferte zeitgenössische Abschrift den vier Werken zwei aus der Serie der sechs Mailänder Quartette (KV 134 a/155 und 159) zugeselle, denn es sei nicht ausgeschlossen, daß die Quartette in B, C und Es noch in Mailand komponiert worden seien — „*tant se manifeste en eux l'exaltation passionnée, la poésie imprévue, la fraîcheur nouvelle, qui caractérisent les œuvres nées de cette crise romantique si mémorable*“. Zwei von ihnen hätten „*en guise de mouvement lent*“ ein Tempo di Minuetto, genau wie drei der „roman-

¹ Georges de Saint-Foix, *Quatre quatuors inconnus de Mozart*, Bulletin de la Société „Union musicologique“ 3, 1923, S. 186–203.

² T[héodore] de Wyzewa et G[eorges] de Saint-Foix, W.-A. Mozart, I, Paris (1912), 3(1936), S. 440–441. Im Appendice der 3. Auflage (S. 526, zu S. 441) wird unter Bezug auf den zitierten Artikel von Saint-Foix die „*authenticité indiscutable*“ aller vier Werke betont und eine Neuausgabe angekündigt. KV Anhang C. 20.01–02 und 04 werden den drei Divertimenti zugeordnet, während KV Anhang C. 20.03 „*manifestement à une toute autre période*“ gehöre.

³ Hermann Abert, W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, I, Leipzig 1923, S. 348, Anm. 3.

⁴ Georges] de Saint-Foix, W.-A. Mozart, V, Paris (1946), 2(1946), S. 311–312.

⁵ A. a. O., III, Paris (1936), S. 115–118.

tischen“ Violinsonaten; dies wie vieles andere sei Teil der „*héritage palpitant, recueilli par Mozart de son vieux maître milanais Sammartini, ainsi que du jeune Boccherini dont sonates et quatuors à cordes . . . s'étaient répandus avec une étonnante rapidité en Italie*“⁶. Der Rest ist Lyrik eines Enthusiasten, die für eine kritische Untersuchung wertlos ist.

Ausführlicher und wertvoller ist Saint-Foix' Darstellung des A-dur-Quartetts. Er bringt es in Zusammenhang mit Leopold Mozarts brieflicher Mahnung an den Sohn, er solle „*abermahl etwas*“ schreiben, „. . . Nur Kurz — leicht — popular. Rede mit einem graveur, was er am liebsten haben möchte, — vielleicht leichte Quatro à 2 Violini Viola e Basso. . .“⁷; das Werk „*répond si bien au genre préconisé par Léopold Mozart, et s'adapte si parfaitement au goût français de l'époque, que nous faisons taire toutes nos hésitations et l'inscrivons à la fin du séjour de Mozart à Paris*“. Hauptindiz für diese Anpassung an den französischen Geschmack sei das Finale, ein Variationensatz über die beliebte Romanze „*Fleuve du Tage*“, der ähnlichen Sätzen bei Cambini und dem Finale in Mozarts eigenem A-dur-Flötenquartett KV 298 entspreche⁸. Auffallend sei ferner die Nähe des Streichquartetts zu der wahrscheinlich 1778 in Paris komponierten D-dur-Violinsonate KV 300I (306), deren 1. und 2. Satz sogar genau die gleichen Taktzahlen wie die entsprechenden Sätze des Quartetts hätten⁹. Ferner erinnere das Kopfmotiv, marschähnlich stilisiert, an den Anfang der Mannheimer C-dur-Violinsonate KV 296¹⁰. Die folgende Formbeschreibung des Quartetts bringt keine weiteren stilkritischen Argumente für oder gegen die Echtheit des Werkes.

Daß diese grundsätzlich verdienstvollen, die vier Werke zum ersten Mal überhaupt zur Diskussion stellenden Bemühungen Wyzewas und Saint-Foix' weit eher affirmativ als argumentativ waren und zur Entscheidung der Echtheitsfrage keineswegs ausreichten, lag auf der Hand, und es überrascht nicht, daß kaum ein anderer Mozartforscher sich die Überzeugung der beiden französischen Gelehrten vorbehaltlos zu eigen gemacht hat¹¹. Alfred Einstein, der sich für die vierte Auflage

⁶ Was freie Phantasie ist — für eine wirkliche „Verbreitung“ der Quartette Boccherinis gerade in Italien, gar für die „*étonnante rapidité*“ eines solchen Vorgangs gibt es keinen Beleg. Vgl. meinen Beitrag *Haydn und das italienische Streichquartett*, *Analecta musicologica* IV (erscheint 1967). Es gibt weder quellenmäßige noch überzeugende stilistische Indizien dafür, daß Mozart Streichquartette Boccherinis vor seinen Reisen nach Wien und Paris gekannt hat — und als er in Wien Streichquartette schrieb bzw. als er nach Paris reiste, war er einem möglichen Einfluß Boccherinis in dieser Gattung bereits entwachsen.

⁷ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, II, Kassel usw. 1962, S. 444.

⁸ Daran ist jedenfalls richtig, daß das A-dur-Streichquartett und besonders das A-dur-Flötenquartett Einflüsse des französischen, nicht nur von Cambini gepflegten, sondern allgemein beliebten Quatuors d'airs connus erkennen lassen. Andererseits zeigt die Unsicherheit der Datierung des Flötenquartetts (vgl. zusammenfassend KV⁶, Wiesbaden 1964 und Otto Schneider und Anton Algatzy, *Mozart-Handbuch*, Wien (1962), zusammen mit der weiten Verbreitung der Gattung (unter anderem in Mannheim), daß Mozart nicht unbedingt in Paris sein mußte, um auf die Idee zu kommen, ein solches „populäres“ Quartett zu schreiben. Außerdem macht die sehr ausgeprägte Typik gerade der Quatuors d'airs connus und der ihnen verwandten Variationenreihen in französischen und französisierenden Finalsätzen das Argument Saint-Foix', zumindest in der vorgetragenen undifferenzierten Form, als Kriterium der Stilkritik vollends unbrauchbar.

⁹ Daß ein solches Argument für sich genommen unsinnig ist, bedarf nicht der Erörterung; einiges Gewicht könnte es überhaupt nur im Zusammenhang mit engeren als den von Saint-Foix genannten stilistischen und formalen Parallelen beider Werke haben. Abgesehen davon trifft Saint-Foix' Taktzählung nur für die Kopfsätze, nicht für die Mittelsätze der beiden Werke zu.

¹⁰ Während es in Wahrheit viel stärker an den Anfang der Es-dur-Violinsonate KV 293b (302) erinnert. Alle diese Themen sind natürlich Individualisierungen eines Typus, der in der Frühklassik keineswegs nur für Mozart am Wege lag.

¹¹ Die einzigen scheinen Herbert Wollheim (Stimmen-Ausgabe der Werke als *Mailänder Quartette* bei B. Schott's Söhne, Mainz 1932) und Robert Haas (*Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam [1933], S. 70–71) gewesen zu sein.

des KV nur auf die ursprüngliche These Saint-Foix' von der Zugehörigkeit aller vier Quartette zur „romantischen Krise“ 1772–1773 beziehen konnte, schwankte zwischen Zustimmung und Ablehnung, hielt aber mit berechtigter Vorsicht an der Einreihung der Stücke unter die zweifelhaften Werke des KV-Anhangs fest. Für die Takte 8–11 des ersten Satzes des A-dur-Quartetts wies er eine tatsächlich verblüffende Parallele im D-dur-Streichquartett KV 575 nach¹²; außerdem vermutete er, daß auch Josef Fiala als Komponist aller vier Werke in Frage kommen könnte. Carl de Nys hat diese Vermutung bekräftigt; Ernst Fritz Schmid ist ihr mehrfach energisch entgegengetreten¹³.

Hatte die Diskussion bis zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ergeben als die Gewißheit, daß stilkritische Argumentation ohne exakten Begriffsapparat und ohne Detailanalyse eines zugleich möglichst umfangreichen und zeitlich möglichst eng umgrenzten gesicherten Vergleichsmaterials unverbindlich bleiben muß, so führte Richard Engländer sie durch einen glücklichen Fund auf den sicheren Boden quellenkritischer Untersuchung¹⁴. Die einzige Quelle für die vier umstrittenen Werke war bis dahin eine Partiturskopie der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gewesen, die von Aloys Fuchs stammt und vermutlich über die Sammlung Grasnack nach Berlin kam¹⁵. Fuchs, der die Werke offenbar für echt hielt, bemerkte zur Überlieferung am Beginn des Bandes: „Die 4 letzten Quartetten: No: 10. 11. 12. 13.: finden sich zwar in keinem Verzeichnisse über Mozarts Werke aufgeführt. Ich erhielt dieselben —

¹² Einsteins Annahme, dies sei ein zusätzliches Indiz für die Entstehung wenigstens des A-dur-Quartetts in Mailand, da der Beginn des späten D-dur-Quartetts „zweifellos in Mozarts Mailänder Zeit niedergeschrieben“ worden sei, war allerdings nicht begründet. Der Anfang des späten Werkes ist zwar früher als die weitere Niederschrift notiert worden, kann aber auf keinen Fall aus so früher Zeit stammen (vgl. Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 20, Abteilung 1, Band 3) (Streichquartette Band 3), Kassel usw. 1961, S. VII, Anm. 8; dazu Kritischer Bericht, Kassel usw. 1964, S. c/33).

¹³ Diskussion de Nys — Schmid in *Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, hrsg. von André Verdaly, Paris (1958), S. 235, und Ernst Fritz Schmid, Artikel Fiala in MGG 4, 1955, Sp. 153. Schmid's Charakterisierung der Quartette Fialas im MGG-Artikel bestätigt sich bei Einsicht in die Werke voll und ganz. Die meist viersätzigen Quartette des op. 1 (erschiene vor April 1777) liegen auf der Linie der Popularisierung des Haydn'schen Quartettstils und verbinden sie mit Elementen des Pariser Quatuor concertant (konzertante „Soli“ in 1. Violine und Violoncello); die nahezu völlige Übereinstimmung des Kopftemas des ersten Quartetts (Es-dur) mit dem schon erwähnten Kopftema von Mozarts Es-dur-Violinsonate KV 293b (302) zeigt lediglich die Belanglosigkeit solcher „Verwandschaften“ im Bereich stark typischer Themenbildung. Die späteren Quartette Fialas (op. 3 und 4, beide 1785 erschienen) zeigen deutlichere Mozart-Anklänge. Von engeren Beziehungen zu den vier hier zur Diskussion stehenden Werken kann weder in den frühen noch in den späteren Quartetten des Komponisten die Rede sein.

¹⁴ Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala—Wiesbaden 1956, S. 74; derselbe, *Nachmals: Mozart und der Dresdner Joseph Schuster*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 39, 1957, S. 141–143.

¹⁵ Jetzt Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. Ms. 15 429, datiert 1830; darin nach der Zählung des KV⁰ Nr. 11–14, nach der fehlerhaften Zählung der Handschrift Nr. 10–13. Die Quelle enthält (nach KV⁰, vgl. unter den genannten KV-Nummern, und nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg) die Streichquartette KV 157 und 170 (beide in KV⁰ als Nr. 1 gezählt), 159a (160), 134a (155), 173, 171, 172, 168, 169, 546, nochmals 134a (155) und 159; danach die hier zur Diskussion stehenden vier Werke in der Reihenfolge A-, B-, C- und Es-dur. — Nach einer nicht in KV¹ eingegangenen, zuletzt KV⁰, S. 881, erwähnten Notiz Köchels hat dieser ein Arrangement (nur des B-dur-Quartetts oder aller vier Werke?) von Ludwig Gall gekannt, das heute un auffindbar ist. Das könnte als Indiz für die Echtheit der Quartette gewertet werden: Gall hat angeblich etwa 200 Werke Mozarts für 2 Klaviere arrangiert und ist Schüler Mozarts gewesen (vgl. *Mozart in Ungarn. Bibliographie*, zusammengestellt von Lidia F. Wendelin, mit einer Einleitung von Erwin Major, Budapest 1958, S. 13–14). Doch scheint es mit Galls Mozartschülerschaft, die seinem Arrangement echtheitskritisches Gewicht geben könnte, nicht weit her gewesen zu sein (vgl. Heinz Wolfgang Hamann, *Mozarts Schülerkreis. Versuch einer chronologischen Ordnung*, Mozart-Jahrbuch 1962/63, S. 134). Daß Gall das Werk etwa bei Mozart selbst, mit dem er erst um 1789 in Verbindung kam, gefunden haben könnte, ist mehr als unwahrscheinlich. Dagegen gibt es eine einleuchtende Erklärung, die mit Galls persönlichen Beziehungen zu Mozart nichts zu tun hat. Gall war Aloys Fuchs', des Entdeckers der vier Quartette, „verehrter Freund“, dem Fuchs Mozarts Studienblätter KV 73x schenkte (KV⁴, S. 832, zitiert bei Hamann, a. a. O., S. 134 Anm. 108; jetzt auch KV⁰, S. 113–115). Vermutlich hat also Fuchs dem Freunde seinen Quartettfund gezeigt oder geschickt.

mit N: 8 u. 9. in einer alten Abschrift in Stimmen — aus Salzburg.“ Diese „alte Abschrift“ scheint verloren zu sein. Fuchs gibt leider nicht an, ob sie anonym oder mit dem Namen Mozarts bezeichnet war¹⁶.

Engländer nun konnte 1957 nachweisen, daß das C-dur-Quartett in einem 1780 datierten Partitur-Autograph Joseph Schusters in Padua überliefert ist¹⁷. Daran, daß es sich tatsächlich um ein Autograph des Dresdner Komponisten handelt, kann nach den Untersuchungen Engländers kein Zweifel sein; daß sich Schuster in Italien etwa ein frühes Quartett Mozarts abgeschrieben haben könnte, ist schon wegen der autographen Datierung so gut wie ausgeschlossen. Damit dürfte wenigstens das C-dur-Quartett als Komposition Schusters von 1780, nicht Mozarts von 1772/1773 für gesichert gelten. Es lag von dieser Entdeckung aus nahe, auch für die drei übrigen Streichquartette Schusters Autorschaft zu vermuten, und Engländer hat diese Vermutung, gestützt auf die von fremder Hand dem Autograph in Padua hinzugefügte Notiz „*Quartetti Nr. I*“, auf die Beobachtung, daß Schuster das Variationsthema des A-dur-Quartetts in einer Variationenreihe für zwei Cembali benutzt hat und auf den Hinweis in Gerbers NTL, das Schuster „mehrere“ Streichquartette (recte: „*VI Violinquartetten*“) komponiert habe, am Ende seines Aufsatzes ausgesprochen. Mit Recht haben Schneider und Algotzky festgehalten, daß durch Engländers Entdeckung „*die These von der Echtheit dieser Quartette einen empfindlichen Stoß*“ erhalten habe¹⁸.

Ein neuer Fund erlaubt uns heute, diese „These“ endgültig zu entkräften und die umstrittenen Quartette mit Sicherheit als Kompositionen Schusters zu identifizieren. Die Musikabteilung des Národní museum Prag verwahrt unter einem kleinen Kammermusikbestand aus der Bibliothek der Grafen Chotek in Kačina¹⁹ eine handschriftliche Stimmenkopie von fünf Streichquartetten, die Joseph Schuster zugeschrieben sind^{19a}. Drei von ihnen sind mit drei der „Mailänder“ Quartette

¹⁶ Die Angabe Saint-Foix', daß Fuchs von einer Abschrift „*de Salzbourg*“ gesprochen habe (*Quatre quatuors inconnus* . . ., S. 187), fehlt in allen Auflagen des KV, ist aber tatsächlich authentisch. Den oben mitgeteilten Wortlaut der Notiz Fuchs', der von dem im KV gegebenen Zitat abweicht, verdanke ich einer frdl. Auskunft von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. Daß die Abschrift durch Mozart nach Salzburg kam oder ihm dort auch nur bekannt wurde, ist nach der weiter unten zu gebenden Datierung der Quartette unmöglich. Die unklaren Angaben bei Saint-Foix und KV4 haben Engländer (*Nochmals: Mozart* . . ., S. 141) zu der Annahme verleitet, die Berliner Quelle überliefere die Werke anonym und sei überhaupt Fuchs' „alte Abschrift“ selbst, nicht eine Partiturskopie des Wiener Sammlers.

¹⁷ Archivio della Cappella Antoniana, datiert 1780. Katalogisiert schon im Katalog der Associazione dei Musicologi Italiani, *Catalogo Generale delle opere musicali, Città di Padova*. Die Handschrift gehört zu dem kleinen Restbestand von Werken, der von der lebhaften Streichquartettspflege um Tartini und seinen Kreis in Padua am Ort selbst erhalten ist. Der Hauptbestand liegt heute in Berkeley. Vgl. Vincent Dukes, Minnie Elmer und Pierluigi Petrobelli, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library, Berkeley-Los Angeles 1963*, und meinen Anm. 6 genannten Beitrag *Haydn und das italienische Streichquartett*. Engländer hatte das Werk bereits früher besprochen (*Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 74–77; dort und in MGG 12, Sp. 331–332 auch Faksimiles je einer Seite), ohne aber auf dessen Identität mit einem der Mozart zugeschriebenen Quartette hinzuweisen.

¹⁸ A. a. O., S. 226.

¹⁹ Andere Streichquartett-Faszikel der Sammlung (Gassmann, Pugnani, Smith) tragen einen Besitzerstempel JGC oder JRC und Krone; der Bestand stammt also wohl aus der Bibliothek des Grafen Johann Rudolph Chotek von Chotkowa und Wognin.

^{19a} Prag, Národní museum, Ka 784–788 (XLI C 209–213, Kl. III — R. 11 692–696). 5 Faszikel von je vier Stimmen, ein Schreiber. Je Quartett ein Titelblatt: *Nro Imo [2do, 3to, 4to, 6] / Quartetto ex C [B, g, A, d] / à / Violono Primo / Violno Secondo / Viola / e / Violoncello / Del Sigr. Giuseppe Schuster*. Auf den Titelblättern unten verschnörkelte Initialen J. St., die nach frdl. Auskunft von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, eher diejenigen eines Besitzes als diejenigen eines Kopisten sein dürften. Der Schreiber der Kopien war weder unter den Mozart- noch unter den Haydn-Kopisten der Zeit zu ermitteln (frdl. Auskünfte von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, und Herrn Dr. Georg Feder, Köln). Bei der Durchsicht der Quelle habe ich die Identität

identisch: Nr. 1 mit KV Anhang C 20.02, Nr. 2 mit C 20.01 und Nr. 4 mit C 20.03, also mit den Werken in C-, B- und A-dur. Die beiden übrigen Werke, in g-moll und d-moll, waren bisher unbekannt. Das C-dur-Quartett ist durch das Autograph in Padua als Werk Schusters gesichert; es besteht also kein Grund, an der Zuschreibung der übrigen Werke in der Prager Kopie zu zweifeln. Da die Stücke vom Kopisten als Nr. 1 bis 4 und 6 gezählt sind, handelt es sich ursprünglich um eine der üblichen Serien von sechs zu einem „opus“ zusammengefaßten Werken (womit auch alle Spekulationen über eine Komplettierung der drei *Divertimenti* KV 125a–c [136–138] durch drei der „Mailänder“ Quartette hinfällig werden). Das in der Prager Kopie heute fehlende Werk ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Es-dur-Quartett KV Anhang C 20.04 gewesen. Wir besitzen damit eine Serie von sechs Streichquartetten Joseph Schusters — und vier Mozart-Quartette weniger.

Woher die jetzige Prager Handschrift stammt, läßt sich glücklicherweise mit einiger Sicherheit bestimmen. Der erhaltene Bestand aus Kačina ist relativ klein; an Streichquartetten umfaßt er neben wenigen Drucken (Amon op. 15 [André]; Androt op. 1, 2. livre [Naderman]) handschriftliche Kopien von Werken von Abel (op. 6), Boccherini (12 Quartette), Dittersdorf (eine Cassatio), Gassmann (2), Haydn (4 aus op. 9, 5 aus op. 17 und eine apokryphe Cassatio), Hoffmeister (10), Kirmayr (2 Serenaten), Minoja (*Li divertimenti di Campagna*), Mysliveczek (6), Pugnani (3), Rolla (3), Smith (6), Schmitt (5), Karl Stamitz (6) und Vanhal (3). Dieses Repertoire reicht, wie wenigstens die Werke von Rolla zeigen, bis ins 19. Jahrhundert; sein Schwerpunkt liegt jedoch noch eindeutig vor 1800. Die Werkauswahl ist, abgesehen von den Drucken, weitgehend „wienerisch“; Boccherini, Gassmann, Haydn, Hoffmeister, Mysliveczek, Pugnani, Schmitt, Carl Stamitz und Vanhal tauchen — wenn auch nicht nachweisbar mit den in Kačina vertretenen Werken — mit handschriftlichen Quartett-Kopien im Vertriebskatalog von Traeg 1799 auf, Quartette von Rolla (allerdings nicht die drei in Kačina) waren ein Verlagsartikel Artarias, und Dittersdorf gehört natürlich ebenfalls in den weiteren Wiener Umkreis. Außerdem trägt die Kopie der fünf Quartette von Joseph Schmitt den Vermerk „*ab Barone du Beine*“; sie gehörte also zu der Sammlung des bekannten Wiener Musikfreundes Aeodat Joseph Philipp du Beyne de Malechamp (1717–1803), dem Artaria 1781 seinen Druck von Boccherinis op. 32 widmete und dessen Bibliothek und Musikaliensammlung 1813 in Wien versteigert wurde. Der Katalog dieser Auktion²⁰ liefert uns das entscheidende Indiz. Er führt unter den handschriftlichen Quartett-Kopien nicht nur sechs Quartette von „Schmid“ (also sicherlich diejenigen, von denen fünf *ab Barone du Beine* in Prag erhalten sind), sondern auch drei „*Serenati*“ von Kirmayr, je sechs Quartette von (Carl) Stamitz und Vanhal und schließlich sechs Werke von Schuster auf — die Übereinstimmungen

der Quartette 1, 2 und 4 mit den entsprechenden KV-Nummern auf den Titelblättern notiert. Der Musikabteilung des Národní museum Prag, besonders Herrn Dr. Jaroslav Vanický, bin ich für freundliche Hilfe bei der Arbeit und für die Bereitstellung von Mikrofilmen dankbar verbunden.

²⁰ Verzeichnis einer Bücher und Musikalien Sammlung, welche den 21. April 1813 und die folgenden Tage öffentlich versteigert wird, Wien 1813. Exemplar in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Herrn Dr. Alexander Weinmann, der mich auf diesen Katalog aufmerksam machte, und der Archivarin der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Frau Dr. Hedwig Mittringer, die mich bei meiner Arbeit überaus liebenswürdig und hilfsbereit unterstützte, gilt auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank.

mit dem Repertoire in Kačina sind zu auffallend, um Zufall zu sein. Wir dürfen also schließen, daß die sechs Streichquartette Joseph Schusters nach der erhaltenen Abschrift vor und um 1800 im Hause des Barons du Beyne gespielt wurden und mit anderen Werken bei der Versteigerung von dessen Nachlaß 1813 von Wien nach Kačina wanderten. Die Ironie der Geschichte will es, daß kein anderer als Mozart im Hause du Beynes verkehrte²¹ — es mag durchaus sein, daß er hier die Quartette Schusters noch gesehen und gehört hat; bei seinem Interesse an Schuster und dessen Werken²² erscheint es sogar möglich, daß er den Baron auf sie aufmerksam machte oder sie ihm besorgte — der Spekulation eröffnet sich hier ein weites Feld. Daran, daß die sechs Quartette als Werke Schusters anzusehen sind, ändert das nichts.

Die Komposition der Quartette scheint sich über einen längeren Zeitraum erstreckt zu haben. Die Jahreszahl 1780 auf dem Autograph des C-dur-Quartetts in Padua kann wohl als Kompositionsdatum angesehen werden; die Jahre 1790/91 als terminus ante quem für die Vollendung aller sechs Werke liefert außerdem ein Dresdner Kopiaturremerk²³, und ein weiteres Indiz ist schließlich die Verwendung der Romanze „*Fleuve du Tage*“ im A-dur-Quartett und in den G-dur-Variationen der VI *Pièces à II clavecins*, die 1790/91 entstanden sind²⁴. Bei aller gebotenen Vorsicht wird man doch annehmen dürfen, daß Schuster die am ausgeprägtesten „italienischen“ seiner Quartette (C-dur, Es-dur, B-dur, g-moll) auf seiner letzten Italienreise 1778 bis 1781 und die übrigen, die deutlich französische Einflüsse zeigen, erst vor und um 1790 in Dresden geschrieben hat, als sein Interesse für französische Musik besonders stark gewesen zu sein scheint. Schließlich deuten die Notiz „*Quartetti Nr. I*“ auf dem Autograph des C-dur-Quartetts und die Stellung desselben Werkes in der Prager Kopie darauf hin, daß dieses Quartett wenigstens in der nachträglichen Ordnung der sechs Stücke zu einem „opus“ nach dem Willen des Komponisten am Anfang stehen sollte, vielleicht sogar darauf, daß es tatsächlich als erstes komponiert wurde. Darüber hinaus entspricht die Ordnung der Kopie mit einer Ausnahme ziemlich genau der vermutlichen Reihenfolge der stilistischen Einflüsse: am Anfang stehen die „italienischen“ Quartette in C-dur, B-dur und in g-moll, am Ende die „französischen“ in A-dur und d-moll, und nur das „italienische“ Es-dur-Quartett, das wahrscheinlich an fünfter Stelle in der Abschrift stand, stört diese glatte Reihenfolge, die sehr wohl mit derjenigen der Kompositionsdaten übereinstimmen könnte. Aus dem Wechsel von der italienischen in die französische Einflußsphäre wie aus Schusters Neigung zum eklektischen Aufgreifen aller gerade modischen Strömungen erklärt sich auch am ehesten die auffallend stilistische Ungleichheit der sechs Werke, vor allem der Gegensatz zwischen dem A-dur-Quartett und den „italienischen“ Quartetten, der Saint-Foix solches Kopfzerbrechen gemacht hat.

²¹ Erich Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*, Wien 1955, S. 225, 269, 289.

²² Vgl. Engländer in beiden zitierten Arbeiten und in *Die Echtheitsfrage in Mozarts Violinsonaten KV 55—60*, *Mf* 8, 1955, S. 292—298.

²³ Dresden, Sächsisches Landeshauptarchiv, Loc. 911 Vol. XI, fol. 74v: zwischen Michaelis 1790 und Ostern 1791 wurde dem Kopisten Kremler jr. u. a. die Abschrift von 6 Quartetten von Schuster vergütet. Ein kurzer Hinweis darauf, nur auf das C-dur-Quartett bezogen, bei Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 33 und 74, Anm. 8. Der Direktion des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden bin ich für die freundliche Erlaubnis zur Benutzung ihrer Archivbestände dankbar verpflichtet.

²⁴ Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 115—116.

Zur stilistischen Kennzeichnung der Werke müssen hier wenige Worte genügen, zumal zu den vier durch Aloys Fuchs überlieferten schon Saint-Foix ausführlichere Angaben gemacht, Einstein einige besonders hervorstechende Einzelzüge erwähnt und Engländer das C-dur-Quartett genauer charakterisiert hat. Gerade dieses vielleicht früheste Streichquartett Schusters trägt sehr deutlich die Züge einer noch unselbständigen Anfängerarbeit: häufige notengetreue Abschnittswiederholungen, die das übernommene Formschema nicht füllen, sondern nur strecken, ein vielgliedrig-kontrastreiches Hauptthema, aber kein ausgeprägtes Seitenthema; generalbaßnahe Baßführung selbst in den zweistimmigen Abschnitten am Beginn des ersten Satzes; ständige Zusammenfassung von Begleitstimmen in Terzparallelen, konventionellste Akkordbrechungen in den nicht thematischen Überleitungen und eine Harmonik, die zwar überraschende Seitenblicke liebt, aber im Modulationsplan sehr bieder bleibt. Der Aufbau fast des ganzen ersten Satzes aus fünf- und dreitaktigen Perioden ist originell gedacht, aber die ständigen Abschnittswiederholungen und Generalpausen und das fast völlige Fehlen regelmäßiger Periodik, die einen Kontrast geben könnte, verderben den Effekt. Die Durchführung reiht das Kopfmotiv des Satzes in *g*-, *d*- und *a*-moll, Sequenzen der 1. Violine und eine zur Reprise zurückleitende chromatische Imitation aneinander. Die 1. Violine als Träger der Thematik und Protagonist der Entwicklung herrscht durchaus, trotz der verhältnismäßig großen Durchsichtigkeit des Satzes. Mozartisch ist an diesem Stück, trotz Saint-Foix' Schwärmerei, kaum etwas, und der Mittelsatz mit seiner Vorhalts-Akkordik und dem sequenzierend-imitatorischen Mittelteil bleibt vollends im Rahmen der Typik langsamer Sätze aus italienischen Sonaten und Sinfonien um 1760, also weit hinter seiner Zeit zurück. Das Finale ist in den Grundzügen dem ersten Satz ähnlich; ein Rondo mit vor allem harmonisch kontrastierendem Mittelteil und einer Coda, deren verblüffend kurzer, „abschnappender“ Schluß, ähnlich wie im B-dur-Quartett, eher mißlingen als witzig wirkt.

Das Es-dur-Quartett haben Saint-Foix und Einstein das „italienischste“ der Werke genannt — insofern mit Recht, als hier der Einfluß des frühen Boccherini mit Händen zu greifen ist, wenngleich es unklar bleibt, ob Schuster diesem Einfluß schon in Italien oder erst später von Paris her ausgesetzt gewesen sein kann. Jedenfalls sind die einfache Dreiteiligkeit, die seufzerreiche Kantabilität, der ganz durchsichtige Satz und die engräumigen, jähen motivischen und dynamischen Kontraste des ersten Satzes, das italienische Tempo di Minuetto mit dem genrehaften, ganz auf Klang gestellten Trio und die große Rondoanlage des Finales genau dem größeren Vorbild abgelauscht. Eben diese enge Anlehnung gibt dem Werk eine formale Schlüssigkeit, die es beträchtlich über das C-dur-Quartett stellt.

Auf ganz andere Weise italienisch ist auch das B-dur-Quartett — herrschte in den beiden anderen Werken der italienische Quartett-Ton, so dominieren hier die Tonfälle der italienischen Sinfonia: vollstimmiger und klanglich dichter Satz, rauschende Sequenzketten, starker Bewegungsimpetus durch stetige Achtelbewegung im Allegro und ausgeprägt buffonesker Ton. Dem entspricht die formale Anlage genau: das erste Allegro beginnt wie ein Sonatensatz mit zwei in sich vielgliedrigen und kontrastreichen Motivkomplexen auf Tonika und Dominante, aber anstelle einer Durchführung steht nur eine mit Motiven beider Komplexe angerei-

cherte Septakkordsequenz von 19 Takten, die zunächst zur Subdominante und erst über einen kleinen nicht thematischen Anhang zurück zur Tonika führt; die Reprise spart, nach normalem Beginn, den zweiten Motivkomplex ganz aus und setzt an seine Stelle zwei große, strettahft-schlußbegründende und „orchestral“ in verschiedenen Lagen gegenübergestellte Wiederholungen des Satzanfangs. Der Mittelsatz ist ein Tempo di Minuetto von unregelmäßiger Anlage (A B A' B'), das attacca in das Finale übergeht. Dieses Finale, vielleicht der bedeutendste Satz der sechs Quartette, ist eine rasende Presto-Tarantella, ähnlich wie sie Mozart in den Finalsätzen der Sinfonien KV 48, 133 und — in sehr viel größerem Rahmen und tieferen Dimensionen — in KV 319 und 338, aber nirgends in seiner Kammermusik geschrieben hat.

Das bisher unbekannt g-moll-Quartett trägt ebenfalls unverkennbar italienische Züge. Der erste Satz ist ein Adagio vom Typus langsamer Dreivierteltaktsätze bei Sammartini, allerdings in ausgebildeter Sonatenform mit dreiteiliger Exposition, kurzer Durchführung von Motiven des ersten und dritten Themas, vollständiger Reprise und thematisch freier Coda, die in einen Orgelpunkt auf der Doppeldominante mündet. Kompakter Satz und „orchestrals“ Klanggruppenwechsel erinnern an das B-dur-Quartett. Der zweite Satz (D-dur) ist neben der Tarantella des B-dur-Quartetts, an die er erinnert, der originellste der sechs Werke, ein perpetuum mobile, in dem ein anapästisches Allerweltsmotiv, für das Schuster auch sonst eine besondere Vorliebe hat, zu einer Art Geschwindgalopp benutzt wird. Unregelmäßige Periodik, meist in Fünftaktern, spielt wie im C-dur-Quartett eine große Rolle. Leider ist der Komponist seinem eigenen Einfall nicht ganz gewachsen. Der Bewegungsimpetus wird in einer konventionellen unisono-Kadenz gebremst, und das kantable Seitenthema ist so belanglos und floskelhaft und hat, wie so vieles in diesen Quartetten, so wenig Zeit zur Ausbreitung und Entwicklung, daß es stört, anstatt einen Kontrast zu bilden. Ähnlich zwiespältig wirkt die Durchführung, die zwar das Anapästmotiv in thematischer Arbeit aufgreift, seinen Bewegungsdrang aber durch ständige symmetrische Abschnittswiederholungen fast gänzlich paralyisiert. Wie im C-dur-Quartett die tektonischen Möglichkeiten unregelmäßiger Periodik durch schematische Wiederholungen ungenutzt blieben, die Asymmetrie also ein schnell verfliegender äußerer Reiz war, so widersprechen sich hier das nur dem Buchstaben nach erfüllte Prinzip motivischer Arbeit und die schematische Reihungs- und Wiederholungsanlage. Auch die überraschungsreiche kleine Coda hebt diesen Eindruck nicht auf (Beispiel 1).

Das Finalrondo knüpft mit den bukolischen Orgelpunkten des Anfangs wie im melodisch-rhythmischen Tonfall deutlich an die italienische Tradition des Moll-Sizilianos an. Zwiespältig wie der Mittelsatz wirkt es durch den gänzlich unvermittelten Kontrast der ersten Episode — ein schwacher Abglanz der äußerlich ganz ähnlichen, aber durch liegende Akkorde geschickt vermittelten Kontrast-Episode in der Tarantella des B-dur-Quartetts — und durch den in diesen Quartetten so häufigen abrupten Schluß (Beispiel 2).

Vom „klassischen“ Streichquartett ist Schuster auch hier noch sehr viel weiter entfernt als selbst die weniger bedeutenden Wiener Zeitgenossen Haydns. Dem entspricht es, daß die Tonart g-moll der Ecksätze nur das verhältnismäßig neutrale

g-moll der italienischen Tradition, nicht das g-moll der Wiener Klassik ist, das wie die meisten Moll-Tonarten im Umkreis Haydns und Mozarts extreme Ausdruckshaltungen umschließt — vom g-moll Mozarts ganz zu schweigen.

Die beiden Quartette in A-dur und d-moll sind so „französisch“ wie die übrigen Werke der Reihe „italienisch“ waren. Französisch, das heißt vom Pariser Quatuor concertant Cambinis und seiner Zeitgenossen beeinflusst, wirkt im A-dur-Quartett nicht nur die Zweisätzigkeit mit einem kurzen und wenig gewichtigen Variationensatz als Finale²⁵, sondern ebenso der Marschrhythmus des Kopffthemas, die „dramatische“ Synkopenrhythmik, die heftige Kontrastdynamik und das dialogisierende Motivspiel der Durchführung im ersten Satz wie das abwechselnde solistische Hervortreten der Instrumente und die systematische Ausbreitung verschiedener Spieltechniken in den Variationen des Finales. Der dichte und klangbetonte, dabei harmonisch recht einfache und nur durch kleine melodische Chromatismen vor Hauptkadenzen gewürzte Satz und das gegenüber den anderen Quartetten auffallende Zurücktreten kleingliedriger Abschnittswiederholungen, durch das — in immer noch bescheidenen Dimensionen — der Eindruck einer gewissen Großflächigkeit hervorgerufen wird, gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang.

Das d-moll-Quartett ist formal das merkwürdigste der sechs Werke, da es nur aus einer Largo-Einleitung, einem fugierten Sechachteltakt-Allegro und einer verkürzten und nach D-dur kadenzierenden Wiederholung der Einleitung besteht, also eine französische Overture ist²⁶. Daß sich das schon thematisch ganz konventionelle Fugato nicht auf der Höhe der vielversprechenden Einleitung zu halten vermag, ist nach den beobachteten Schwächen der fünf anderen Quartette kaum noch überraschend. Im Nachhinein und auf dem sicheren Fundament der Quellenkritik ist gewiß leicht urteilen — dennoch möchte man annehmen, daß auch der kühnste Enthusiast wenigstens dieses Werk kaum für Mozart in Anspruch genommen hätte (Beispiel 3).

Hier wie in allen seinen Quartetten erweist sich Schuster als ein Komponist nicht einmal der zweiten Garnitur, der seinen eigenen besten Einfällen oft nicht gewachsen war und der sich um so bereitwilliger den verschiedensten fremden Einflüssen und den Moden des Tages öffnete, als er keinen eigentlichen Personalstil auszuprägen vermochte. Mit Mozarts Fähigkeit, noch das Fremdeste und Heterogenste zu assimilieren, hat diese Haltung nichts zu tun, und mit Mozart wird man die Streichquartette Joseph Schusters nicht länger in Verbindung bringen dürfen.

²⁵ Daß Schuster Quartette von Boccherini und Cambini in Dresden kennenlernte, zeigen die Kopiaturbücher des Sächsischen Landeshauptarchivs (vgl. Anm. 23). Danach wurden von Boccherini zweimal 6 Quartette 1782 (Loc. 908 Vol. VII, fol. 313 und Paralleleintragungen Loc. 910 Vol. VII, fol. 173) und nochmals 6 Quartette 1783/84 kopiert (Loc. 908 Vol. VIII, fol. 66); von Cambini zweimal 6 Quartette 1779/80 (Loc. 908 Vol. VII, fol. 24 und 24v sowie Paralleleintragungen Loc. 910 Vol. VI, fol. 219 und 219v). Erhalten sind davon Boccherinis op. 32, arrangiert für 2 Klaviere (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 3490/P/10a) und Cambinis op. 7, ebenfalls arrangiert für 2 Klaviere und in Partiturskopie (ebenda, Mus. 3520/P/8 und 3520/P/9). Die Überlieferung für 2 Klaviere und in Partitur zeigt, daß es sich um Bestände der privaten Hausmusik des Kurfürsten Friedrich August III. handelt (vgl. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . . , passim); Schuster hat also wenigstens diese Werke mit Sicherheit gekannt. Das ist nicht gleichgültig: die 6 Quartette Boccherinis sind zweisätzig mit Tempo di Minuetto als Finale, diejenigen Cambinis zweisätzig mit ausgedehnten konzertanten Allegri als Kopfsätzen und Variationensätzen (!) als Finale.

²⁶ Daß das Werk tatsächlich nur einsätzig ist, trotz des „offenen“ D-dur-Schlusses, zeigt in der Prager Kopie der Vermerk „Fin“ am Ende jeder Stimme, der in den übrigen Quartetten stets am Ende des jeweiligen Werkes, nicht der einzelnen Sätze steht.

①

Quartetto III

(2.) Allegro molto

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff (Violin I) begins with a piano (*p*) dynamic and a continuous sixteenth-note tremolo. The second staff (Violin II) has a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern of quarter notes. The third staff (Viola) also has a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern of quarter notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) is mostly silent, with a few notes in the second measure.

The second system continues the piece. The first staff (Violin I) features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*. The second staff (Violin II) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The third staff (Viola) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamics from *p* to *f*.

The third system continues the piece. The first staff (Violin I) features a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The second staff (Violin II) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The third staff (Viola) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamics from *f* to *p*.

The fourth system concludes the piece. The first staff (Violin I) features a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The second staff (Violin II) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The third staff (Viola) has a melodic line with dynamics from *f* to *p*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamics from *f* to *p*.

First system of the musical score, consisting of four staves. The top staff is the first violin, followed by the second violin, the viola, and the cello/bass. The music is in G major and 3/4 time. The first violin has a melodic line with eighth-note patterns, while the other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Second system of the musical score, consisting of four staves. The first violin has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The other instruments continue their harmonic and rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The first violin and second violin have a melodic line with eighth-note patterns. The viola and cello/bass parts are marked *dolce* and feature a more lyrical, flowing line.

Fourth system of the musical score, consisting of four staves. The first violin and second violin have a melodic line with eighth-note patterns. The viola and cello/bass parts continue their harmonic and rhythmic accompaniment.

(Coda)



The first system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *f*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major).



The second system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) has dynamic markings of *p* and *f*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *p*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music continues in 4/4 time and the key signature has two sharps.



The third system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) has dynamic markings of *f* and *p*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *f*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music continues in 4/4 time and the key signature has two sharps.



The fourth system of the Coda section consists of four staves. All staves have a dynamic marking of *p*. The music concludes with a fermata on the final note. To the right of the system, the word "segue" is written.

②
Quartetto III
(3.) Allegretto

The musical score is written for a string quartet in 3/8 time. It consists of four systems of staves. The first system includes dynamics markings *p* and *f*. The second system includes *p*. The third system includes *f* and *p*. The fourth system includes *p*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings in the third and fourth systems.

③

Quartetto VI
Largo

First system of musical notation for Quartetto VI, Largo. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat. Dynamic markings include *f* and *p*.

Second system of musical notation for Quartetto VI, Largo. It consists of four staves. Dynamic markings include *f*, *p*, and *cresc.*.

Third system of musical notation for Quartetto VI, Largo. It consists of four staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 3/8.

Fourth system of musical notation for Quartetto VI, Largo. It consists of four staves. The instruction *sciolte* is present. The key signature changes to one sharp (F#).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Nochmals zum Fauxbourdon (Faburden) bei Guilelmus Monachus

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Wie in den *Regule contrapuncti Anglicorum* des Traktates *De preceptis artis musicae et praeprae compendiosus libellus* die Äußerungen des Guilelmus Monachus über den festländischen Fauxbourdon (= Fb.) bzw. englischen Faburden (= Fab.) zu verstehen sind, scheint ungeklärt zu bleiben zu müssen. Vielleicht bietet aber die inzwischen weitgehend bekanntgewordene und erforschte schriftliche Überlieferung von „Fb.-Stücken“ auf dem Festland und von Faburdens in England¹ einen Zugang zu seinen Beispielen und von diesen aus zum wirklichen Verständnis seiner Aussagen über den genannten Gegenstand.

Ein Versuch dazu soll im folgenden unternommen werden: Den reinen Fb. betreffen im erwähnten Kapitel des genannten Traktates wohl zwei Beispiele, nämlich die in Coussemaker III², S. 293 und 295b wiedergegebenen, von denen jeweils nur etwa ein Drittel, und dieses wiederum nur bedingt richtig von Bukofzer³ wiedergegeben wurde. Beim Beispiel CS III, S. 295b bringt, wie ich Beiträge I⁴, S. 67 bereits einmal ausführte, Bukofzers Übertragung nur die zweite Möglichkeit seines Erklingens mit Contratenor (bassus, Bassus), jedoch ohne den ebenfalls notierten c. f. (die sich tatsächlich gegenseitig ausschließen).

Primär dürfte jedoch das Beispiel mit c. f., aber ohne Contratenor (bassus, Bassus) auszuführen gewesen sein, wie es hier S. 286 zu zeigen versucht wird: Der c. f. ist, wie bei der englischen c. f.-Bearbeitung meistens und beim englischen Fab. immer, wenn er in seiner einstimmigen liturgischen Fassung tief liegt (vgl. Beiträge I, S. 67)⁵, eine Quint nach oben transponiert und nur wenig variiert. Seine beiden einzigen Veränderungen bestehen in der Verdoppelung seiner ersten Note (Verlängerung auf das Doppelte ihres notierten Wertes oder ihre Wiederholung) und bei Tonwiederholungen an (Zeilen-) Schlüssen der Einführung der (kleinen) Untersekund.

Beides wird von Guilelmus Monachus ausdrücklich verlangt (CS III, S. 292b): „*Nota quod prima nota cantus firmi, quamquam sit sola, debet esse duplicata, hoc est debet*

1 Vgl. zusammenfassend E. Trumble, *Fauxbourdon, An Historical Survey*, Institute of Mediaeval Music, Wissenschaftliche Abhandlungen Nr. 3, Brooklyn (1959). Vgl. aber auch zur englischen Überlieferung D. Stevens, *Processional Psalms in Faburden*, Mus. Disc. IX, 1955, S. 105 ff., Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon*, Mus. Disc. XIII, 1959, S. 43 ff. — besprochen vom Verfasser vorliegender kleiner Studie in Mf. XV, 1962, S. 186 ff. — und F. Ll. Harrison, *Faburden in Practice*, Mus. Disc. XVI, 1962, S. 11 ff. — Hingewiesen sei hier auch noch einmal auf meine *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Mustik*, Heidelberg 1959, besonders Teil I S. 84 f., wonach sich wohl auch der bekannte Abschnitt in den *Quattuor Principalia Musicae* des Pseudo-Tunstedes (CS IV — s. Anm. 2 — S. 294) über eine leichte, aber kunstvoll scheinende Art des Diskantierens auf den Fab. bezieht: Je ein Sänger beginnt im Einklang, in der Quint und in der Oktav (sowie Duodezim) über dem notierten c. f. zu singen. Der Quint- und Oktav- (sowie Duodezim-)sänger begleiten den c. f. weiter unter Kolorierung in ihren Anfangsintervallen, während der, der im Einklang beginnt, danach in die Terz über dem notierten c. f. übergeht, die zugleich die Unterterz zur Quint des Quintsängers und die Untersext zur Oktav des Oktavsängers (sowie die Unterdezim zur Duodezim des Duodezimsängers) ist. — Die Einfügung des c. f. in J. Redford, *Salvator vitae a meane* bei J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, Kassel 1963, S. 162 f., wie er dem Stück wohl zugrundeliegt, wurde versuchsweise von mir vorgenommen.

2 E. de Coussemaker, *Scriptorium de Musica Medii Aevi*, Paris 1864 (verschiedene Neudrucke) — abgekürzt CS.

3 *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 21, Straßburg 1936, Beispiele S. 12—14, Nr. 14 und 15.

4 Beiträge zu einer *Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, München 1964.

5 Leider ist die dortige Beschreibung der Ausführung des Fab. bei höherliegendem c. f. durch einen groben Druckfehler entstellt. Der betreffende Satz mußte lauten: „Bewegt sich der c. f. im liturgischen Buch in mittlerer oder hoher Männerstimmlage, so erklingt er in seiner notierten Lage und eine Quart darüber oder darunter, und der Tenor bildet an Anfängen und Schlüssen Unterquinten bzw. -oktaven, und inmitten der Sätze und Textzeilen Unterterzen (nicht Unteroktaven, wie es dort heißt) bzw. -sexten.“

valere duas de altis notulis, hoc est debet valere sex notulas“ und *„Item si post primam notulam vel secundam reperiantur due notule existentes sub eodem puncto, hoc est sub eadem riga, vel eodem spatio, prima debet esse facere transitum sive passagium existentes sub eodem puncto et sono. Item ultima notula eundem quoque facit transitum existentem sub eodem puncto et sono.“*

Das Beispiel CS III, S. 293 stellt nach Beiträge I, S. 67 einen französischen Fb. dar. Jedoch trifft dies nur für die von Bukofzer (a. a. O., Beispiele S. 13 unter Nr. 14)⁶ gebotene Übertragung dieses Beispiels zu, die jedoch durchaus legitim ist: Die Mittelstimme folgt der den c. f. verziert vortragenden Oberstimme sklavisch in Unterquarten. Vielleicht bezieht sich auf diese Art der folgende Satz bei Guilelmus Monachus (CS III, S. 293b): *„Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subitus supranum que venit esse quinta et tertia supra tenorem. Iste enim modus communiter Faulxbourdon appellatur. Supranus enim ille reperitur per cantum firmum“*, so daß es sich dabei nur um die „communiter“ „Fauxbourdon“ genannte Art desselben handeln würde⁷.

Jedoch kann man das Beispiel auch wie hier S. 287 übertragen: Mit dem c. f. als Mittelstimme, variiert wie beim vorher besprochenen Beispiel, nur daß der c. f. öfter Tonwiederholung aufweist und damit häufiger Gelegenheit zur Anbringung einer verzierenden Untersekund bietet.

Passen also hier die allgemeine Überlieferung, die besprochenen Beispiele CS III, S. 293 und 295b von Guilelmus Monachus und Teile seiner Beschreibung des Fb./Fab. recht gut zusammen, so unterscheiden sich immer noch die soeben genannten Beispiele einerseits, und das erste Beispiel S. 289a (mit S. 292 teilweise wiederholter Beschreibung) andererseits, was Bukofzer veranlaßte, die im ersten Beispiel S. 289a dargestellte, auch nicht der schriftlichen Überlieferung des französischen Fb. entsprechende Art als „englischen Diskant“ zu bezeichnen⁸. Wie aber das Beispiel S. 289a als französischer Fb. bzw. englischer Fab. lauten müßte, sei hier S. 288 schematisch angedeutet.

(Notenbeispiele s. S. 286—288)

⁶ Aber nur in dieser untergeordneten Funktion kann man die Mittelstimme als „Contratenor“ bezeichnen, nicht aber als Trägerin des in der englischen Version des Beispiels unverzierten c. f. — Als zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar zu dem vorstehend erörterten Thema gehörig sei hier noch zu W. Marggraf, *Zur Vorgeschichte der Oktavsprungkadenz*, Mf. XVIII, 1965, S. 400, Anm. 7 folgendes bemerkt: In Dunstables Motetten begegnet die Oktavsprungkadenz in Nr. 23, *„Albanus roseo rutilat“* (Musica Britannica, A National Collection of Music, VIII, John Dunstable, Complete Works ed. by M. F. Bukofzer, London 1953), S. 59, T. 86/87, S. 61 T. 167/68, Nr. 28, *„Gaude virgo salutata“* S. 77 T. 152/53 (wenn auch durch Pause unterbrochen), Nr. 29, *„Preco Preheminencie“* S. 78 T. 32—34 usw. (Vollständigkeit der Aufzählung ist hier nicht möglich). Sinngemäß gehören aber z. B. in der hier zuerst genannten Motette noch S. 58 T. 20/21, S. 60 T. 98/99, T. 131/32, S. 61 T. 141—143 hinzu. — Das gelegentliche Vorkommen von Oktavsprungkadenzen in festländischen Kantilenensätzen des 14. Jahrhunderts kann aber doch kein Argument gegen die von mir wiederholt ausführlich dargestellte Wandlung des Chansonsatzes im 15. Jahrhundert nach dem Vorbild des motettischen Satzes durch Umwandlung des vorher nur klangfüllenden Contratenors zum Klang- (nicht Harmonie-)träger, d. h. zum Träger von „Sextakkorden“ durch Stützung von Quarten und verminderten Quinten, nicht aber nur von Dreiklängen durch Stützung von Terzen und Sexten sein?!

⁷ Es ist die von Dufay in der bekannten *Postcommunio* seiner *Missa Sancti Jacobi* angewendete Fb.-Technik, die dort tatsächlich als „gewöhnlich“ erscheint.

⁸ Vgl. dazu Br. Trowell, *Mus. Disc.* XIII, 1959, S. 64 f.

Zu den Übertragungen der Beispiele allgemein:

Alle Akzidentien wurden vom Verfasser vorliegender kleiner Studie hinzugefügt und deshalb über die Noten gesetzt. Die eingeklammerten sind zweifelhaft. Schließen die Akzidentien der verschiedenen Stimmen einander aus, so wäre noch zwischen den verschiedenen Versionen zu entscheiden. Die Noten in spitzen Klammern wurden in der Übertragung ergänzt, und zwar jeweils auch das „passagium“ bzw. „transitum“.

Beispiel CS III, S. 295 b

Aliud exemplum

entweder: (#) (#)

Cantus firmus (5↑)

Tenor ad longum

oder:

Contratenor (bassus)

1 fehlt in CS - vgl. Bukofzer a.a.O. S. 155.

Beispiel CS III, S. 293

The image shows a musical score for a piece titled "Beispiel CS III, S. 293". It consists of five systems of three staves each. The top staff of each system is the vocal line, and the bottom two are the piano accompaniment. The piece is in common time (C). The first system is labeled "Cantus firmus (5↑)" and "Tenor". The score features various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks. In the fourth system, there are first and second endings marked with "1" and "2". The fifth system ends with a double bar line.

1 Ms. (CS7): Note *h* statt *c'*

2 J. Handschin, *Eine umstrittene Stelle bei Guilelmus Monachus*, Kongreßbericht Basel 1949, Basel, ergänzt S. 149 die Noten *c' d' e' f'*

Beispiel CS III, S. 289a oben

The image shows a musical score for a piece titled "englischer Diskant". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals, while the lower staff contains a bass line with block chords. The second system also has two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line with block chords. The text "„englischer Diskant“" is written between the two staves of the first system. Below the second system, there are two lines of text: "Fb.: Ober- und Mittelstimme," and "Fab.: nur Oberstimme verziert."

Ergänzungen zur Biographie des kurpfälzischen Kammermusikers Johannes Schenck

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

Bei meinen im Jahre 1961 betriebenen Nachforschungen über den kurpfälzischen Kammermusiker und Gambisten Johannes Schenck, die ich in *Mf XV*, 1962 mitteilte, war es nicht gelungen, das Datum seiner Taufe in den Taufregistern der Stadt Amsterdam festzustellen. Schenck mußte aber, wenn die Angaben in der Eintragung über seine Eheschließung richtig waren, etwa 1657 in Amsterdam geboren sein, denn dort war verzeichnet, daß er 23 Jahre alt war, als er am 13. April 1680 eine Gertrud Hamel ehelichte. Als Trauzeugen wird „seine Mutter Catrina Cempius“ angeführt, die ihrerseits aber erst 1659 als Witwe eines Joannes Visscher den aus Köln stammenden „wynverlater“ (Weinhändler, Küfer) Wienand Schenck heiratete. Die sich aus diesen sich widersprechenden Daten ergebenden Fragen konnte damals nicht geklärt werden.

Inzwischen hat das Gemeinde-Archiv der Stadt Amsterdam die Katalogisierung seiner Tauf-, Heirats- und Sterberegister weiter vervollständigt. Es war nun nicht mehr schwierig, die Eintragung über Schencks Taufe aufzufinden. Unter dem 3. Juni 1660 enthält das Taufregister der römisch-katholischen Kirche „Mozes en Aaron“ folgende Eintragung:

3. Juni 1660 Wynant Wynansz[oon] Schenk
 Catharina Cempius
 Jan
 Claude du Hamel
 [unleserl.] Thomas Kempius

Die ersten beiden Zeilen geben den Namen der Eltern, die dritte Zeile den des Täuflings und die beiden letzten Zeilen den der Paten an.

In Verbindung mit den in *Mf XV*, Seite 158 mitgeteilten Eintragungen über die Eheschließung unseres Gambisten und die seiner Eltern ergibt sich unzweifelhaft, daß es sich bei obiger Eintragung in das Taufregister um unseren Kammermusiker handelt und daß die Alters-

angabe in seiner Heiratsurkunde nicht stimmt. Die durch frühere Veröffentlichungen bedingte Annahme, Schenck sei reformierten Bekenntnisses gewesen, ist unrichtig. Er wurde katholisch getauft, und damit läßt sich auch das Auftauchen seiner Frau (oder war es vielleicht einer Tochter?) bei einer katholischen Taufe (Steffen) zwanglos in seine Biographie einordnen.

Johannes Schenck wurde demnach etwa am 1. Juni 1660 als Sohn des aus Köln stammenden Küfers Wienand Schenck und seiner „im Lande Jülich“ geborenen Ehefrau Katharina, geb. Kempjes in Amsterdam geboren und am 3. Juni 1660 getauft.

Ein italienisches Pasticcio von 1609

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Als wir in unserem Aufsatz *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*¹ die Bedeutung des Pasticcios für alle „reihenweise gearbeiteten“ Stücke erneut betonten, ahnten wir nicht, wie bald uns ein solches in doppelter Hinsicht wesentliches Stück begegnen würde. Es handelt sich offensichtlich um ein bisher frühestes Beispiel eines italienischen Pasticcios von 1609, das, was besonders wichtig ist, in einem Druck vorliegt, und zwar als Variationen über „*Io mi son giovinetta*“ von Ferrabosco mit Variationen von Scipione Stella, Giovanni Domenico Montella, Ascanio Mayone innerhalb von Mayones *Secondo libro di diversi capricci per sonare* von 1609². Stella war Mayones Vorgänger an der Chiesa dell'Annunciata in Neapel und vielleicht auch sein Freund³. Über Montella vergleiche man den entsprechenden Artikel in MGG, der Instrumentalwerke von ihm so wenig verzeichnet, wie der Artikel über Stella von diesem Meister. Die Reihenfolge der Stücke, die die Ausgabe unverändert wiederzugeben scheint, trennt, trotz des Sammelbegriffs „Capriccio“, die Stücke sauber in solche mit strengem Satz, wie Ricercar und Canzone und solche mit freierem Satz, wie Toccaten und Variationen bzw. Diminutionen. Unter diesen letzten erscheint als erste Nummer das Pasticcio, das Kastner⁴ richtig mit den Variationen „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ im Ms. LyB⁵ und dem „*Tento de varios autores*“ aus dem zweiten Band der *Facultad organica* von Correa de Arauxo in Verbindung bringt, dem er sonst aber ziemlich erstaunt gegenübersteht, da ihm die Praxis nicht vertraut zu sein scheint. Sie mag einmal aus „*divertissement*“, „*travail pédagogique*“⁵, Arbeitersparnis, Freude an der Darbietung verschiedener Autoren, als Widmung an verehrte Komponisten oder aus welchen Gründen immer entstanden sein. Das Stück druckt die Namen der verschiedenen Autoren — da das Vorwort nichts Gegenteiliges meldet, dürfen wir annehmen, daß der Originaldruck ebenso vorgeht — jeweils über den Beginn der ihnen zuzuweisenden Abschnitte, da beide Partiten, aus denen das Stück besteht, in sich geschlossen durchlaufen, ohne Binnentrennungstriche, und zwar in der Reihenfolge Montella, Mayone, Montella für die erste Partita, Montella, Mayone, Montella, Mayone, Stella für die zweite Partita; so also, daß Montella jedesmal den Beginn der Partiten, Stella den Gesamtschluß sämtlicher Variationen bildet, und Mayone jedesmal eingerahmt ist. Die Stellung zu Beginn und Schluß könnte eine Ehrung für beide Meister andeuten. Jede einzelne Partita stückt also Diminutionen verschiedener Meister aneinander, die meist nahtlos ineinander übergehen, einmal mit regelrechter Abkadenzierung (S. 33, letzter Takt), oder auch so, daß der Grund-

¹ In *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16, Kassel 1965, S. 85.

² Hrsg. von M. S. Kastner, *Orgue et Liturgie*, Band 63 und 65, Paris o. D.

³ Vgl. das Vorwort von Kastner in Band 63, S. 2. Die Seiten des Vorwortes sind unnummeriert. Wir nummerieren unsererseits.

⁴ Vgl. Vorwort, S. 4, Nr. 10.

⁵ Vgl. Anmerkung 4.

tondreiklang der Kadenz zugleich der Beginn des neuen Abschnittes ist (S. 35, letzter Takt). Mit Ausnahme der Tatsache, daß Mayones Abschnitte die reichste Figuration bringen, würden keinem Hörer und Spieler besondere Stilbrüche auffallen, da alle Arten der Figuration und des Satzes der andern Meister in den weiteren, nur mit Mayone gezeichneten Stücken auch vorkommen. So erscheinen z. B. die Lombarden von Montella S. 35 auf S. 43; die komplementären Rhythmen von Stella S. 36, in der *Toccata terza*, sofort zu Beginn, oder in der vierten Canzone S. 31. Man könnte solche verschiedenen Abschnitte in den weiteren Stücken ohne weiteres als von Mayone gewollte Kontraste betrachten, es sei denn — und hier beginnt die große Frage — diese Abschnitte bewiesen, daß wir auch in diesen andern Stücken mit Pasticcios zu rechnen hätten, bei denen Mayone die verschiedenen Autoren aus Lässigkeit oder Unkenntnis nicht mehr nennt, wie er ja auch die *Bassa castiglia*⁶ Costantio Festa zuspricht — ein weiterer Beweis dafür, wie leicht die Autoren verwechselt wurden, oder wie unwichtig sie waren. So sehr nun z. B. die *Partite sopra la Romanesca* S. 57 einem einzigen Meister zuzusprechen zu sein scheinen — man vgl. die Gesamtanlage mit den Entsprechungen zwischen Partita 2 und 3; 7, 10 und 13; 1 und 12; — so sehr könnte man auch ohne weiteres bei den Abschnitten der *Toccata prima* S. 39, T. 6; S. 40, T. 5 und der *Toccata secunda* S. 24, T. 1; S. 43, T. 6; S. 44, T. 17 verschiedene Meister akzeptieren. Dann aber sind auch vom Autor selbst redigierte Drucke problematisch geworden.

Die Stillage differiert in den Abschnitten aller Stücke der Sammlung nirgends stark. Das spricht ebensowohl für einen einzigen Meister wie für ähnliche Sprache vieler, wie ja Nr. 10 sie beweist. Überall fällt derselbe Wohlklang auf, hervorgerufen durch häufige Terz- und Sextenparallelen und die vielen vollständigen Dreiklänge, den selbst bei kontrapunktischen Stücken durchsichtigen Satz, dem reiche Dissonanzen nicht fehlen (Nr. 4 und Nr. 14), oder durch die Liebe für diatonische Skalen- und Triolenläufe, die immer für Fluß sorgen. Wieviel von diesen Stilelementen mag der Tatsache zu danken sein, daß Mayone zugleich Harfenist⁷ war? (Montella war übrigens Lautenist⁸.) Nicht zufällig enthält die Ausgabe auch ein *Ricercar* für Harfe (Nr. 5)⁹, dessen Satzweise von der der andern Stücke nicht abweicht. Wie vieles, gerade an zerlegten Dreiklängen, auch in Imitationen, mag ursprünglich von der Harfe herkommen, wie ja auch bekannt ist, wieviel Organisten und Klavierspieler zugleich ein Zupfinstrument spielten oder ihre Werke für Klavier und ein Zupfinstrument zugleich edierten. Wie not täte eine Arbeit, die einmal gerade für die Frühzeit die Einflüsse der Zupfinstrumente auf die Literatur für Klavierinstrumente untersuchte. Sie wäre erfolgversprechend!

Wir haben in diesem Pasticcio zunächst für Italien einen Beweis dafür, daß Pasticcio wie sicher auch Parodietechnik generell sicherlich schon bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, vielleicht überhaupt mit dem Aufkommen der Instrumentalmusik für Soloinstrumente anzusetzen sind. Denn wenn Mayone seinen Druck schon 1609 erscheinen läßt und Montella 1607 schon tot ist¹⁰, liegt die Annahme nahe, daß diese Stücke und mit ihnen der Brauch dieser Technik zeitlich weiter zurückliegen. Ferner: da die hier vorliegende Sammlung zweifellos auch für Klavierinstrumente, d. h. nicht nur für Orgel, gedacht ist, und da das in Frage stehende Stück ein rein weltliches ist — nämlich Variationen über ein Madrigal — ist diese Arbeitsweise nicht, wie ursprünglich von uns angenommen, eine typische Gebrauchstechnik von Organisten, die sich ihr liturgisches Orgelspiel auf diese Weise erleichtern wollten, sondern ein generell gültiger Brauch für alle Musiziergattungen zumindest aller Soloinstrumente. Es mag noch vieles, besonders für Zupfinstrumente, nach und nach

⁶ Vgl. Vorwort, S. 4, Nr. 4 und 5.

⁷ Vgl. Vorwort, S. 2.

⁸ Vgl. MGG IX, Spalte 506.

⁹ Vgl. Vorwort S. 4, Nr. 5.

¹⁰ Vgl. MGG, a. a. O.

ans Tageslicht treten. Für die Virginalmusik liegt gleiche zeitliche Hypothese nahe, obwohl die meisten Quellen auch hier erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts liegen. Man wird mit Rückspiegelung der Quellen rechnen müssen, und da sich im frühen 17. Jahrhundert die gleiche Situation für alle Länder ergeben hat, werden wir nicht fehlvermuten, daß sie auch in Bezug auf den Zeitpunkt des Einsatzes in allen Ländern anzunehmen sei. Was Ausgaben angeht, so wird man, falls vom Autor redigierte Drucke vorliegen, wie hier, dennoch nicht auf sie verzichten dürfen, so viel Raum für Vermutungen sie auch bieten mögen. Denn immerhin liegt in ihnen eine klare Willensmeinung des Autors vor, der seine Stücke in dieser Form gebilligt hat.

Wasserzeichen in den Originalstimmen der Johannes-Passion *Johann Sebastian Bachs*

VON ARTHUR MENDEL, PRINCETON

Seit den Tagen Spittas und Rusts ist es allgemein bekannt, daß die Quellenlage für Bachs Johannes-Passion außerordentlich kompliziert ist. Um die Beziehungen der Quellen zueinander zu erklären, hatte Rust eine Hypothese entwickelt, die von Spitta akzeptiert wurde und bis zu Alfred Dürrs Untersuchungen zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Johann Sebastian Bachs im Bach-Jahrbuch 1957 unwidersprochen blieb. Dürr und fast gleichzeitig mit ihm, aber teilweise aus anderen Gründen, Georg von Dadelsen¹ stellten eine neue Hypothese der älteren entgegen. Der entscheidende Unterschied beider betrifft die Beziehungen zwischen den Stimmsätzen, die Rust mit a und b bezeichnet hatte.

Der Stimmsatz a umfaßt für jedes Instrument und jede Vokalstimme außer Petrus, Pilatus und dem Diener je eine Stimme; nur eine bezifferte und transponierte Generalbaßstimme fehlt. Die Stimmen sind fast vollständig von der Hand Johann Andreas Kuhnaus geschrieben, der Dürrs Hauptkopist A² ist; ihr Papier trägt das Wasserzeichen, das Dürr „Schwerter I“ nennt.

Der Stimmsatz b umfaßt je eine Stimme für Violine I, Violine II, Sopran, Alt, Tenor, Basso ripieni und einen unbezifferten Continuo. Sie sind von 6 verschiedenen Händen geschrieben und zeigen die beiden Wasserzeichen „IMK in Schrifftafel“ und „kleiner Halbmond“. Rust bezeichnete den Stimmsatz a als „ältere“ und den Stimmsatz b als „mittlere“ Stimmen. Spitta stimmte mit ihm überein und datierte a auf 1724 und (weniger bestimmt) b auf 1727. Dürr und Dadelsen kehrten diese Ordnung um; nach ihrer Hypothese sind die Stimmen b auf 1724 und die Stimmen a auf 1725 zu datieren. Die sogenannten „neueren“ Stimmen, die auf Papier mit dem Wasserzeichen „Schönburger Wappen“ geschrieben sind, wurden von Rust als Stimmsatz c—d bezeichnet; allgemein werden sie für die jüngsten der überlieferten Stimmen gehalten.

Wie bekannt, unterscheidet sich der Stimmsatz a von allen übrigen Stimmen auch durch seinen Inhalt:

		Originalpartitur
Stimmen a		Stimmen b, c, d
BWV 244/35 (in Es)	statt	BWV 245/1
BWV 245a eingefügt	zwischen	BWV 245/15 und BWV 245/16
BWV 245b	statt	BWV 245/19
BWV 245c	statt	BWV 245/31—32
BWV 23/4	statt	BWV 245/68

¹ Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs, Trossingen 1958 (Tübinger-Bachstudien 4/5).

² Vgl. Neue Bach-Ausgabe, Kritischer Bericht zu Band I/4, S. 15—16.

Außerdem enthält der Stimmensatz a eingelegte Blätter (Papier mit dem Wasserzeichen „MA mittlere Form“) mit Einschüben, um ihn dem Inhalt der anderen Stimmensätze anzugleichen. Schließlich enthalten die Stimmensätze a und b weitere Einlageblätter mit den Wasserzeichen „IFF“ und „Widersehender Hirsch, stehend, mit schaufelartigem Geweih“.

Bei der Vorbereitung der Ausgabe der Johannes-Passion im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe stellte ich fest, daß bei den in Stimmensatz a gegenüber den anderen Quellen differierenden Sätzen der Stimmensatz a jeweils zwei, Stimmensatz b aber jeweils drei Stadien erkennen läßt. Ein Beispiel:

Stimmensatz a: 1. Stadium BWV 245/30 gefolgt von BWV 245c gefolgt von BWV 245/33.
2. Stadium BWV 245c ersetzt durch BWV 245/31—32.

Stimmensatz b: 1. Stadium BWV 245/31—32.
2. Stadium BWV 245/31—32 ersetzt durch eine Arie (BWV 245c).
3. Stadium BWV 245/31—32 wieder eingesetzt.

Ähnlich lassen sich dort, wo im Stimmensatz a drei Stadien erkennbar sind, im Stimmensatz b vier Stadien unterscheiden. Die Beweisführung für beide Feststellungen ist kompliziert und wird ausführlich im Kritischen Bericht zur Johannes-Passion in der Neuen Bach-Ausgabe vorgelegt werden; die vollständige Beweisführung dort wird zeigen, daß viele Eigenheiten der Stimmen mit der Hypothese von Rust und Spitta nicht zu erklären sind, wohl aber durch die Hypothese von Dürr und Dadelsen.

Bei der Beschreibung der Stimmen war Rust nicht immer genau, und sie bieten ein so kompliziertes Bild — mit ausgestrichenen und wieder eingefügten Sätzen, teilweise mit Notizen wie „gillt“, „wird mitgemacht“ usw. — daß es Alfred Dürr, Friedrich Smend, der sich seit 40 Jahren mit der Johannes-Passion beschäftigt hat, und mir notwendig erschien, jede einzelne Seite der Stimmen so zu kennzeichnen, daß sie eindeutig zu identifizieren war. Mit Zustimmung des Leiters der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek, Dr. Karl-Heinz Köhler, ist daher jede Seite der Stimmen im Juli 1958 mit einer Seitennummer zur Identifizierung versehen worden, welcher die Beschreibung und Aufzählung der Stimmen im Kritischen Bericht der NBA entsprechen soll, und ein Kleinfilmnegativ der Stimmen in der ungefähren Reihenordnung der Seiten-Nummern hergestellt worden. Dabei sind zwei Seiten maschinenschriftlicher „Bemerkungen zur Numerierung der Seiten“ und eine Tabelle bei den Stimmen in der Staatsbibliothek deponiert und auf dem Film mitphotographiert worden. Aus dieser Maschinschrift zitiere ich folgendes:

„Da manches an der jetzigen Reihenfolge der Seiten, die auf dem Film zu sehen ist, keiner der Einrichtungen Bachs oder sogar C. Ph. E. Bachs oder Zelters entsprechen kann (z. B. Einheftung einer Violinseite in die Stimme des Tenor Evangelista), mußte der Versuch gemacht werden, die Seiten nach ihrer ursprünglichen Reihenfolge zu numerieren. Dazu mußten selbstverständlich Hypothesen herangezogen werden, die sich möglicherweise eines Tages als irrtümlich zeigen werden. Ganz ohne solche Hypothesen wäre aber die Numerierung nicht durchführbar, und schließlich dient sie nur dem rein praktischen Zweck der Identifizierung der Seiten. Dieser Zweck wird ganz unabhängig davon, welche Methode bei der Numerierung gebraucht wird, erreicht. Die Numerierung folgt einer Reihe von Hypothesen, soll aber durchaus nicht die Möglichkeit anderer Hypothesen ausschließen. Bei der Numerierung werden die Seiten nach Papierwasserzeichen gruppiert“, und zwar:

* Ausführliches über die Feststellung der Wasserzeichen soll in dem Kritischen Bericht der NBA berichtet werden. Das eigentliche Wasserzeichen ist in manchen Seiten und in den meisten kleineren Einlage- und Deckblättern nicht zu sehen. In den meisten Fällen ist mit Hilfe einer Pause der Siegel, die von einem vollständigen Bogen eines der hier in Frage kommenden Papiere genommen wurde, unschwer die Papiersorte festzustellen. (Wo in einzelnen Fällen die Papiersorte nicht eindeutig zu erkennen ist, eigentlich aber nur

Seite	Wasserzeichen
1—108	IMK mit Halbmond
109—336	Schwerter II
337—382	MA mittlere Form
383—474 u. 505—506	Schönburger Wappen
475—504 u. 507—538	IFF mit Hirsch

Die Nummern 1—336 und 383—478 beziehen sich auf volle, ursprünglich zu den Stimmen gehörende (also nicht hinzugefügte) Seiten, die Nummern 337—382 und 479—536 auf Einlage- und Deckblätter.“

Inzwischen hat Friedrich Smend zu erkennen gegeben, daß er die Hypothese von Rust und Spitta für weiterhin gültig hält und die von Dürr und Dadelsen vorgeschlagene Chronologie der Stimmensätze ablehnt:

„Diese Hypothese hat bisher in der Literatur keinen Widerspruch gefunden. Hieraus aber mit Blume zu folgern, daß sie als bewiesen und unumstößlich richtig anzusehen ist, muß als Übereilung bezeichnet werden. Hier ist nicht der Ort, in die philologische Spezialdiskussion einzutreten; sie gehört in die Fachliteratur der Bach-Forschung, und dort werde ich mich demnächst dazu äußern“³.

In einer Fußnote zu einem Aufsatz in der Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin 1964⁴ hat sich Christoph Wolff auf „das demnächst erscheinende Buch Friedrich Smends über die Johannes-Passion“ bezogen (übrigens schreibt Wolff in derselben Fußnote Dürr und Dadelsen Ansichten über BWV 23 zu, welche keiner der beiden Verfasser wirklich geäußert hat). In Fußnote 36 desselben Artikels schreibt Wolff:

„Bei Rasteruntersuchungen am Stimmenmaterial zur Johannes-Passion (St 111) hat sich u. a. zum Beispiel ergeben, daß das Deckblatt (531/532) in Violino II^a einer falschen Papiersorte zugewiesen wurde. A. Mendel, der Editor der Johannes-Passion innerhalb der Neuen Bachausgabe, hat in seiner Übersichtstafel zu diesem Stimmenkonvolut dieses Deckblatt der Papiersorte ‚IFF‘ zugewiesen, was für die Chronologie der Fassungen der Passionsmusik folgeschwer ist! Der Rastervergleich zog eine neue Kontrolle der Wasserzeichen nach sich, bei der ich ein deutlich sichtbares Wasserzeichen ‚Schwerter I‘ in diesem Deckblatt fand. Gleichzeitig ergab sich eine Übereinstimmung der Rastrierungen zu den übrigen Stimmen der ‚Schwerter I-Gruppe.“

Nun tragen in der Tafel, in der Wolff die Gruppierung der Seiten-Nummern fand, die Nummern 531 bis 532 ein Verweiszeichen, das auf folgende Fußnote verweist: „531 ist auf der Rückseite des Fragments einer alten Petrus und Pilatusstimme (532) geschrieben“. Wenn Wolff die maschinenschriftlichen Erläuterungen gelesen hätte, die mit der Tafel, die er falsch zitiert, bei den Berliner Materialien zur Johannes-Passion liegen, dann hätte er sehen können, daß ich festgestellt hatte, daß das Papier des Deckblattes 531 bis 532 „auch nicht mit annähernder Sicherheit“ zu bestimmen ist.

Tatsächlich hatte ich mir im Juli 1956, als ich die Wasserzeichen der Berliner Stimmen zum ersten Mal untersuchte, folgende Notiz gemacht:

„This is not paper IMK, Schwerter I, Schönburger Wappen, or IFF mit Hirsch. It might be MA mittlerer Form, though the coincidence of the Stege is not perfect. Its lower and

die eine Sorte in Frage kommt, ist dies hier nicht besonders erwähnt.) Es bleiben folgende Seiten übrig, wo man auch nicht mit annähernder Sicherheit die Papiersorte bestimmen kann:

86 a/b, 299—300, 381—382, 531—532.

Bei 477—478 kann man überhaupt nichts über das Papier sagen, da die eigentliche Handschrift verschollen ist und nur eine Photokopie derselben in der Deutschen Staatsbibliothek vorhanden ist.

[Fußnote der Maschinenschrift vom Juli 1958]

³ Was bleibt? zu Friedrich Blumes Bach-Bild. Der Kirchenmusiker XIII, 1962.

⁴ Die Rastrierungen in den Original-Handschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik, S. 80—92, Fußnote 20.

outer edges are deckle. It might even contain a watermark, which, however, would be remarkably close to the bottom or top of the sheet."

Wie ich heute aus inzwischen größer gewordener Erfahrung mit Wasserzeichen weiß, ist es unmöglich, daß das kleine Deckblatt, das nur etwa 6,5 cm hoch ist, das Wasserzeichen „Schwelter I“ haben sollte. Das Wasserzeichen selbst ist nur etwa 5,5 cm hoch, und es steht immer ungefähr in der Mitte des Blattes, d. h. wenigstens 14 cm vom Ober- oder Unter-Rand entfernt. Wer mit Wasserzeichen gearbeitet hat weiß, wie leicht es ist, aus Unregelmäßigkeiten der Dicke und Struktur eines Papiers Wasserzeichen beliebiger Form zu erkennen, deren Entdeckung dann „folgschwer“ ist.

Seite 531 zeigt die steife Handschrift der letzten Autographe Bachs, wie sie von Georg von Dadelsen beschrieben und illustriert worden ist⁵. S. 532 zeigt die Handschrift von Dürs Hauptkopisten B, den Wackernagel den „Schreiber des Continuo“ nannte. In der Johannes-Passion taucht seine Handschrift sowohl im Stimmensatz b (Tenore ripieno) als auch im Stimmensatz a (Traversiere 2) und vielleicht in einigen Text-Incipits beider Stimmensätze auf, dagegen in keinem späteren Material. S. 532 ist alles, was von einer Pilatus-Stimme übrig geblieben ist, die zu einem der früheren Stimmensätze gehörte; sie wurde zur Zeit derjenigen Aufführung ersetzt, für die das Material auf den beiden spätesten Papiersorten hergestellt wurde. Natürlich ist sie nur zufällig und nur fragmentarisch deshalb erhalten, weil Bach ihre leere Rückseite für die Niederschrift 531 benutzte. Die Funktion dieses kleinen Deckblatts in den Stimmen, so wie sie überliefert sind, ist dieselbe wie diejenige vieler anderer mit dem Wasserzeichen „IFF mit Hirsch“. Obwohl kein Zweifel daran besteht, daß das Papier dieses Deckblatts zu einem früheren Stadium der Geschichte der Johannes-Passion gehört, so gehört das Blatt als Deckblatt zu dem späteren Material, das wir als S. 475 bis 536 numeriert haben. Und da das Papier nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann, konnten ihm in dem von mir entwickelten Nummerierungssystem keine anderen Nummern gegeben werden.

Was sind also die schweren Folgen der von niemandem je angezweifelte Feststellung, daß das Papier dieses Deckblatts älter sein mag als jenes der übrigen Deckblätter, die dieselbe Funktion haben? Daß es vor der späten Petrus- und Pilatus-Stimme (S. 477—478) auch eine frühere gegeben hat? Aber wenn es überhaupt frühere Aufführungen gegeben hat als die, zu welcher S. 477—478 gehören (und daran zweifelt auch niemand), so ist dies selbstverständlich. Daß Bach gelegentlich in späteren Jahren ein Stück früher nur einseitig beschriebenes Papier wieder benutzt hat, ist kaum folgschwer. (Übrigens enthalten die Handschriften der Johannes-Passion mehr als ein Beispiel dieses Verfahrens.)

Es schien mir notwendig zu sein, die Gefahren einer tendenziösen „diplomatischen Quellenkritik“ wie derjenigen Wolffs zu zeigen. Es wäre gut, wenn auch der Leser mit seinem Urteil über unser Problem bis zur ausführlichen Darstellung des Beweismaterials im Kritischen Bericht zu Band II/4 der Neuen Bach-Ausgabe warten würde.

(Übersetzung: Ludwig Finscher)

⁵ A. a. O., S. 116—117.

Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch, da komm ich her“

Eine Entgegnung auf Walter Emery, „On Evidence of Derivation“ und
„A Note on the History of Bach's Canonic Variations“¹

VON HANS KLOTZ, KÖLN

Bachs Weihnachtskanons² kennen wir in drei Fassungen:

1. in der des Sticks Q,
2. in einer Zwischenfassung, überliefert von den Hss. O, T¹ und T² sowie dem Druck S¹ (die Originalquelle W für diese Zwischenfassung ist verschollen) und
3. in der Fassung der eigenhändigen Reinschrift A.

Q bringt zuerst die vier Kontrapunktkanons in der Reihenfolge Oktaven-(I), Quinten-(II), Septimen-(III) sowie Vergrößerungskanon (IV) und schließt mit dem großen sechsteiligen Satz (V), der vier Cantusfirmuskanons, eine *diminuizione* und eine *stretta* enthält. W und A zeigen beide die Reihenfolge I, II, V, III, IV und sind auch im Notentext miteinander verwandt.

Q bietet Bachs Schöpfung als „Schauwerk“ in abstrakter Lesenotation (mit Ausnahme von Satz V, der in allen Fassungen als Orgelpartitur erscheint); W und A notieren sie als „Spielstück“ in der üblichen dreisystemigen Orgelpartitur³.

Die naheliegende Frage, welche der Fassungen die spätere, endgültige sei, wurde von den einschlägigen Autoren verschieden beantwortet.

Friedrich Karl Griepenkerl sah 1846⁴ in Q „... ohne Zweifel . . . die letzte Hand des Meisters . . .“. Wilhelm Rust bezeichnete 1878⁵ A als die „Reinschrift der Choralvariationen Vom Himmel hoch, da komm ich her, die Bach bereits 1747 durch einen Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergibt“. Ernst Naumann sagte 1893⁶ „Die von Seb. Bach selbst herrührende Originalausgabe wurde fast ausnahmslos als maßgebend (sc. für den Notentext seiner Edition) angesehen“. Albert Schweitzer schrieb 1908⁷ „Interessant ist, daß wir neben dem Stich noch ein Originalmanuskript besitzen, das jünger ist und die definitiven Lesarten bietet“. Friedrich Smend machte 1933⁸ als erster auf die Zwischenfassung W aufmerksam; im übrigen vertrat er die Auffassung, daß Q ohne Bachs Mitwirkung nach der bei der Mizlerschen Sozietät eingereichten Reinschrift veröffentlicht sei und daß die dort gebotene Reihenfolge der Sätze keinen Anspruch auf Authentizität habe; in A sah Smend die endgültige Fassung. Georg Kinsky schrieb 1937⁹ „Nach der Herausgabe (sc. von Q) nahm Bach noch eine

¹ Kongreßbericht New York 1961, Kassel 1961, S. 249 ff. bzw. Musical Times 1963, S. 32 f.

² Das Werk wurde 1957/58 in der Neuen Bach-Ausgabe von mir herausgegeben (Serie IV, Band 2, Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift. Kassel bzw. Leipzig 1958); vgl. dazu den Kritischen Bericht zu dem genannten Band, Kassel bzw. Leipzig 1957, im folgenden KB, dessen Quellenbezeichnungen auch hier benutzt wurden.

³ KB S. 98.

⁴ J. S. Bach, *Sämliche Orgelwerke*, Edition Peters, Band V, Leipzig 1846, Vorrede. Griepenkerl scheint A nur oberflächlich studiert zu haben, denn 1847 behauptet er in der Vorrede zu Band VI „... die achtzehnte und letzte Nummer (sc. von A) enthält die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied . . .“ und erwähnt weder hier noch in der Vorrede zu Band VII das Bruchstück „Vor deinem Thron tret ich“, das unmittelbar auf die Weihnachtskanons folgt und den tatsächlichen Schluß von A bildet.

⁵ BG XXV², S. XX.

⁶ BG XL.

⁷ Johann Sebastian Bach, Leipzig, Breitkopf & Härtel, S. 261.

⁸ Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch da komm ich her“, BJ 1933; gleichzeitig Veröffentlichung des Notentextes von A in der Reihe der Veröffentlichungen der NBG, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

⁹ Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs, Wien, Leipzig, Zürich (1937).

größere Umarbeitung des Werkes vor. Diese zweite Reinschrift (sc. A) . . . ist als Fassung letzter Hand anzusehen“. Hermann Keller urteilte 1948¹⁰ „Bach schrieb sich in den letzten Jahren seines Lebens das Werk noch einmal ab . . ., verbesserte es in einer Reihe von Einzelheiten und stellte die Reihenfolge der Variationen . . . um . . . So dankbar wir Smend für die Mitteilung der verbesserten Lesarten sein müssen, so werden sich doch die meisten Musiker mit der Umstellung nicht befreunden können, da der Plan der gestochenen Ausgabe (die ja doch wohl Bachs ursprüngliche Konzeption darstellt) mehr überzeugt als die spätere“.

Als ich mich 1957/58 dazu zu äußern hatte, stellte ich — soweit mir bekannt ist, als erster — fest, daß diese Frage nicht eindeutig zu beantworten ist, weil sich in allen drei Fassungen ältere und jüngere Lesarten ohne erkennbare Regel nebeneinander finden¹¹. Wie leicht einzusehen ist, kommt diesem auffälligen Befund grundlegende Bedeutung zu für die Edition des Werkes.

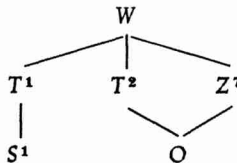
Zur Erklärung des Sachverhalts nahm ich folgende Entstehungsgeschichte an:

Urschrift U — Reinschrift für die Mizlersche Sozietät¹² — Stich Q mit verbesserten Lesarten — ausgiebig umgearbeitete Urschrift U = W (gegenüber Q viele Verbesserungen, aber auch einige ältere Lesarten) — eigenhändige Reinschrift A nach W unter Heranziehung von Q (bei der Heranziehung von Q wurden einige der älteren Lesarten durch neuere aus Q ersetzt, während andere — mit oder ohne Bedacht — stehenblieben).

Diese Konzeption wurde von Walter Emery angegriffen; zugleich hat er ihr eine eigene gegenübergestellt¹³. Zu beidem ist sachlich und auch in anderer Hinsicht einiges zu bemerken.

Emerys Kritik setzt schon im Vorfeld ein.

Für die Zusammengehörigkeit der W-Zeugen hatte ich folgendes Stemma gegeben:



Kühnel, der Schreiber von O, hat danach zwei Vorlagen kritisch miteinander verglichen; O enthält nämlich einen guten Teil der zahlreichen Flüchtigkeitsfehler von T², aber eben nur einen Teil. Einen solchen kritischen Vergleich stellt Emery als unwahrscheinlich hin.

Die Tatsache, daß Kühnel, einer der Begründer der Edition Peters, nicht nur Verleger, sondern auch selbst Herausgeber war, spricht jedoch dafür.

Daß Kühnel an der unleserlichen Stelle einer Kanonstimme herumprobiert, ohne die Parallelstelle in der anderen Kanonstimme zu berücksichtigen (I 3), und daß er an anderer Stelle eine Divergenz der beiden Kanonstimmen unverändert wiedergibt (I 14), läßt Emery an Kühnells Intelligenz zweifeln.

¹⁰ *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig, Edition Peters, 1948.

¹¹ KB S. 14, 86–88, 93 f. u. 96.

¹² Meine damalige Vermutung KB S. 86, die Kanonstimmen seien in der Sozietätsreinschrift ausgeschrieben gewesen, möchte ich heute nicht mehr ohne weiteres aufrechterhalten.

¹³ In folgenden Einzelheiten kritisiert Emery zu Recht: die Hs. T¹, von mir — nach Smend, der allein sie noch gesehen hat — ins letzte Drittel des 18. Jh. datiert, kann auch vor 1766 entstanden sein (und ist es wahrscheinlich auch, wie ich selbst später — im KB zu NBA IV/3 — dargelegt habe); der Titel 35 *Orgeltrios* der Hs. O — die aber weniger als 35 Sätze enthält — braucht nicht unbedingt auf eine andere Hs. dieses Titels zurückzugehen; und schließlich sind mehrere Lesarten, die ich als Beweis für die Zeitfolge Q-W-A in Anspruch genommen habe, auch im umgekehrten Sinn deutbar bzw. unerheblich.

Einem solchen Schluß steht jedoch entgegen, daß Bach selber an mehreren Stellen seiner Kanonstimmen mit Änderungen operiert hat, ohne die Parallelstellen in der anderen Kanonstimme zu berücksichtigen^{13a}, ganz abgesehen davon, daß Kühnel nach den ihm vorliegenden Quellen gar nicht stichhaltig entscheiden konnte, welche der beiden Kanonstimmen denn die endgültig gemeinte Lesart enthalte, nach der sich die andere Kanonstimme hätte richten müssen.

Nach Emery sollen ferner die Schreiber der Hss. O und T² von der gleichen Vorlage, nämlich T¹, abgeschrieben haben.

Wenn das wirklich so wäre, dann müßten sich die Schreibfehler, die beide gemeinsam haben, nicht nur in T¹ finden, sondern auch in S¹ irgendwie niedergeschlagen haben. Dies ist jedoch nicht der Fall. Überdies war T¹ zu Kühnels Zeit im Besitz des Thomaskantors Schicht, der damals das Kanonwerk nach dieser Unterlage bei Breitkopf & Härtel, Kühnels Konkurrenz, veröffentlichte. Soviel zu Emerys Ausführungen zu diesem Punkt.

Emerys eigene Erklärung lautet so:

Urschrift U — „revidierte Handkopie“ A nach U (mit „gewissen“ Verbesserungen) — Reinschrift für die Mizlersche Sozietät = W (mit weiteren Verbesserungen) — „nachlässig retuschierte“ Urschrift U — Stich Q nach U, ohne Reinschrift A heranzuziehen (viele Verbesserungen aus A und W „vergessen“, aber mit einigen Verbesserungen, die nicht in A sind).

Emery nennt die Urschrift Skizze („*sketch*“); dieser Ausdruck dürfte nicht ganz treffend sein. Hinsichtlich der Anfänge des Werkes werden gewöhnlich — und auch von Emery — drei Fakten übersehen: die Worte des Nekrologs „vollständig ausgearbeitet“¹⁴, die in allen Fassungen überlieferte Signierung sowohl von IV als auch von V mit den Tonbuchstaben B-A-C-H und die Verschiedenheit der Notierung von I–IV einerseits und V andererseits in Q. Das alles läßt vermuten, daß das Werk zunächst nur aus den vier Kontrapunktkanons I–IV bestand und erst später, vielleicht im Hinblick auf die Sozietät, „vollständig ausgearbeitet“ wurde, nämlich mit der Hinzufügung von vier Cantusfirmuskanons, die aber dann aus irgendeinem Grund nicht in die Schauwerknotation umgesetzt wurden¹⁵.

A soll nun, so Emery, nach U geschrieben sein, und „gewisse“ Verbesserungen enthalten. Dieser Terminus ist unzureichend; er erschöpft den Sachverhalt in keiner Weise. In Wirklichkeit stellt A eine „größere Umarbeitung“ des Werkes dar, was Kinsky 1937 schon festgestellt hatte, und enthält nicht „gewisse“, sondern, neben einer neuen Anordnung der Sätze, eine Fülle von Verbesserungen, die zur größeren Hälfte mit der systematischen Neugestaltung von III zusammenhängen¹⁶.

Die beiden kanonischen Unterstimmen von III sind großenteils in gleichförmigen Achtein geführt und tragen auf lange Strecken hin ostinaten Charakter; der Cantus firmus in der Oberstimme geht in ruhigen Halben einher. Demgegenüber war die frei kontrapunktierende Stimme in der Fassung von Q metrisch nicht stark genug profiliert und motivisch nicht genügend geprägt. Bach hat daher diese Stimme in der Fassung von W und A eingreifend umgearbeitet, wobei er sie nicht nur motorisch belebte und rhythmisch reicher entwickelte (Fig. 1), sondern sie auch motivisch stärker charakterisierte, indem er ein prägnantes Motiv von Takt 9 (Fig. 2) aufgriff und drei weitere Takte in deutlicher Richtung auf dieses Motiv hin veränderte (Fig. 3):

^{13a} Die betr. Stellen sind KB S. 97 einzeln aufgeführt.

¹⁴ „Zur Sozietät hat er den Choral geliefert Vom Himmel hoch, da komm ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“ Natürlich waren Bachs Werke normalerweise „vollständig ausgearbeitet“, der Ausdruck muß darum hier einen besonderen Sinn haben.

¹⁵ KB S. 86.

¹⁶ Während in I, II und IV je annähernd 10 und in V annähernd 20 Töne betroffen sind, handelt es sich in III um etwa 85.

Fig. 1
Q

Takt 6
A
(W)

Q

Takt 15 f
A
(W)

Q

Takt 19
A
(W)

Fig. 2
Takt 9

Fig. 3
Q

Takt 7
A
(W)

Q

Takt 11
A
(W)

Q

Takt 18

A
(W)

A bietet das Werk also auf einer höheren Entwicklungsstufe als Q; daß auch dieser Umstand — neben dem oben S. 296, Abs. 2 genannten — für eine Edition grundlegende Bedeutung hat, liegt auf der Hand. Nach diesem Befund fällt es schwer, mit Emery anzunehmen, daß A nach der nicht oder nur wenig umgearbeiteten Urschrift geschrieben sein soll; dem steht entgegen, daß A trotz seiner vielen verbesserten Lesarten nicht den Eindruck macht, quasi improvisando niedergeschrieben worden zu sein. Emery muß dies aber annehmen, weil er glaubt, daß Q, das von den Neuerungen aus A nichts enthält, nach der revidierten Urschrift hergestellt sei, W aber für die Sozietätsreinschrift hält.

Auch ich habe angenommen, daß Bach A nach der Urschrift anfertigte, aber dabei ausdrücklich vorausgesetzt, daß er diese Urschrift vorher ausgiebig umgearbeitet hatte (die umgearbeitete Urschrift habe ich dann W genannt)¹⁷.

In W aber glaubt Emery die Sozietätsreinschrift zu erblicken: nach meiner Darstellung, so Emery, habe man zwar Abschriften von einer revidierten Skizze, aber niemand von der Sozietät solle Abschrift genommen haben von dem Werk, das doch eigens für diese geschrieben war, oder, falls doch, solle nichts davon auf uns gekommen sein. In der Tat, Emerys Zweifel klingt einleuchtend; die Tatsachen aber deuten gerade in die umgekehrte Richtung.

Für die Überlieferung Bachscher Skizzen und Entwürfe nämlich haben wir Parallelen¹⁸, nicht aber für die Herkunft von Bachhandschriften von Mizler: es liegen noch nicht einmal endgültige Beweise dafür vor, daß das bekannte Haußmannporträt mit dem bei der Sozietät eingereichten Bild identisch sei.

Darüber hinaus ist folgendes zu bedenken. A enthält nicht nur die Weihnachtskanons, sondern auch die *Siebzehn Choräle*; es existiert nicht nur zu dem Kanonwerk eine Zwischenfassung (nämlich W), sondern auch zu den *Siebzehn Chorälen*¹⁹; beide Zwischenfassungen stehen der Reinschrift A nahe, und die Zeugen beider Zwischenfassungen gehören zu ein und derselben Gruppe von Hss., die nach Inhalt und Lesarten zusammengehören.

Diese Quellen weisen nun auf die Thomasschule und nicht auf Mizlers Sozietät, und die Zwischenfassung der *Siebzehn Choräle* bildet ein Vorstufe zur Fassung von A und nicht eine Weiterentwicklung davon.

Auch nach Bachs Tode lag ein Teil seiner persönlichen Hss. in der „Componirstube“ des Thomaskantorats²⁰ und wurde u. a. noch von Mendelssohn und Hauser ausgewertet. O, T¹ und T² bilden mit bestimmten Hss. von Kirnberger, Kittel, Oley und Penzel eine zusammenhängende Gruppe²¹, der wir einen ganz bestimmten Ausschnitt von Bachs Orgelschaffen zu verdanken haben, nämlich die Choräle der sogenannten Kirnbergerschen Sammlung, 12 Stücke aus den *Siebzehn Chorälen* in einer A nahestehenden Zwischenfassung²² und die hier in Frage stehende Zwischenfassung W der Weihnachtskanons.

¹⁷ KB S. 87.

¹⁸ Die Hss. BB Mus. ms. Bach P 801 und 802 überliefern Skizzen zu BWV 667 bzw. 722, 729, 732 und 738; KB S. 20 u. S. 24.

¹⁹ KB S. 50 u. S. 62.

²⁰ B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Johann Sebastian Bachs*. BJ 1906.

²¹ KB S. 49—51 u. S. 53 f.; vgl. auch KB IV/3 S. 13 ff.

²² KB S. 5.

Von den genannten Zeugen weisen fünf auf die Thomasschule: Schicht, der Besitzer von T^1 , war Thomaskantor; Kirnberger, Kittel und Oley waren Bachschüler, und Penzel war Thomanerpräfekt und kommissarischer Thomaskantor; die beiden restlichen sind die Kühnelsehe Hs. O und die Breitkopfsche Hs. T^2 .

Auch andere Indizien erleichtern es nicht gerade, mit Emery in W die Mizlerreinschrift und eine Weiterentwicklung von A zu sehen. So würde man eine Reinschrift für die Sozietät der musikalischen Wissenschaften eher in gelehrter Schauerknnotation vermuten (die Q tatsächlich aufweist) — W aber ist in Spielpartitur geschrieben; und wenn die Sozietätsreinschrift wirklich den hohen Entwicklungsstand von W gehabt hätte, dann müßte diesen der Stich, der gewiß mit im Hinblick auf die Sozietät gemacht wurde, eigentlich auch gehabt haben. Schließlich müßten die Eigenlesarten von W die Weiterentwicklung von W gegenüber A einigermäßen bezeugen; sie sehen aber fast durchweg älter aus als die parallelen Lesarten von A ²⁸.

Solche Erwägungen werden von Emery ignoriert. Die Zeitfolge A — W steht für ihn fest. Er glaubt, einen schlüssigen Beweis dafür zu besitzen: an fünf Stellen nämlich (III 6 sowie IV 15, 29, 31 und 41) ist A korrigiert, und die W -Zeugen stimmen mit dem Ergebnis überein; also, schließt Emery, komme W von A her („ W is derived from A “).

Ohne es zu bemerken, beweist Emery aber im gleichen Satz selbst, daß eine solche Folgerung nicht schlüssig ist.

Nach Emery habe Bach die fünf Stellen zunächst aus seiner Vorlage U in A eingetragen, dann in A eine Verbesserung angebracht, und dann in dreien der fünf Fälle die neue Lesart auch in U hineinkorrigiert (damit will Emery erklären, daß diese drei Stellen auch mit Q übereinstimmen, das ja, nach Emery, von U herkommen soll).

Wohlgemerkt: Emery hat es hier ausdrücklich mit der Folge U — A ; in beiden stand eine alte Lesart, und in beide ist, immer nach Emery, eine neue Lesart hineinkorrigiert.

Nun brauchen wir uns nur einmal vorzustellen, irgendjemand schreibe U ab. Natürlich malt der nicht den Korrekturvorgang nach, sondern er notiert das Ergebnis in Reinschrift. Dieser U -Zeuge werde nun zusammen mit der korrigierten Reinschrift A Emery vorgelegt: dieser muß, ganz wie oben, schließen, daß U von A herkomme, daß es sich also um die Folge A — U handle.

Damit ist der von Emery praktizierte Schlußfolgerungsmechanismus ad absurdum geführt; für die Bestimmung der Zeitfolge von W und A ist er wertlos.

Im übrigen hat der von Emery angenommene Hergang noch einen anderen Mangel. Nach Emery trug Bach aus U eine alte Lesart ein, verbesserte diese in A , und korrigierte schließlich in immerhin drei von fünf Fällen das Ergebnis auch in U hinein. Dagegen ist an sich nicht das geringste einzuwenden: Bach bringt damit eben auch U auf den besseren Stand.

Nun hat Bach aber in A noch eine verhältnismäßig große Anzahl weiterer verbesserter Lesarten geschaffen; von diesen findet sich jedoch nichts in Q , das ja, nach Emery, von U herkommen soll — was nicht gerade sehr für Emerys Vorstellungen spricht.

Mit der Deutung von W als Vorlage für A fallen alle diese Schwierigkeiten weg. Dann ist nämlich W identisch mit der Urschrift U , die von Bach auf die Reinschrift A hin umgearbeitet ist, enthält also von vornherein alle die vielen neuen Lesarten; der Vorgang bei den von Emery angeführten fünf Korrekturen bildet dann keine unverständliche Ausnahme.

Bach verfuhr danach mit A und W ganz so, wie Emery es für A und U annimmt: er trug aus W eine alte Lesart in A ein, verbesserte diese in A und brachte anschließend W auf den verbesserten Stand — und zwar in allen fünf Fällen; die Abschreiber von W notierten

²⁸ In KB S. 93 ist eine Anzahl solcher Eigenlesarten von W nachgewiesen.

das Ergebnis in Reinschrift. Das Resultat dieses Vorgangs entspricht genau dem heute vorliegenden Befund.

In IV 31 können wir in der Lesart der W-Zeugen noch eine Spur dieses Prozesses erkennen. Bach notierte²⁴ in A und W zunächst



Dann verbesserte er A (nach Q, das er mit heranzog) so:



und korrigierte das auch in W hinein — doch nicht ganz vollständig:



Das Ergebnis ist die aus Altem und Neuem gemischte, an sich wenig einleuchtende Tonfolge, wie sie sich heute noch in der Hs. O und in der Smendschen Fotokopie der heute verschollenen Hs. T² findet.

Mit der Annahme der Zeitfolge W—A lösen sich auch die übrigen Schwierigkeiten. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß Bach die eingreifende Umgestaltung seines Werks beim Niederschreiben von A gleichsam improvisiert habe; sie ist durch W (= umgearbeitetes U) wohl vorbereitet. Die Tatsache, daß für eine Mizlerüberlieferung keine Parallelen vorliegen, wird unerheblich; daß wir für die Überlieferung Bachscher Skizzen und Entwürfe Beispiele haben, wurde bereits erwähnt. Auch stört es nicht mehr, daß W nicht in Schauerwerknotierung geschrieben ist, sondern in Spielpartitur; es war nicht für die Sozietät bestimmt, sondern — wie A — für die Musizierpraxis. Damit stellt sich auch die Frage hinsichtlich einer Diskrepanz der Entwicklungsstufen von Sozietätsreinschrift und Stich nicht mehr, und schließlich steht die angenommene Zeitfolge mit dem Charakter der Eigenlesarten von W in Harmonie.

Wir kommen zur chronologischen Einordnung von Q.

Da handelt es sich zunächst um das grundsätzliche Verhältnis von Handschrift und Stich. Die Handschrift geht dem Stich als Vorlage voraus, darüber ist nicht zu streiten, und Emery hat durchaus den gesunden Menschenverstand für sich, wenn er von da aus die Folge Q—A für unwahrscheinlich hält und ihr die Reihenfolge A—Q als „normal“ gegenüberstellt.

Als bald aber ist Emery selbst gezwungen zu versichern, daß A gar nicht die Vorlage von Q ist; Q und A haben also in diesem Zusammenhang nichts miteinander zu tun, ihre Eigenschaften als Handschrift bzw. Stich spielen für die Zeitfolge keine Rolle mehr.

A hat gegenüber Q offenbar seine eigene Bedeutung gehabt.

Statt nach dieser Bedeutung zu fragen, bleibt Emery trotz allem bei der Zeitfolge A—Q, als ob A eben doch die Vorlage für Q gewesen sei, erklärt aber Bach gleichzeitig für so „unvernünftig“, dem Stecher (nicht A, sondern) eine „nachlässig retuschierte Skizze“ als Vorlage gegeben zu haben (nämlich U).

Die Reinschrift A, enthaltend die sechs Sonaten, die 17 Choräle und die *Weihnachtskanons*²⁶, dürfte als Grundlage für eine Veröffentlichung gedacht gewesen sein. Die *Weihnachts-*

²⁴ Die Originale sind im Diskantschlüssel notiert.

²⁵ Ursprüngliche Lesart unsicher.

²⁶ Nach dem Kanonwerk ist von unbekannter Hand noch der Sterbechoral „Vor deinen Thron tret ich“ eingetragen; dieser muß hier außer Betracht bleiben.

nachtskanons hatte Bach der Sozietät „geliefert“ und in abstrakter Notierung als Schauwerk veröffentlicht; mit ihrer Niederschrift in A war offenbar eine Veröffentlichung als Spielstück in Orgelpartitur ins Auge gefaßt, ein äußerer Anlaß, gelegentlich dessen Bach das Werk gleichzeitig in Notentext und Anordnung neu gestaltete.

Es handelt sich also um zwei Editionen verschiedener Art: von der ersten ist uns der Stich, aber nicht die hs. Vorlage erhalten²⁷; von der zweiten haben wir nur die Handschrift, zum Stich ist es nicht mehr gekommen.

Hören wir Emery weiter. In A finden sich in IV 15, 31 und 41 Korrekturen, deren Ergebnis mit Q übereinstimmt; daraus folge, sagt Emery, daß Q später sei als A.

Natürlich kann man diese Korrekturen in dieser Richtung interpretieren, aber auch in der umgekehrten, denn die Annahme, daß A nach dem umgearbeiteten U-W unter Heranziehung von Q hergestellt ist, wird ja gerade durch jene drei Korrekturen illustriert: Bach schrieb an den drei fraglichen Stellen zunächst aus W ab, änderte diese dann nach Q und brachte schließlich auch W auf diesen Stand.

Selbstverständlich hätte Bach die Version von Q sofort eintragen können, ohne erst die vermutlich ältere W-Lesart zu notieren; aber auch einem Bach kann einmal ein Versehen passieren, und schließlich handelt es sich in allen drei Fällen um den letzten Satz des Werkes. bei dessen Niederschrift man sehr wohl eine Ermüdung des Schreibers annehmen darf.

Natürlich verwahrt sich Emery vorsorglich dagegen, daß Bach sich so versehen haben könnte, da ihm ja neben W doch auch Q vorgelegen habe; aber erstens hat sich Bach in den Kanonstimmen an nicht weniger als sieben Stellen versehen, und auch das, obwohl er die richtige Kanonstimme vor Augen, ja sogar soeben erst eigenhändig niedergeschrieben hatte (womit Bach selbst dem Argument Emerys den Boden entzieht), und zweitens steht es gerade Emery nicht sonderlich an, sich auf eine angebliche Unfehlbarkeit desselben Bach zu berufen, der sonst, wo es in Emerys Vorstellungen hineinpaßt, „vergeblich“, „nachlässig“ und „unvernünftig“ gehandelt haben soll. Denn nach Emery war Bach so „unvernünftig“, zur Herstellung von Q dem Stecher als Vorlage eine „nachlässig retuschierte Skizze“²⁸ zu geben, wobei er viele der Verbesserungen aus der „revidierten Handkopie“ A (die ja nach Emery schon vorgelegen hat) „vergessen“ gehabt haben soll²⁹.

Dieser Vorstellung Emerys zu folgen fällt schwer, wenn wir uns vor Augen halten, daß A nicht einfach eine „revidierte Handkopie“ war, sondern daß es das Werk in einer planmäßig umgearbeiteten Fassung enthielt, die III in systematischer Neugestaltung, eine Fülle von Einzelverbesserungen in allen Sätzen und eine neue Anordnung des Ganzen bot.

Auch hier stoßen wir wieder darauf, daß Emerys Formulierungen in einem wichtigen Punkte unzureichend sind.

Emerys Formel „a revised reference copy“ für A kann vieles bedeuten, den wahren Sachverhalt vermutet man dahinter kaum; und wenn Emery schreibt „although Q is later than A, it is not in every way better“, so klingt das durchaus wie „Q ist im großen ganzen besser als A, nur nicht in allen Einzelheiten“, während doch gerade das Gegenteil davon richtig ist.

Ferner, nach Emery hat A „certain improvements“ vor Q voraus, und dieses „a few further improvements“ vor A: ein paar bessere Lesarten hin und her, die die eine Quelle vor der anderen voraus hat, so liest sich das; daß A ein Mehrfaches an besseren Lesarten enthält gegenüber Q, daß es überhaupt auf einer höheren Entwicklungsstufe steht, das kann man aus Emerys Formulierungen beim besten Willen nicht herauslesen.

²⁷ Die Korrekturbögen waren vor dem Kriege 1939/45 noch vorhanden; s. KB S. 87.

²⁸ An anderer Stelle lesen wir bei Emery „heavily corrected sketch“; danach sieht er die „carelessness“ wohl besonders darin, daß Bach A dabei vernachlässigte.

²⁹ Emery beruft sich auf die Veröffentlichung von *Clavierübung II* als Parallelfall. Wie weit die Parallelen wirklich gehen, müßte näher geprüft werden.

Hier stellt sich die Frage, ob Emery die Texte der Fassungen überhaupt genügend studiert hat, und wenn ja, aus welchen Gründen er in einer so wichtigen Sache jene unbestimmten, schillernden und irreführenden Formulierungen wählte, die den Leser über den wahren Sachverhalt im unklaren lassen.

Jedenfalls war nicht nur über das Verhältnis der Fassungen von Q und A, sondern auch über fast alle im Lauf dieser Ausführungen angeführten Fakten aus Notentext und Kritischem Bericht der Neuen Bach-Ausgabe hinreichend Auskunft zu gewinnen. Warum sich Emery bei seiner Kritik auch mit diesen nicht auseinandersetzt, ob er überhaupt Notentext und KB der NBA mit der Aufmerksamkeit gelesen hat, die man erwarten darf, auch diese Fragen sind offen.

Wenn Emery schließlich schreibt *„Again, Klotz rightly states that at C 7, bar 27, l. h., A has an ornament, but Q has not. What he does not say is that Q prints this movement as a puzzle canon, and in bar 27 it omits the notes as well as the ornament. But when his quotations are correct, his explanation can be reversed“* und damit die im KB S. 92 gegebene Tabelle sub voce „Zeitfolge“ kritisch behandelt, so gibt es keine Frage mehr: Emery kann den KB nicht aufmerksam gelesen haben, denn diese seine Angaben darüber sind falsch. Bei jener Tabelle geht es nicht um die Zeitfolge, sondern darum, daß W und A zwar miteinander verwandt sind, im einzelnen aber voneinander abweichen (was ausdrücklich vermerkt ist), und daß die zweite Kanonstimme in der fraglichen Variation nicht ausgeschrieben ist, wurde nicht verschwiegen, sondern auf S. 87 und S. 98 klar und deutlich gesagt.

Worauf will Emery mit seiner Kritik und seiner Konzeption hinaus? Es sind im wesentlichen drei Dinge:

1. möchte er die Reihenfolge der Variationen in Q (I–V) als späteste, endgültige erweisen (die NBA behandelt die A-Reihenfolge als die endgültige),
2. glaubt er in der Zeitfolge der Quellen einen Maßstab für die Endgültigkeit der Lesarten zu bekommen (darüber weiter unten) und
3. will er hinsichtlich des Notentextes die Lesarten der drei Fassungen sinngemäß kombiniert wissen (damit ist Emery völlig im Recht, aber — s. u.).

Die Reihenfolge der Variationen in Q stellt, wie Keller 1948 schon richtig bemerkte, Bachs ursprüngliche Konzeption dar; darauf deuten die Anzeichen hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Werkes und der formale Aufbau von V; V ist als Vervollständigung von I–IV und als Finalsatz konzipiert.

Über den Charakter von V als Vervollständigung s. o. S. 297, Abs. 6. Für V als Finale sprechen drei Indizien: einmal ist V mit den Tonbuchstaben *B-A-C-H* signiert, ferner bietet V nicht nur vier Variationen des Liedes im Cantusfirmuskanon, sondern darüber hinaus noch eine Diminution (mit der Schlußzeile des Liedes als Baß) und eine Stretta (mit dem Schlußton des Liedes als Orgelpunkt), und schließlich ist V in der Form der Grandjeu-Dialoge der altfranzösischen Orgelmessen geschrieben, die Bach nachweislich studiert hatte; Signatur sowie Diminution und Stretta sind aber spezifisch für Schlußsätze, und die Grandjeu-Dialoge bilden in aller Regel die Finalstücke der zyklischen Formen von Kyrie, Gloria und Agnus Dei.

Ist V aber als Finale konzipiert, dann ist die A-Reihenfolge I II V III IV die spätere, was mit dem Charakter des Notentextes harmoniert.

Um die Reihenfolge I–V dennoch als endgültig zu erweisen, nimmt Emery an, daß Q später sei als A, und muß gleichzeitig annehmen, daß Bach bei der Herstellung von Q die Neuerungen von A, zu denen ja gerade auch die Reihenfolge gehört, „vergessen“ habe. In diesem von Emery gewollten Sinn verliert die Q-Reihenfolge aber den Charakter einer Ent-

scheidung: die Sätze stehen danach in Q deswegen in der Reihenfolge I—V, weil sie in der Urschrift so stehen³⁰.

Die Zeitfolge der Quellen ist für Emery „a source of information about Bach's methods of revision“. Man wünsche „to know whether Bach lengthened or shortened the last notes of the choral lines in C 5 (bars 7, 12, 17); and whether he replaced a single note by an octave leap, or the reverse (C 8, bar 16; C 7, bar 15). From this point of view the chronological order of Q and A makes all the difference“.

Nach der Zeitfolge der Quellen das Alter der Lesarten bestimmen zu wollen, dürfte einigermaßen schwierig sein, wenn man weiß — was Emery durchaus zugibt —, daß alle Fassungen ältere und jüngere Lesarten nebeneinander enthalten. Für die Verlängerung oder Verkürzung der Cantus-firmus-Zeilenenden in II kam man BWV 651 als Parallele heranziehen; hier erscheinen in den älteren Quellen Halbe mit Pause, in den jüngeren und A dagegen Ganze, und so könnte wohl hinsichtlich der Weihnachtskanons Q mit seinen Halben plus Pause die ältere Form, A mit seinen Ganzen die jüngere bieten. Aber aus dem Alter der Quellen folgt das nicht.

Denn auch Emery gibt zu, daß sowohl A vor Q Verbesserungen voraus hat als auch umgekehrt, und bewährt diese Einsicht in der Forderung, die er für die Gewinnung eines guten Notentextes aufstellt: daß nämlich die Lesarten der drei Quellen sinnvoll kombiniert werden müssen.

Damit aber kommt Emery zu spät, denn drei Jahre zuvor wurde der Notentext der NBA nach eben diesem Grundsatz hergestellt³¹: er fußt auf A, enthält aber zugleich die jüngeren bzw. besseren Lesarten aus Q und W, worüber der KB detailliert Auskunft gibt.

Beides ist Emery offenbar ebenfalls entgangen.

Wir kommen zu unserer Ausgangsfrage zurück. A enthält die „maßgebende“ Fassung, was Rust, Schweitzer, Smend, Kinsky und Keller schon lange richtig festgestellt hatten: gegenüber Q bietet A das Werk in gründlicher, systematischer Umarbeitung, auf einer höheren Entwicklungsstufe; gleichzeitig aber enthalten Q und W in einer Reihe von Fällen jüngere bzw. bessere Lesarten. Die Zeitfolge der Quellen ist demnach im vorliegenden Fall eine Frage zweiten Ranges; von wirklicher Bedeutung für eine Edition sind die eben genannten Umstände, auf denen auch die NBA fußt.

Beethoveniana

VON JOHANN ZÜRCHER, BÄTTERKINDEN/SCHWEIZ

Die Beethovenautograph-Sammlung der Konservatoriumsbibliothek Paris enthält unter Signatur MS 82 ein Allegretto in c für Klavier aus dem Jahre 1797, welches bisher nur als Fragment bekannt war¹. Dank einer außerordentlich scharfen Photokopie, die mir 1961 von der Bibliothek zugesandt wurde, konnten jedoch die weniger deutlichen, an das Stück anschließenden autographen Skizzen als Nachtrag des fehlenden Teils erkannt werden.

Hat man die letzte Doppelseite des Autographs vor sich, so sind rechts noch die 19 Schlußtakete notiert, während die linke Seite, vollgeschrieben, mit Takt 73 endet: die Teile passen nicht zusammen; es fehlt ein Blatt oder ein Bogen. Aus der dreiteiligen Anlage des Stückes und der beginnenden Ausschreibung der Wiederholungsabschnitte des 3. Teils läßt sich die

³⁰ Wie Keller bin auch ich als Musiker der Q-Reihenfolge mehr zugeneigt; auch Emery mag es so gehen, was für ihn vielleicht die Triebfeder für seine Konzeption ist. Damit ist jedoch lediglich die Frage beantwortet, was uns gefällt, und nicht die, was Bach gewollt hat.

³¹ Und nicht auf Grund einer angenommenen Zeitfolge, wie Emery meint.

¹ Max Unger, *Die Beethovenhandschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek*, Beethovenjahrbuch 1935; Willy Hess, *Katalog der nicht in der Gesamtausgabe enthaltenen Werke Beethovens*, 1957.

Zahl der fehlenden Takte auf ca. 30 abschätzen. Ob Beethoven das fehlende Blatt bewußt entfernte oder bereits selber schon vermißte, ist nicht zu entscheiden. Jedenfalls aber stellen die nachfolgenden Noten nicht irgendwelche Skizzen dar, sondern die vollständig notierten 30 Takte, die genau in die Autographenlücke passen und nur insofern skizzenhaft sind, als Beethoven stellenweise noch weitere Varianten angedeutet und das Ganze, im Gegensatz zur zierlichen sauberen Schrift des bisherigen Fragments, offensichtlich sehr eilig und daher wenig deutlich festgehalten hat: ein wahrer Sturmwind von Noten! Der 1. Takt des fehlenden Teils ist hierbei von Beethoven offenbar vergessen und dann unten an der Seite noch mit Bleistift hingesetzt worden, jetzt halb verwischt (Takt 74).

Der Herausgeber der Supplementbände zur Beethoven-Gesamtausgabe, Willy Hess, Winterthur, hat diesem Befund sofort zugestimmt und das Allegretto unter Beifügung einiger wichtiger Übertragungskorrekturen erstmals und vollständig im Druck erscheinen lassen (9. Supplementband, 1965, S. 19–22).

Da im fehlenden Autographenblatt bei gleicher Schrift mindestens ca. 75 Takte Platz gefunden haben müssen, nicht bloß 30, so erhebt sich die Frage nach der Gestalt des verlorenen Teils. Willy Hess vermutet drei Minore-Teile mit dazwischen liegenden Maggiore-Teilen, also eine fünfteilige Form. Der identifizierte Nachtrag wäre demnach eine autographe 2. Fassung, die das Stück vereinfachend auf drei Teile reduziert.

In Takt 77/78, oberes System, ist noch eine Korrektur nachzutragen, wo wir einen autographen Bindebogen übersahen²; es muß dort heißen entweder:



oder noch wahrscheinlicher (obwohl \flat zu ergänzen):



In derselben Autographensammlung findet sich unter Signatur MS 61 ein Menuetto in As für Streichquartett mit vorgängiger Fassung für Klavier. Diese letztere hat Willy Hess in den 8. Supplementband aufgenommen (S. 14). Zu berichtigen ist dort, mit Zustimmung des Herausgebers, die fehlende Wiederholung des dritt- und viertletzten Taktes, die auch für die Klavierfassung gilt, da Beethoven ein *bis* darübersetzt (und im Quartettsatz auch ausführt):



Beiträge zur Biographie Paganinis

VON GERALDINE DE COURCY, NEW YORK

Unter den Schriftstellern sind die Biographen Paganinis vielleicht die unglücklichsten, weil trotz sorgfältigster Untersuchungen ihre Hypothesen und Schlußfolgerungen durch das plötzliche Auftauchen eines bisher unbekanntes Briefes, der unregistriert in den staubigen Archiven einer kleinen italienischen Stadt verborgen war, völlig umgestoßen werden

² Hinweis von Gerhard Puttkammer, Burgdorf/Schweiz.

können. Ein weiterer die Arbeit erschwerender Umstand ist die Neigung der Landsleute Paganinis, den großen Virtuosen als „Titan“ ohne alle menschlichen Schwächen zu verehren und, ohne auch nur den Versuch einer Überprüfung, alle Legenden zu glauben, die von seinen Bewunderern oder von ihm selbst erfunden worden sind, um den ihn umgebenden Nimbus zu vergrößern und seinen Weltruhm zu festigen. Der ausländische Biograph befindet sich daher sehr im Nachteil, es sei denn, daß er Zeit und Geld für eine Italienreise zu opfern bereit wäre, um an Ort und Stelle Nachforschungen anzustellen. Sonst kann er die Mißverständnisse und Unklarheiten nicht vermeiden, die unausbleiblich auf Grund unzureichenden und fehlerhaften Materials zustandekommen.

Selbst heute, nachdem der über manchen Ereignissen seines Lebens liegende Schleier gelüftet worden ist — und nicht immer zu seinem Vorteil — erscheinen Biographien und Artikel, die die alten Legenden hartnäckig wiederholen, obgleich jede geschichtliche Darstellung der napoleonischen Zeit in Italien die Autoren von der Unrichtigkeit vieler Erzählungen über seine Jugendzeit und sein Wirken überzeugen könnte. Auf die italienische Gewohnheit, biographische Angaben ohne Prüfung ihres Wahrheitsgehaltes als Tatsachen anzunehmen, hat Frank Walker in seiner Verdi-Biographie schon treffend hingewiesen.

Gleichgültigkeit und Mangel an kritischem Vermögen auf Seiten der Paganini-Verehrer haben im Laufe der Zeit dazu geführt, daß viele Legenden und Irrtümer die Konturen von tatsächlichen Begebenheiten angenommen haben, die gänzlich auszumerzen fast unmöglich geworden ist. Man findet sie ständig wiederholt in Biographien und Lexika, obwohl unwiderlegbare Beweise für ihre Unrichtigkeit vorliegen. Es sei hier z. B. an das Geschenk an Berlioz erinnert. Niemand in Italien hat sich je bemüht, den unfreundlichen Gerüchten nachdrücklich entgegenzutreten, daß Paganini nur seinen Namen zur Verfügung gestellt habe, um dem Geschenk eines bekannten Zeitungsverlegers zusätzlichen Glanz zu verleihen — natürlich zu seinem eigenen materiellen Vorteil. Die zwei Briefe an seinen Bankier Migone und seinen Freund Germi, die ohne den geringsten Zweifel seine spontane Großzügigkeit dokumentieren, wurden in Italien nach seinem Tode bekannt und 1935¹ zusammen mit anderer Korrespondenz sogar veröffentlicht. Niemand dachte aber daran, diese Briefe mit dem Berlioz-Geschenk in Verbindung zu bringen und damit die immerhin bestehenden Zweifel zu beheben, bis ich im Jahre 1957 durch Faksimile-Reproduktion der genannten Briefe in diesem Zusammenhange „die Integrität des Künstlers und der Tat“ (Jacques Barzuns Ausdruck) endgültig feststellte².

Ähnlich verhält es sich mit der Geschichte von Paganinis Erhebung in den Adelsstand, die von seinen Landsleuten für bare Münze genommen wird, obwohl schon das Jahr 1832, in dem die Verleihung des Adelstitels „vom Westfälischen Hof“ vollzogen worden sein soll, ihre ganze Fragwürdigkeit enthüllt. Einen „Westfälischen Hof“ hat es nur von 1807 bis 1813 gegeben. Das Fürstenhaus Salm-Kyrburg hat bereits im Jahre 1810 seine Souveränität und damit auch das Recht zu Standeserhöhungen verloren, so daß Fürst Friedrich IV. zu Salm-Kyrburg nicht berechtigt war, im Jahre 1832 Paganini in den Adelsstand zu erheben oder ihm den Barontitel zu verleihen³. Auch die Ausnahme, daß der Kauf eines privaten „Ordens von Stanislas“ von Agenten des Geheimpolizisten Eugène-François Vidocq ihm das Recht gegeben habe, einen Titel zu tragen, ist nicht gerechtfertigt. Es besteht kein Zweifel, daß seine Begabung einen Titel verdient hätte — aber einen solchen, der durch seinen eigenen Souverän verliehen wurde, nicht aber durch den Kauf eines wertlosen Schmuck-

¹ Arturo Codignola: *Paganini Intimo*, Genua 1935.

² G. I. C. de Courcy: *Paganini the Genoese*, Norman/Oklahoma 1957, Bd. II, S. 184–185. Im zwanzigsten Jahrhundert hat niemand mehr Paganinis Aufrichtigkeit bezweifelt, aber niemand war in der Lage, dokumentarisches Beweismaterial für sie beizubringen.

³ G. I. C. de Courcy: *Niccolò Paganini, Chronologie seines Lebens*, Wiesbaden 1961.

stückes von irgendeinem Taugenichts, der auf die Leichtgläubigkeit und Eitelkeit des Musikers spekulierte.

In diesem Zusammenhange ist eine neue Arbeit von Don Ferruccio Botti⁴, dem Pfarrer einer Kirche in Talignano in der Umgebung von Parma, von besonderem Interesse. In Teil II seiner Arbeit veröffentlicht er einige Dokumente, die sich mit Paganinis Leidensweg nach dem Tode befassen und das bekannte Bild wesentlich verändern. Arturo Codignola machte als erster die offiziellen Dokumente über die kirchliche Kontroverse bekannt, die Paganinis Bestattung in „*terre sainte*“ verhindert hat; er war auch der erste, der die traurige Odyssee der Überreste des Meisters von Nizza nach Parma in den Jahren 1840 bis 1845 beschrieben hat. Nachdem er die pietätlose Exhumierung von 1893 zugunsten des tschechischen Künstlers Franz Ondříček erwähnt hat, schreibt er, daß „*drei Jahre später*“ (das wäre 1896) *der Leichnam erneut ausgegraben und nach einem neuen Friedhof*“ überführt worden sei, ohne aber die genaue Stelle oder den Grund dieser Überführung anzugeben. Da niemand in Genua oder in Parma (weder die geistliche Behörde, noch die Familie Paganini noch der Totengräber) die Behauptung jemals dementierte, wurde sie von allen späteren Biographen selbstverständlich übernommen. Niemand zweifelte an der Wahrscheinlichkeit des Berichtes, da Codignola in halboffiziellem Auftrag geschrieben hatte, und man nahm an, er habe die Zuverlässigkeit seiner Angaben überprüft, ehe er sie drucken ließ.

Die Geschichte, die Don Botti erzählt, lautet etwas anders. Im Jahre 1836 erwarb Paganini den Castellinard-Besitz in Gaione in der Umgebung von Parma, wo er seinen ständigen Wohnsitz aufschlagen wollte. Kurz nach dem Erwerb des Grundstückes wurde er von den kirchlichen Stellen gebeten, der Gemeinde einen Teil des Landes zum Bau eines Gemeindefriedhofes zu überlassen, der dann bequemer gelegen sei als der Friedhof in Parma. Paganini erklärte sich bereit, diese Bitte zu erfüllen, aber die Kirche erwartete anscheinend von ihm, daß er das Land der Gemeinde schenke — ein Ansinnen, das seinem Wesen natürlich widersprach. Da die Gemeinde zum Landerwerb keine Gelder hatte, wurde weiter nichts unternommen, bis im Jahre 1838 die Frage von neuem auftauchte, und Paganini nur seine Bereitwilligkeit wiederholte, das Land zur Verfügung zu stellen. Von diesem Zeitpunkt an ließ man, wahrscheinlich aus den genannten Gründen, die Sache auf sich beruhen.

Nach gründlicher Untersuchung des Beweismaterials erlaubten am 19. Juni 1844 drei kirchliche, vom Heiligen Stuhl bestellte Richter in Genua (vermutlich auf Ersuchen von Paganinis Sohn), daß in Parma ein Gottesdienst stattfand. Dieser Gottesdienst sollte aber nicht als Totenmesse für die Seele eines reuelosen Sünders, sondern nur als Fürbittegottesdienst für die Seele eines Ordensritters (Constantiniano) betrachtet werden. Dieser Punkt wurde stark unterstrichen.

Nach diesem günstigen Stand der Dinge bezeugte Achille Paganini, der um die Erlaubnis ersucht hatte, die Überreste seines Vaters von dem Grundbesitz der Familie in Romairone nach Parma zu überführen, seine Bereitwilligkeit, der Gemeinde das von seinem Vater für den geplanten Friedhof versprochene Grundstück zu überlassen und bat weiterhin um die Genehmigung, den Leichnam seines Vaters auf diesem neuen Friedhof begraben zu dürfen. Der Bischof von Parma erteilte zwar am 4. März 1845 die Überführungserlaubnis, war aber abgeneigt, die Beerdigung stattfinden zu lassen, solange der Bann nicht offiziell vom Heiligen Stuhl widerrufen worden war. Nach einigen Wochen Verzögerung wurde der Leichnam Ende April von Romairone nach Gaione überführt, aber da es in Gaione noch keinen Friedhof gab und auch in der Villa Paganini sich kein passender Raum zur Auf-

⁴ Don Ferruccio Botti: *Paganini e Parma*, Parma 1962.

bewahrung des Sarges finden ließ, stellte man ihn in eine Kapelle, die zur Kirche Ippolito e Cassiano gehörte und die man als Leichenhalle eingerichtet hatte, wo er dann acht Jahre lang aufbewahrt wurde⁵.

Trotz des günstigen Bescheides aus Genua blieb der Bestattungsbann bestehen, und der Bischof von Parma teilte Achille Paganini am 14. Mai 1846 mit, er könne seine Zustimmung zu einem Begräbnis in „*terra benedetta*“ solange nicht geben, bis die Kontroverse endlich beigelegt sei, deren Entscheidung beim Erzbischof von Turin läge. Anscheinend unterstützte dieser die Entscheidung von Genua und legte kein Veto ein, als Achille erneut seine Bereitschaft zur Schenkung eines Grundstücks bezeugte und sich bereit erklärte, auch sämtliche Baukosten mit zu übernehmen, wenn er die Erlaubnis zur Bestattung seines Vaters erhielt. Am 18. Juli teilte man ihm die Annahme seiner Bedingungen mit. Aus Gründen, die Don Botti weiter nicht erklärt, begannen die Bauarbeiten erst 1850, und der fertige Friedhof wurde den amtlichen Stellen erst am 19. April 1853 übergeben. Sechs Monate später (der Grund dieser Verspätung ist ebenfalls nicht geklärt), am 28. September, wurde in der Dämmerung eines Herbstabends, während die Glocken das Angelus läuteten, Paganinis entweihter Leichnam zur letzten Ruhe getragen „*senza veruna pompa e senza indugi*“, als sei er ein Stein des Anstoßes und wie zur Warnung für alle gottesfürchtigen Menschen.

Es war ursprünglich die Absicht seines Sohnes, über dem Grab in Gaione ein Denkmal zu errichten. Er hatte bereits um Erlaubnis nachgesucht, gab jedoch später diese Idee wieder auf und erwarb stattdessen eine Familiengruft auf dem Friedhof *La Villetta* in Parma. Als der Gedenkstein errichtet war, überführte man Paganinis Leichnam am 9. November 1876 (bei Nacht!) dorthin, wo eine Woche später auch der Leichnam von Achilles Ehefrau, die am 16. November gestorben war, beigesetzt wurde. Ihre unheilbare Krankheit und der nahende Tod waren sicherlich die Gründe für Achille, seinen ursprünglichen Plan zu ändern.

Nach der Exhumierung von 1893 wurde die Ruhe des Toten bis zum Mai 1940 nicht mehr gestört. Erst im Zusammenhang mit der hundertjährigen nationalen Totenfeier öffnete man erneut das Grab in Gegenwart eines Komitees aus Genua, einiger Absolventen des Musikkonservatoriums und einer Anzahl von Ortsbewohnern — eine unheimliche Zeremonie, die von starkem Donner plötzlich unterbrochen wurde. Einige deuteten das Grollen als ein herannahendes Erdbeben, andere aber als ein Zeichen Gottes, der sein Mißfallen über diese schauerliche Störung der Ruhe des Meisters zum Ausdruck bringen wollte⁶.

In den Dokumenten, die Don Botti veröffentlicht hat, findet sich keine Andeutung darüber, ob oder wann der kirchliche Bann formell gelöst wurde. Jedenfalls schrieb Achille im Jahre 1868 an einen Freund, „es sei ihm niemals möglich gewesen, von Rom eine Antwort auf seine Bittgesuche zu erhalten“. Die amtliche Kartei der kirchlichen Gemeindeakten von 1853 weist auf eine Überführung des Leichnams von der Kapelle zur Kirche für die Totenfeier und die „*precì propeziatorie per l'anima*“ des Verstorbenen hin. Es wird jedoch nicht angegeben, ob Dekan Don Pettinati, der die nächtliche Überführung begleitete, den Gottesdienst am Grabe gehalten hat. Vielleicht hielt es die Kurie nach 13 Jahren für angebracht, das Kapitel der Bestattung Paganinis stillschweigend abzuschließen, anstatt betont auf einem Standpunkt zu verharren, der jedem Gefühl und jeder Ethik widersprach.

⁵ Tibaldi-Chiesa, die die beste italienische Biographie über Paganini geschrieben hat, erwähnt, daß Paganinis Leichnam „auf dem Gelände der Villa Paganini beerdigt wurde“ — eine Behauptung, die spätere Biographen (mit der Ausnahme von Don Botti, der energisch dagegen spricht) übernommen haben. Streng genommen hat sie Recht, da die Grabstätte ja ursprünglich ein Teil des Besitzes war.

⁶ Ohne Zweifel spielt die amerikanische Biographin Lillian Day auf diese Exhumierung an, wenn sie den Bericht eines Journalisten aus Genua erwähnt, den sie irrtümlicherweise mit der angeblichen Exhumierung von 1896 in Verbindung bringt.

Ergänzungen zur Bibliographie des Schrifttums zur Nürnberger Musikgeschichte

VON OTHMAR WESSELY, GRAZ

Die Stadtbibliothek Nürnberg hat als 7. Band ihrer Veröffentlichungen ein über 800 Titel umfassendes Verzeichnis von Schriften zur nürnbergischen Musikgeschichte herausgebracht¹, dessen Wert für die Forschung nicht hoch genug zu veranschlagen ist, zieht man die prekäre Situation in Betracht, in der sich die Musikwissenschaft hinsichtlich der ihr zur Verfügung stehenden bibliographischen Hilfsmittel trotz mannigfacher Einzel- oder periodisch erscheinender Veröffentlichungen befindet. Die Bedeutung dieser neuen musiktopographischen Bibliographie und das Ausmaß der geleisteten Arbeit erscheint aber erst dann im richtigen Licht, wenn man in Betracht zieht, daß ein mehrbändiges Schriftenverzeichnis zur Geschichte der Stadt Wien² im Kapitel *Musik* lediglich 194 Titel zu nennen wußte³ und daß vergleichbare Veröffentlichungen für andere bedeutende Musikzentren, wie Paris, London, Rom, Florenz, Venedig, Neapel u. v. a. überhaupt fehlen.

Schicksal aller Bibliographien ist es freilich, daß sie praktisch nie vollständig sein können und — ähnlich wie die lexikalische Literatur — im Moment ihres Erscheinens bereits zu veralten beginnen. Das wird aber kein Einsichtiger einem sorgfältigen Bibliographen anlasten, und so mögen denn auch die nachfolgenden Ergänzungen aus einem viele Zehntausende Zettel umfassenden Literaturkatalog nicht als Kritik, sondern lediglich als in sachlichem Interesse Beigebrachtes betrachtet werden. Daß man über die Notwendigkeit, den einen oder anderen Titel nachzutragen, ebenso geteilter Meinung sein kann, wie darüber, wo die Grenze zwischen wesentlichen und unwesentlichen „Aufschlüssen“ bei den verzeichneten Arbeiten liegt, ist klar, doch scheint eine großzügigere Einstellung zu diesem Punkt vor allem bei älteren Arbeiten eher angebracht als eine zu engherzige.

Folgende Titel seien also unter Bedachtnahme auf gleiche Anlage und Verwendung der nämlichen Abkürzungen wie in der eingangs erwähnten Bibliographie in Erfahrung gebracht:

1. *Ameln, Konrad*: Leonhard Lechner. Kapellmeister und Komponist. Um 1553—1606. — In: Lebensbilder aus Schwaben und Franken (Schwäbische Lebensbilder 7). Stuttgart 1960. S. 70—91.
[Darin: Schulgehilfe und Archimusicus in Nbg. S. 73—77]
2. *Anders, G[odefroid-] E[ngelebert]*: Concert curieux au XVII^e siècle [1643]. — In: Gazette musicale de Paris 2, 1835. S. 261—263.
3. *Baader, J[oseph]*: Zur Geschichte der deutschen Meistersänger in Nürnberg. — In: Neue Berliner Musikzeitung 16, 1862. S. 228—229.
4. *Bellermann, H[einrich]*: Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuch. — In: Allgemeine musikalische Zeitung 8, 1873. S. 196—200, 212 bis 216, 230—233.
5. *Berlioz, H[ector]*: Vogel et ses opéras. — In: Revue et Gazette musicale de Paris 5, 1838, S. 435—437, 465—466.
6. *Blüml, Emil Karl*, Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. — Wien, Prag u. Leipzig 1923.
[Darin: Schikaneder in Nbg. S. 90—103, 194—199]

¹ F. Krautwurst, *Das Schrifttum zur Musikgeschichte der Stadt Nürnberg*, Nürnberg 1964.

² G. Gugitz, *Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien*, Bd. 1—5, Wien 1947—1962.

³ Ebenda, Bd. 1, S. 371 ff., Nr. 6875—7068.

7. *Böhm, Max*: Volkslied, Volkstanz und Kinderlied in Mainfranken. Ein Beitrag zur Erforschung fränkischer Melodien (unter Beziehung auf das Volkslied der Rheinpfalz) Nürnberg, 1927/28. [Phil. Diss. Erlangen 1928] Nürnberg 1929.
[Darin: Der Reiftanz der Büttner in Nbg. S. 182—183]
8. *Chilesotti, Oscar*: Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto. — In: *Rivista musicale italiana* 1, 1894. S. 48—59.
9. *Fladt, E[mil]*: Das deutsche Sängermuseum zu Nürnberg in seinen Beziehungen zur Salzburger Liedertafel. — In: 80 Jahre Salzburger Liedertafel 1847—1927. Salzburg 1927. S. 71—72.
10. *Funck, Heinz*: Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch. — In: *AMl* 5, 1933. S. 3—13.
11. G., G.: Haydn und Hans Sachs. — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 22, 1868. S. 238—239.
12. *Kade, O[tto]*: Berichtigungen zu dem „Locheimer Liederbuche“ von 1450 (Ausgabe Belleermann-Arnold-Chrysander im 2. Bande der Jahrbücher, Leipzig, 1867). — In: *MfM* 4, 1872. S. 233—248.
13. *Kieffhaber, [Johann] K[arl] S[tegmund]*: Bibliographische Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern, berühmten Lautenisten zu Nürnberg im 16. Jahrhundert. — In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 18, 1816. Sp. 309—315, 325—329.
14. *Koehler, Louis*: Deutsche Progenen Seb. Bach's — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 29, 1875. S. 234—236, 241—242, 249—250.
[Darin: Johann Pachelbel. S. 241]
15. *Komorzynski, Egon*: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien 1951.
[Darin: Nürnberg und Augsburg. S. 38—43]
16. *Künstler*. — Ein deutscher Künstler in Paris [Johann Christoph Vogel]. — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 3, 1849. S. 261—262.
17. *Küppers, Paul*: Ein Beitrag zur Geschichte des Musik-Instrumentenmacher-Gewerbes. Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig. Phil. Diss. Leipzig 1886.
[Darin: Die Ordnung der Trompetenmacher in Nbg. S. 46—48]
18. *Luin, E[lisabet] J[eanette]*: L'influsso dell'Italia sui musici tedeschi attraverso i secoli. — In: *Rivista musicale italiana* 44, 1940. S. 18—30.
[Darin: Konrad Paumann. S. 20]
19. *Moser, Hans Joachim*: Hans Ott's erstes Liederbuch. — In: *AMl* 7, 1935. S. 1—15.
20. *Nolte, Ewald V[alentin]*: The Magnificat Fugues of Johann Pachelbel: Alternation or Intonation? — In: *Journal of the American Musicological Society* 9, 1956. S. 19—24.
21. *Nolte, Ewald Valentin*: The Instrumental Works of Johann Pachelbel (1653—1706): An Essay to Establish His Stylistic Position in the Development of the Baroque Musical Art. Phil. Diss. Northwestern Univ. Evanston, Chicago 1954.
22. *N[ottebohm], G[ustav]*: Kleine historische Notizen und Aphorismen [Johann Krieger]. — In: *Deutsche Musik-Zeitung* 3, 1862. S. 367.
23. *Pohlmann, Hansjörg*: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400 bis 1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten. — Kassel [usw.] 1962.
[Darin: 3. Der Prozeß über das Veröffentlichungsrecht an Werken Orlando di Lassos. a) Das Verfahren vor dem Rat der Stadt Nbg. S. 164—166]

24. Raab, Fritz: Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert. — Frankfurt a/M. 1899.
[Darin: Kurz in München 1765 und in Nbg. 1766. Repertoire der „Impresa Kurz“ in Nbg. S. 134—165]
25. Rieber, Karl Friedrich: Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1932.
[Darin: Die Nürnberger Schule. S. 59—60]
26. Roecker, William A.: Georg Hager's Zweites Liederbuch: a 16th-Century Anthology of Meistergesang. Phil. Diss. California Univ. Berkeley 1948.
27. Samuel, Harold Eugene: The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century. Phil. Diss. Cornell Univ. 1963.
28. Schröder, Fritz: Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Seine künstlerische und historische Persönlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. München 1922.
[Darin: Nbg. S. 1—8]
29. Seidl, Arthur: Zum Capitel der musikalischen Erziehung. (L. Ramann'sche Unterrichtsmethode.) — In: Musikalisches Wochenblatt 21, 1890, S. 169—170, 181—182, 193 bis 195.
30. Sobel, Eli: A Hans Sachs Anthology: the Meistertöne of Berlin 414. Phil. Diss. California Univ. Berkeley 1947.
31. Thomas, Henry: Musical setting of Horace's lyric poems. — In: Proceedings of the Royal Musical Association 46, 1919/20. S. 73—97.
[Darin: Johannes Cochlaeus. S. 82—83]
32. Zeltner, G. G.: De Paulli Lautensack, Fanatici Noribergensis, fatis et placitis Schediasma Historico-Theologicum. Cui accessit Ioannis Schwanhauseri, . . . ad eundem Lautensackium epistola de Sacra Coena & Majestate Christi. Edita a . . . Altdorf: J. W. Kohl 1716⁴.

5. Internationaler Hegel-Kongreß (Aesthetik-Kongreß) der Internationalen Hegel-Gesellschaft

Salzburg 6. bis 12. September 1964

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Für die Musikwissenschaft war besonders der erste Tag dieses Kongresses interessant, der die Philosophie der Musik zum Thema hatte, und über den hier berichtet werden soll. Die Vielgestaltigkeit von Hegels Gedankengut — oder wohl besser nur die Vielfalt der einander teilweise widersprechenden Interpretationen seiner Philosophie — wurde sichtbar in den gegensätzlichen Resultaten, zu denen die verschiedenen Referenten gelangten. So hob Zofia Lissa, Warschau, zunächst „die Prozessualität der Musik“ als Zeitkunst kat exochen hervor und entwickelte dann aus den Kategorien der Gleichheit, Ungleichheit und Ähnlichkeit eine Art von reiner Formenlehre, die bei dem formalistischen Charakter ihrer

⁴ Frdl. Hinweis von Herrn K. Hortschansky, Kiel. Vgl. auch dessen *Katalog der Kieler Musiksammlungen*, Kassel usw. 1963 Nr. 1222 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 14).

Grundbegriffe sich auf jede Art von Musik anwenden ließ, also auf die Maquamen ebenso wie auf die serielle Musik.

An Hegels Ästhetik und besonders an seine Musikästhetik knüpfte das — in absentiam verlesene — bedeutsame Referat von Gisèle Brèlet, Paris, über „Hegel und die moderne Musik“ an. Hegel hat die Zeit als Seinsweise des Subjekts bestimmt, die Musik als Zeitkunst ist ihm daher mehr als jede andere Kunst Ausdruck der subjektiven Innerlichkeit. Nachdem die „sklerotisch“ gewordenen tonalen Schemata von dem seiner Freiheit bewußt gewordenen Subjekt weggeworfen worden sind, entspricht die Neue Musik dieser Hegelschen Auffassung mehr als jede bisherige Stilrichtung der Musik. Gerade deshalb könnte Hegels musikalische Ästhetik sie auf ihrem Wege führen, vor Irrtümern schützen und ihr in der Erkenntnis ihres eigenen ästhetischen Wollens helfen. Innerhalb der Neuen Musik findet nun ein dialektischer Umschlag statt, der zunächst von der „atonalen Anarchie“ zum „seriellen Totalitarismus“ und damit zum vorübergehenden Verlust der Freiheit des Subjektes führt. In der aleatorischen Musik wird diese Freiheit zwar wiedergewonnen, aber um den Preis der Absage an die Persönlichkeit und an den schöpferischen Willen des einzelnen. Von der informellen Musik endlich erwartet sich Madame Brèlet ein zunehmendes Fruchtbarwerden der von Hegel aufgewiesenen grundlegenden Kategorien aller Zeitkünste: Identität, Einheit, Ganzheit, Finalität.

Als „ebenso brillant formulierte wie konsequente Attacke gegen die Moderne Musik“ wurden dagegen die Ausführungen von Friedrich Neumann, Salzburg, über „musikalisches Denken“ gewertet. Zum Unterschied von Gisèle Brèlet knüpft er stärker an die Logik Hegels an und stellt zunächst das klassische Kunstwerk als „innerlich zweckmäßig“ dar. Diese innere formale Zweckmäßigkeit schlägt sich nieder in einem vielschichtigen Gestaltgefüge als Analogon zum Begriffsgefüge der Logik, dessen Einheit unmittelbar erlebbar und dessen Züge im ganzen wie im einzelnen unserem musikalischen Anschauungs- und Denkvermögen angemessen sind. Das Werden der Neuen Musik läßt sich begreifen als zunehmende Verselbständigung der Momente, die das klassische Kunstwerk als organisch verwobene ausgebildet hatte. Zunächst verselbständigen sich einzelne Akkorde (Wagner), dann die vertikal-klangliche Seite überhaupt (Impressionismus), dann die horizontal-melodische Seite (Expressionismus), schließlich trennen sich musikalisches Objekt und Subjekt. Die Neue Musik kann also nicht mehr musikalisch im eigentlichen Sinne des Wortes gedacht werden. Für die Zukunft sieht Neumann die Möglichkeit, aus dem Keim der Modalität eine neue musikalische Ordnung zu gestalten, die bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch ein Analogon der älteren Musik ist, da sie musikalisch gedacht und ihre Einheit erlebt werden kann.

In seinem Referat über „konkrete Musik—abstrakte Musik“ definierte Josef Ujfalušy, Budapest, zunächst die Abstraktion als „Vereinzelung der Bestimmungen“. Er unterschied zwei Bedeutungen der Abstraktion, je nachdem sie dem Konkreten oder dem Gegenständlichen gegenübergestellt wird. Musik ist also an sich schon eine abstrakte Kunst, insofern sie keinen bestimmten Gegenstand hat. In anderer Weise kann die Musik noch abstrakt sein, wenn sie aus abstrakten, vereinzelt Tönen besteht, oder konkret, wenn sich in ihr eine Mannigfaltigkeit harmonischer Tonbeziehungen darstellt. Dem ersten Fall entspricht ein leeres Fortschreiten einer abstrakten Subjektivität, dem zweiten die Rückkehr des Subjekts in sich selbst. Der Gegenwart stehen beide Wege offen.

Im Mittelpunkt der Ausführungen von Bence Szabolcsi, Budapest, über „Mensch und Natur“ stand die liebenswerte Persönlichkeit Béla Bartóks, dessen Natursehnsucht aus bezeichnenden Briefstellen sprach. — Sehr bedauert wurde von allen Teilnehmern, daß Theodor W. Adorno aus gesundheitlichen Gründen nicht erschienen war. Die lebhaft diskussion leitete souverän und sachkundig Johann Ludwig Döderlein, München. Die Referate der Tagung sind inzwischen im Hegel-Jahrbuch 1965 erschienen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1966/67

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Richard Strauss (2) — J. S. Bachs Matthäus-Passion: Übungen zum Thema Musik und Rhetorik (2).

Lehrbeauftragter Oberstudienrat H. Bremen: CM instr. und voc. (2).

Basel. Privatdozent Dr. H. Oesch: Geschichte der frühen Mehrstimmigkeit (2) — S: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Übungen zur Geschichte des Liedes (durch Assistent Lichtenhahn) (2) — Paläographie der Musik III: Modale und mensurale Quellen des 13. Jahrhunderts (mit Übungen) (durch Assistent Arlt) (2).

Dr. E. Mohr: Harmonische Analyse von Werken der Klassik und Vorklassik (1) — Formale und satztechnische Entwicklung in den Haydn'schen Streichquartetten (1).

Dr. W. Nef: Instrumentenkunde I (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Probleme der frühen Mehrstimmigkeit (Vorlesung und Übung) (2).

Oberassistent Dr. H.-A. Brockhaus: Musikgeschichte im Überblick III (2) — Musikgeschichte im Überblick IV (2) — Musikästhetik (3) — Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts (Spezial-Seminar) (2).

Lehrbeauftragter Dr. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (Forts.) (1) — Sozialpsychologie der musikalischen Unterhaltung (Forts.) (1) — Probleme der Musiksoziologie (Teil 1: Die Musik im faschistischen Staat) (1).

Lehrbeauftragter Dr. D. Lehmann: Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung nationaler Musikkulturen in Osteuropa (2).

Lehrbeauftragter Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie (2) — Spezial-Seminar zu methodischen Fragen der Musikethnologie (2).

Lehrbeauftragter Dr. K.-H. Köhler: Notationskunde II (Forts.) (2).

Lehrbeauftragter G. Mayer: Einführung in die Musikästhetik (Päd.) (1) — Übung zur Musikästhetik (1).

Assistent R. Kluge: Einführung in die Akustik (1) — Proseminar I (Übungen zur Musikgeschichte im Überblick) (2).

Assistent U. Frick: Formenlehre (1) — Proseminar II (Übungen zur Musikgeschichte im Überblick) (2) — Musikpraktische Arbeiten auf theoretisch-analytischer Grundlage.

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Mozarts Opern (2) — Haupt-S: Mozarts „Don Giovanni“ (2) — Ober-S: Mozarts Sinfonien (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Südost-Asiens (2) — Ü: Stilanalysen des deutschen Volksliedes (2) — Tonalitätsstudien außereuropäischer Musik (2) — Transkriptionsübung (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Übungen zum deutschen Lied. Einführung in Liedanalysen (für Anfänger) (2).

Assistent Dr. A. Forchert: Pros: Orgel- und Lautentabulaturen (2).

Lehrbeauftragter Prof. J. Ruffer: Kontrapunkt III (2) — Harmonielehre III (2) — Harmonielehre I (für Hörer aller Fakultäten) (2).

Musizierkreise des Musikwissenschaftlichen Instituts (für Hörer aller Fakultäten): Prof. Dr. A. Adrio (mit Assistenten): Chor (2) — Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Das Generalbaßzeitalter (2) — Schönbergs neue Wiener Schule (2) — S.: Übungen zur seriellen Musik (2) — Ü: Texte zur Musiksoziologie (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikationswissenschaftliche und kybernetische Grundlagen von Sprache und Musik (2).

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

Prof. Dr. F. Bose: Volksmusik und Volkstanz in Europa (2).

Dr. Th.-M. Langner: Stilkunde der Musik (2).

Dr. H. Poos: Musiktheorie (8).

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet.

Bochum. Prof. Dr. H. Becker: Richard Strauss (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Harmonielehre I (2).

Dr. K. Rönnau: Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkeil: Die Musik des europäischen Mittelalters (2) — Musikwissenschaftliches Seminar: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Haupt-S: Das Sololied des 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Mozart (für Hörer aller Fakultäten) (1).

Prof. Dr. M. Vogel: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Tonsysteme fremder Völker (1) — Ü zur musikalischen Akustik (1).

Prof. H. Schroeder: Modulationslehre (1) — Kontrapunkt: Anwendungen des dreistimmigen Satzes (1).

Akademischer Musikdirektor Dr. E. Platen: Formenlehre der Musik (Die Variation) (1) — Formenanalyse: Bachs „Kunst der Fuge“ (1) — CM voc. und instr. (je 2) — Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (je 3).

Braunschweig. Technische Hochschule. Dozent Dr. K. Lenzen: Die Musik im 20. Jahrhundert: vom „Impressionismus“ bis zur „Elektronik“, 1. Teil (1) — S.: Werkanalysen bedeutender Werke des 20. Jahrhunderts, 1. Teil (1) — CM instr. (Akadem. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Johann Sebastian Bach (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: CM instr. (2) — CM voc. (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: Joseph Haydn (2) — S: Die evangelische Kirchenkantate vor J. S. Bach (2) (mit Assistent Dr. Krummacher) — Praktikum (Chorübungen): Das Madrigal im 17. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Romantik in der Musik (2) — S: Übungen zur Vorlesung mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy (2).

Dozent Dr. F. Hoerbürger: Der Volkstanz und seine Musik (1) — S: Zur musikalischen Volks- und Völkerkunde: Besprechung ausgewählter Tonaufnahmen (1).

N. N.: Notationskunde (Tabulaturen) — Gehörbildung — Partiturspiel für Anfänger (2) — Partiturspiel für Fortgeschrittene (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik des Altertums I (2) — Ü für Fortgeschrittene: Die deutsche Sinfonie des 19. Jahrhunderts (2) — Ü für Anfänger: Instrumentenkunde (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Johann Sebastian Bach (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Einführung in die Mensuralnotation (2).

Kustos P. Cahn: Ü Harmonielehre II (2) — Ü Die Fuge (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters II (Notre-Dame-Epoche, Ars antiqua und Ars nova) (2) — Bachs Kunst der Fuge (1) — S: (für Hauptfächler): Ü zur Musik des 12. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur Geschichte der Oper zwischen Mozart und Wagner (2) — Doktorandenkolloquium (vierzehntägig 2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik in der christlichen Spätantike und im Mittelalter (2) — Ü an Werken von H. Schütz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur Formenlehre des Gregorianischen Choral (mit Liturgiegeschichte) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Ü zur harmonischen Analyse an Hand von Liedern von Schubert und Schumann (2) — Kontrapunktische Übungen II (für Studierende der Musikwissenschaft) (1).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Ü zu den Melodien der Troubadours und Minnesänger (2).

Gießen. K. Utz: Harmonielehre für Anfänger — Harmonielehre II — Harmonielehre III — Kontrapunkt II — Allgemeine Musiklehre, Erziehung zum bewußten Hören (je 1).

Ritter: CM instr. (2) — CM voc. (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die musikalische Akustik (2) — S: Übungen zur Frage der Tonalität (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Ausgewählte Stilprobleme bei J. S. Bach und G. F. Händel (3) — Ü zur Musik der Renaissance (Chanson, Madrigal, Motette) (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Aus der Geschichte der Messkomposition (1) — Ü zur Klavier- und Kammermusik von Brahms und Reger (2) — Kolloquium: Lektüre neuer musiktheoretischer oder musikästhetischer Schriften (2).

Dr. Gerlach: Einführung in die neuere musikalische Quellenkunde (2).

Akademischer Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt III (1) — Akademischer A-cappella-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2) — Im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät — Prakt. Theologie: Die evangelische Kirchenmusik nach Bach (1) — Liturgische Übungen (1).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Die Musik der Niederländer (4) — Einführung in die Editionspraxis (2) — S: Übungen am Klavierlied Franz Schuberts (2) — S für Doktoranden (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Die nationalen Schulen in der Musikkultur des Ostens und Südostens (2).

Greifswald. Prof. Dr. H. Brock: Einführung in die Musikästhetik (2) — Theorie und Methodik der Musikerziehung (2) — Johann Sebastian Bach (1) — Ü: Interpretation alter und neuer A-cappella-Werke (2).

Dr. J. Beythien: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — S: Spezialseminar zur Geschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. F. Westien: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance (2).

Prof. Dr. A. Krauß: Volksliedkunde (1).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart (1) — 3. Studienjahr, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Vorlesung und S) (2 und 1) — Ober-S für Doktoranden (vierzehntägig 2) — Spezialseminar für Diplomanden, Seminar für Assistenten und Aspiranten (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. S. Bimberg: 2. Studienjahr, Einführung in die Musikästhetik (2) — Oberseminar für Doktoranden (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: 1. Studienjahr, Einführung in die Musikwissenschaft (2) — 2. Studienjahr, Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance (2) — Musikgeschichte der Antike (1).

Dr. B. Baselt: Notationskunde (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelzen: Allgemeine Musikgeschichte I: Antike und frühes Mittelalter (3) — S: Tropus und Sequenz (2) — Pros (mit Dr. A. Holschneider): Ü zur Motette um 1500 (2) — Doktorandenseminar (n. V.)

Prof. Dr. F. Feldmann: Doktorandenkolloquium (n. V.)

Prof. Dr. H. Hickmann: Die Musik der altorientalischen Hochkulturen (2) — Ü zur Aufführungspraxis (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Dozent Dr. C. Floros: Arnold Schönberg (1) — Einführung in die byzantinische und altslavische Kirchenmusik (2).

Dozent Dr. H.-P. Reinecke: Systematik und Akustik der abendländischen Musikinstrumente (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

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

Hannover. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. G. Sievers: Die Musik der Klassik (Haydn-Mozart-Beethoven) (1) — Die Geschichte der Kammermusik (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Der Tanz in der europäischen Musikgeschichte (3) — Ober-S: Übungen zur Musik des 15. Jahrhunderts (2) — Mittel-S: Übungen zu J. S. Bachs Kantaten (2) — Ensemble für ältere Musik (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Jubel und Klage in der einstimmigen Musik des frühen Mittelalters (2) — Ü: Übungen zur byzantinischen Musik (vierzehntägig 2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Musik als Sinträger (2) — Ü: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor. CM instr. (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. W. Seidel: Pros: Das altdeutsche Lied: Notation, Analyse, Aufführungspraxis (2).

Lehrbeauftragt. H. Wohlfarth: Lehrkurs zur älteren Musiktheorie (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. v. Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte III (15. und 16. Jahrhundert) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

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

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. O. Costa: CM instr. (2) — CM voc. (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Vorlesungen nicht gemeldet.

Kiel. Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik in den antiken Hochkulturen (2) — Ober-S: Formen der Haus- und Kammermusik (2) — Kolloquium: Höfische Musik in Asien (mit Schallplatten) (vierzehntägig 2) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Robert Schumann (2) — S: Das Lied Robert Schumanns (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte der Klaviermusik bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zum deutschen Lied des 16. Jahrhunderts (2) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Dozent Dr. W. Braun: Die mehrstimmigen Vertonungen der Passionshistorie (2) — S: Analyse und Kritik im 18. Jahrhundert (1).

Wiss. Rat Dr. W. Pfannkuch: Ü zur musikalischen Formenkunde (2) — Harmonielehre I (für Anfänger) — Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) — Partiturspiel (je 1) — CM instr. (2) — CM voc. (1) — Kammermusikkreis (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die liturgische Musik des Mittelalters (3) — Haupt-S: Historismus in Musik und Musikanschauung des 19. Jahrhunderts (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Musikdirektor Dr. H. Drux) (1).

Prof. Dr. M. Schneider: Weltgeschichte der Mehrstimmigkeit (1) — Haupt-S: Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2) — Pros: Transkriptionsübungen (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts (2) — Pros: Die Suite (2) — Ü: Mensuralnotation (1).

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

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Drux: CM voc. (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) — Kammermusikzirkel für Bläser (2) — Instr. Musizierkreis für alte Musik (2) — Vokal-Ensemble für alte Musik (2).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre I (1) — Gehörbildung I (1).

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

Lektor R. Radermacher: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel: Schlüsselanordnungen und Chorperturen in alten Schlüsseln (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Probleme der neuen Musik (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Musikgeschichte von 1800 bis 1900 (2) — Musikästhetik (1).

Prof. Dr. P. Willert: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance (ca. 1600) (3) — Volksliedkunde (1).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Musikalische Völkerkunde (Übung) (2) — Strawinsky (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme (1).

W. Wolf: Sinfonik im 19. Jahrhundert (2) — Kammer- und Klaviermusik im 19. Jahrhundert (2) — Probleme und Aufgaben der modernen Musikwissenschaft (2).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik des Hoch- und Spätbarocks (2) — Mittel-S: Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Symphonie der Wiener Klassiker (1) — Ü zur Vorlesung (1) — CM voc. (Kleiner Chor) (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Psychologie des Gehörs und der Musikbegabung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Orchester-Instrumentation (1) — Formenlehre des Gregorianischen Chorals I (1) — Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1).

Im Rahmen der theologischen Fakultät: Prof. Dr. G. P. Köllner: Neumenkunde, Modalität und Rhythmus des gregorianischen Chorals (1. Semester) (1) — Psalmodie, Antiphonie, Hymnodie und Responsorien des gregorianischen Chorals (2. u. 3. Semester) (1) — Die Choraltradition im Stiftsgottesdienst des St. Martins-Domes zu Mainz. 100 Jahre Mainzer Domchor (4. Semester) (1).

Prof. Dr. W. Mezger: Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik. Einführung und Werkbeispiel (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Hüschen: Musik und Musikanschauung der griechischen und römischen Antike (2) — Ober-S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü: Textierungsfragen in der Musik des 16. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. H. Engel: Einführung in die Soziologie der Musik (1) — Unter-S: Ü zur Stilkunde. Vorfürhungen und Analysen (2) — Studium generale: Das Instrumentalkonzert des Barock (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Die Musikgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert (1) — Ü: Die Tanzformen in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Englische und deutsche Cembalomusik von Byrd bis Bach (1600—1750) (3) — Haupt-S: Vokale und instrumentale Komponente in der Musik des 17. Jahrhunderts (mit Dozent Dr. W. Osthoff) (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1).

Dozent Dr. W. Osthoff: Claudio Monteverdi (2) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die musikalische Romantik und J. S. Bach (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü zum Oratorium im 18. Jahrhundert (2) — Ausführungsversuche: 1. Organa und Motetten des Mittelalters (2) — 2. Weltliche Musik des 14. und 15. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Ausgewählte Werke des 15. bis 17. Jahrhunderts in instrumentaler Praxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü zum Gregorianischen Gesang (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü zur Musikgeschichte Münchens (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Anton von Webern (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Das Instrumentalwerk Bachs (2) — Unter-S: Ü zur Bach-Vorlesung (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Musik im 20. Jahrhundert (2) — Haupt-S: Wort-Ton-Verhältnis im Lied des 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. Reuter: Quellen zu einer Musikgeschichte Westfalens (1) — Quellen zum nordwestdeutschen Orgelbau (2) — Bestimmungsübungen (1) — Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (Ü im dreistimmigen Satz) (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Kammermusikabende mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten) (vierzehntägig 2).

Dr. M. Witte: Notationskunde II (Tabulaturen) (2).

Dr. U. Götze: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Beethoven und das 19. Jahrhundert (3) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikalische Formenkunde (1) — Seminar zur Orchestermusik der Wiener Klassik (2).

Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (1) — S: Zum Instrumentalschaffen G. F. Händels (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Die Musik im Zeitalter Richard Wagners (2) — Pros: Lektüre ausgewählter Texte aus der Geschichte der Musiktheorie (mit Dr. E. Apfel und Dr. C. Dahlhaus) (2) — Haupt-S: Wort und Ton im 18. Jahrhundert (mit Dr. L. Finscher) (2) — Ober-S: Tradition und Historismus (2) — Ü zum Überblick über die neuere deutsche Musikgeschichte (mit Dr. Chr.-H. Mahling) (1).

Dozent Dr. E. Apfel: Zur wissenschaftlichen Interpretation musikalischer Kunstwerke der neueren Zeit (1) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. C. Dahlhaus: Musikästhetik II (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Joseph Haydns Weg zum Oratorium (1) — Ausführungspraxis historischer Blasinstrumente (1) — Musiklehre: Analysen klassischer Musikwerke (1) — Unterweisung für Streicher (8) — Unterweisung für Bläser (4) — Chor der

Universität (3) — Orchester der Universität (3) — Kammerorchester (2) — Chor der Medizinischen Fakultät (2).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Epochen der Musik I: Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) — Musik von 1880 — 1930: Leoš Janáček (1) — Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — CM voc: Messen-, Motetten- und Liedsätze des 15. und 16. Jahrhunderts (1) — Musikkolleg (zusammen mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner).

Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner: Musikgeschichte in der Kulturgeschichte (2) — Das Musiktheater W. A. Mozarts (1).

Stuttgart. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Die Messe, musikalisch betrachtet (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Prof. Dr. H. Matzke: Das Orchester. Seine Entwicklung, seine Instrumente (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musik und Musikanthologie im Mittelalter II (2) — Mozarts „Le Nozze di Figaro“ (1) — S: Ü zu Ludwig Senfl (2).

Akademischer Rat Dozent Dr. B. Meier: Der gregorianische Choral (2) — Pros: Frühe Notationen (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Ü: Wagner als Musiktheoretiker (2) — CM: Chor (2).

Dozent Dr. A. Feil: Ü: Entstehung und Geschichte der Meßliturgie, musikalisch betrachtet (2) — CM: Orchester (2) — Kammermusik-Ensemble (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Musikgeschichte Österreichs II (4) — Pros (2) — Haupt-S (2)

Prof. Dr. W. Graf: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft I (3) — Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen I (3) — Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Hofrat Prof. Dr. L. Nowak: Geschichte der deutschen Musik in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Die Musik der Slawen seit der Romantik (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik I (2) — Paläographie der Musik II (2).

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

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (1) — Formenlehre I (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Knaus: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik I (4).

Würzburg. Prof. Dr. H. Beck: Die Venezianische Schule (2) — S: Ü zum musikalischen Rhythmus (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Dr. M. Just: Pros: Schuberts Liedkunst (2) — Einführung in musikalisches Hören (1).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die stilistischen Grundlagen der Wiener Klassik (1) — Die französische Musik von Fauré bis Messiaen (1) — S: Die Söhne J. S. Bachs (2) — Kolloquium für Vorgerückte (1).

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie: Harmonik, musikalische Bewegung (1).

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

Privatdozent Dr. H. Oesch: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

Dr. E. R. Jacobi: Generalbaßlehre (2).

Dr. F. Jakob: Instrumentenkunde (2).

Musikdirektor P. Müller: Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III (Analyse) (1) — Kontrapunkt II (1).

Lic. phil. R. Häusler: CM voc: Italienische und englische Madrigale (1).

DISSERTATIONEN

Detlef Gojowy: Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930. Diss. phil. Göttingen 1965.

In den Jahren 1922—1929, einer Epoche verhältnismäßiger kultureller Freiheit zur Zeit der Neuen Ökonomischen Politik, erlangte die moderne Musik in der Sowjetunion Auftrieb, Geltung und Kontakt mit der zeitgenössischen Musik des Westens insbesondere durch das Wirken der „Assoziationen für Zeitgenössische Musik“, doch sind die Grundzüge der späteren stalinistischen Kulturpolitik in den Anschauungen der „Assoziation Proletarischer Musiker“ bereits ausgeprägt.

In der modernen Musik lassen sich zwei große Strömungen beobachten: 1. Die hier als „Spätromantische Moderne“ bezeichnete klanglich-emotionale Nachfolge Čajkovskijs, Wagners und Skrjabins, überwiegend um das Moskauer Konservatorium zentriert und durch Komponisten der Geburtsjahrgänge 1880—1895 (darunter An. Aleksandrov, Dzegelenok, Evseev, Feinberg, Gnesin, A. Krejn, Ljatošinskij, Melkich, Mjaskovskij, Polovinkin, Šaporin, Veprik und Žitomirskij) vertreten, ist ästhetisch durch den Gedanken des musikalisch-technischen Fortschrittes und einer Höherentwicklung und Differenzierung der musikalischen Mittel bestimmt; harmonisch herrschen Atonalität, chromatische und alterierte Skalen und Melodieformen sowie Akkorde im Zwischenbereich zwischen Konsonanz und Dissonanz. 2. Die als „Lineare Moderne“ bezeichnete kontrapunktisch-intellektuelle, vorwiegend Leningrader Richtung setzt die Traditionen des „Mächtigen Häufleins“, mehr noch aber die Stravinskijs, Prokofevs und der französischen Neoklassizisten fort, umfaßt zumeist nach 1895 geborene Komponisten (darunter Deševov, Kabalevskij, Karnovič, Knipper, Litinskij, Mosolov, Popov, Ščerbačev, Schillinger, Šebalin und Šostakovič) und ist ästhetisch eher restaurativ und handwerklich gesinnt; harmonisch herrscht eine neue diatonische, durch Polytonalität, eristische Modulationen und Klangsordination verfremdete Tonalität, im Klanglichen ist romantische Alterationsharmonik vermieden und die Dualität von Konsonanz und Dissonanz wiederhergestellt.

Auf dem Boden der „Spätromantischen Moderne“ erwachsen aus dem Bestreben, das chromatische Chaos des spätromantischen Sechs- und Siebenklanggefüges in rationale Regelmäßigkeiten zu bringen, neue Tonsatzsysteme ähnlich dem Schönbergschen, aber wohl unabhängig von westlichen Vorbildern. Zwei Grundprinzipien sind zu erkennen: Komplex und Reihe. Das Verfahren, eine unveränderliche (meist nichtdiatonische) Auswahl aus dem Vorrat der zwölf Halbtonstufen zur kompositorischen Keimzelle eines atonalen Satzes zu machen, indem dieser „Tonkomplex“ in der Ausgangsstellung oder in Transpositionen das alleinige Material der in einem harmonischen Abschnitt vorkommenden Klänge oder Melodien ausmacht, wandte bereits Skrjabin in seinen Spätwerken an (s. Zofia Lišsa, *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*, Acta Musicologica VII, 1935, S. 15 bis 21); Nikolaj Andreevič Roslavec entwickelte in Moskau unabhängig von Skrjabin um 1913 das gleiche Verfahren zu einem universalen, den Zwölftonraum planmäßig ausschöpfenden Tonsatzsystem, bei dem die Transpositionenfolge, später die Komplexform zwölftongesetzlich geregelt sind. Ähnliche Strukturen zeigen Polovinkin und Dzegelenok. Von Roslavec unabhängig brachte in Petersburg Arthur Vincent Lourié in seinen Frühwerken um 1914 Tonkomplexe in kreisläufige Reihungen; seinem System folgte um 1928 Žitomirskij. Eine schon bei Chopin (Sonate op. 35, Finale T. 1—4) auftauchende Skala der Gestalt *cis—d—e—f—g—gis—ais—h* (voller Zwölftonkomplex mit ausgespartem vermindertem Septakkord) macht 1924 ff. Sergej V. Protopopov zum herrschenden Tonkomplex seiner Klaviersonaten.

Auch in der Reihentechnik gehen Lourié und Roslavet mit bedeutsamen Ansätzen voraus, letzterer bereits 1914 und besonders exakt in der *Méditation* 1920 mit radialsymmetrischen Krebsreihen (Reihen mit anschließendem umgekehrtem Krebs). Boris Aleksandrovič Aleksandrov schließlich brachte das Prinzip krebsläufiger nichtdodekaphonischer Reihen, das vollentwickelte Zwölftonreihenprinzip Schönberg'scher Prägung und das Tonkomplexsystem in seinen *Dve p'esy* op. 1 (1928) zur Synthese.

Mit dem Einzug der „Linearen Moderne“ stockt die Schöpfung und Verwendung neuer Tonsatzsysteme. Von stärkster Bedeutung wird ein — historische Modelle etwa in der Art der „Pulcinella-Suite“ Stravinskij's karikierender und adaptierender — „skeptischer Modelltyp“. Ein ohne Verfremdungen arbeitender, exotisierender „naiver Modelltyp“ bei Dzegelenok und ein mechanistisch-bruitistischer „Maschinenmusik“-Typ bei Mosolov, Prokof'ev und Dzegelenok scheinen dagegen von romantischen und impressionistischen Vorbildern abhängig.

Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4 (Teil I: Edition; Teil II: Interpretation der Organum purum-Lehre). Diss. phil. Freiburg i. Br. 1965.

Der erste Teil enthält neben der Edition des Traktats die Handschriftenbeschreibung, ein Register der im Traktat genannten Personen mit biographischen und bibliographischen Notizen, ein weiteres Register mit Nachweisen der zitierten Kompositionen sowie einen terminologischen Index.

Der zweite Teil befaßt sich (nach einem Literaturbericht) mit der im siebenten Kapitel des Traktats niedergelegten Organum purum-Lehre. Johannes de Garlandia hatte im zweistimmigen Haltetonsatz zwischen den Satzarten (zugleich rhythmischen Charakteren) *copula* (*modus rectus* im Duplum) und *organum speciale* (*modus non rectus*, also kein modaler Rhythmus, im Duplum) unterschieden und für die Rhythmisierung des letzteren die sogenannte Konkordanzregel mitgeteilt. Im Zuge der weiteren musikgeschichtlichen Entwicklung im 13. Jahrhundert setzte sich die Auffassung durch, auch die *organum speciale*-Melismen seien modalrhythmisch konzipiert; demgemäß wurde die Konkordanzregel (von Franco von Köln über den Anonymus St. Emmeram zu Walter Odington) in ihrer Bedeutung zunehmend eingeschränkt und schließlich ganz fallengelassen; in späteren Fassungen des *Magnum liber organi* (*W₂*, *Hu*, Darmstadt, Marburg) begegnen sogar mensurale Umschriften von *organum speciale*-Partien.

Der um 1275 schreibende Anonymus 4 referiert und kommentiert zwar auch die traditionelle Konzeption des Johannes de Garlandia; für die Geschichte der Lehre vom zweistimmigen Organum wesentlicher aber ist, daß er sich zugleich auch die moderne Auffassung zu eigen macht und diese in der Lehre von den sechs *modi irregulares* und einem weiteren, siebenten Modus in eigenwilliger Weise vertritt. In den Duplum-Melismen seiner Ansicht nach regulär aufgezeichnet, werden die genannten sechs Modi erst beim Vortrag zu *modi irregulares* (*voluntarii*): der streng proportionale Rhythmus darf verlassen, die Notenwerte können willkürlich gedehnt und gekürzt werden. Für jeden der sechs Modi sind im Traktat ein oder mehrere Beispiele solcher nachträglicher Verformung gegeben. Ihr Sinn ist, dem Cantor zu illustrieren, auf welche Weise er trotz der angeblich modalen Notation den (wie auch der Anonymus St. Emmeram bezeugt, offenbar rhythmisch recht frei gebliebenen) typisch „organalen“ Vortragsstil verwirklichen kann.

Anonymus 4 sieht sich freilich außerstande, alle Organum purum-Melismen (hierunter fallen, da Anonymus 4 nicht mehr wie Johannes de Garlandia zwischen *copula* und *organum speciale* differenziert, alle zweistimmigen Halteton-Partien) nach modalem Prinzip rhythmisch zu erfassen. Es bleibt ein in seinem Umfang nicht näher umrissener Rest problematischer Melismen, den er einem überzähligen siebenten Modus zuweist, der als *modus permixtus* beschrieben wird, als „Modus“, bei dem weder an ein fest definiertes rhythmisches

Modell noch an dessen stetige Wiederholung, die fundamentalste Eigenschaft des rhythmischen Modus, gedacht werden kann. Dieser „Modus“ ist theoretische Fiktion. Er hat mit den (regulären wie irregulären) sechs Modi praktisch nur den Namen gemeinsam. Der gemeinsame Name aber ist es, der Anonymus 4 nun erlaubt, auf die *fallacia aequivocationis* vertrauend dennoch alle Organum purum-Melismen ausnahmslos unter dem verbindenden Aspekt von „Modus“ zusammenzufassen und damit das gesamte Repertoire (entgegen der eigenen praktischen Erfahrung) als „modal“ hinzustellen — „modal“ im Sinne der sechs regulären bzw. irregulären Modi.

Solches theoretisch-systematisches Bemühen ist für die Spätzeit des Organum purum charakteristisch. Es hat seine Begründung nicht nur in der allgemein zeitgemäßen Tendenz, dieses *genus antiquissimum* rhythmisch der modernen Mehrstimmigkeit anzugleichen, sondern geschieht geradezu aus einem theoretischen Zwang heraus: denn seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts hat sich für jegliche Mehrstimmigkeit gegenüber der Bezeichnung *organum generale* immer mehr die Generalbezeichnung *musica mensurabilis* durchgesetzt, und jeder Autor (besonders deutlich ist dies auch bei Jacobus von Lüttich) mußte es geradezu als seine Aufgabe ansehen, das Organum purum als vollwertige (d. h. ebenfalls rhythmisch-proportional „meßbare“) Species dieser *musica mensurabilis* zu erweisen.

Auf dem Wege zu immer stärkerer rationaler Festlegung des Organum purum-Rhythmus konnte die Musiklehre des 13. Jahrhunderts — wie im Falle des siebenten Modus — mitunter nur gewaltsam theoretische Stimmigkeit schaffen. Dieser Tatsache sowie gelegentlichen Aussagen über die Vortragsweise, Beobachtungen über die Aufzeichnungs- und Überlieferungsweise des Organum purum wie auch dem Inhalt der frühen Organum-Lehre ganz allgemein kann entnommen werden, daß modale Lesung dem originalen rhythmischen Charakter des leoninischen *organum speciale* (im Gegensatz zu dem der *copula*) ebensowenig gerecht wird wie eine konsequente Anwendung der Konkordanzregel. Im letzten Kapitel der Arbeit wurde deshalb versucht, aus einer Betrachtung der Kompositionsweise, besonders der Melismenbildung, nähere Hinweise auf angemessene Rhythmisierungsmöglichkeiten des *organum speciale* zu gewinnen.

Die Arbeit erscheint voraussichtlich als Band IV der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft.

Wolfgang Witzemann: Domenico Mazzocchi (1592—1665). Dokumente und Interpretation. Diss. phil. Tübingen 1965.

Das Werk des römischen Komponisten Domenico Mazzocchi ist der Fachwelt nur wenig vertraut, trotz der Forschungen von H. Goldschmidt, R. Rolland, H. Prunières, Th. Kroyer, H. Kretzschmar, A. Schering, A. Einstein und A. A. Abert. Jüngst hat R. Meylans Neuausgabe ausgewählter Madrigale erneut auf Mazzocchi hingewiesen (Das Chorwerk, Heft 95).

Am Beginn der Arbeit steht eine knappe Biographie, die sich auf großenteils neues Archivmaterial stützt. Bisher war Mazzocchi besonders als Opern- und Madrigalkomponist bekannt. Ein kürzlich wiederentdeckter, umfangreicher Originaldruck Mazzochis, die *Sacrae Concertationes* von 1664 (vgl. „Fontes Artis Musicae“ II, 1955, S. 15), verändert jedoch das bisher gewonnene Bild wesentlich. Dieser Stimmendruck — eine Neuausgabe ist vorgesehen — enthält elf zwei- bis fünfstimmige lateinische geistliche Konzerte, ferner acht doppelchörige geistliche Dialoge in lateinischer Sprache. Bei der Analyse dieser Sätze bietet sich ein Vergleich der geistlichen Konzerte mit denen Monteverdis und Schützens, der geistlichen Dialoge hingegen mit den Oratorien Carissimis von selbst an. Stilistische Verwandtschaften mit der Musik Carissimis versucht der Verfasser intensiver herauszuarbeiten.

Unter den lateinischen Kompositionen Mazzocchis ragen weiter die *Urbani Papae VIII poemata* (1638) hervor: ausgewählte Gedichte des Papstes, die Mazzocchi teils als Rezitative, teils als zwei- bis sechsstimmige Vokalkonzerte vertont hat.

Aus dem Corpus der Kompositionen in italienischer Sprache wird über ein bisher unbekanntes, fragmentarisch erhaltenes Oratorium, den *Coro di Profeti*, ferner über geistliche und weltliche Dialoge berichtet. Die fünfstimmigen Madrigale mit und ohne Bc. werden denen Gesualdos konfrontiert, eine Verbindung, auf die zuerst A. Einstein aufmerksam gemacht hat.

Weiter geht der Verfasser auf einzelne weltliche Vokalkonzerte, Rezitative und Arien Mazzocchis ein, die spezielles Interesse verdienen. Die vokale Kammermusik Mazzocchis zeichnet sich durch ein Neben- und Ineinander von madrigalischer, konzertierender und rezitativischer Satztechnik aus; hinzu tritt in den geistlichen Werken ein motettisches Element aus der Sphäre der *Prima prattica*: insgesamt ein farbig-kleingliedriges, doch stets geschlossenes Ganzes.

Mazzocchis Oper *La Catena d'Adone* (1626) ist bereits bekannt; daher schränkt der Verfasser die Untersuchung auf einige satztechnische Probleme des Werkes ein. Von einer zweiten Oper ist, wie es scheint, nur das Textbuch erhalten. Der stilkritische Teil der Arbeit schließt mit einem Kapitel über Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

Ein quellenkritisches Werkverzeichnis, der Textabdruck des Oratoriums *Coro di Profeti* sowie eine Folge von Dokumenten zur Biographie runden die Arbeit ab.

Die Interpretation des weniger umfangreichen als qualitativ hochstehenden Oeuvres Mazzocchis ergibt, daß er zu den führenden Komponisten der römischen Schule (neben und mit F. Foggia, B. Graziani, St. Landi, seinem Bruder V. Mazzocchi und L. Rossi) zählt: in seinen besten Kompositionen kommt er G. Carissimi nahe. Mazzocchis Name ist in der Geschichte der Oper und des Madrigals gesichert, gehört aber mit gleichem Recht in die von Oratorium und Kantate.

BESPRECHUNGEN

Zoltano Kodály Octogenario Sacrum. Budapest: Akadémiai Kiadó 1962. 399 S. (Studia Musicologica. III.)

Die Festschrift zum 80. Geburtstag von Zoltán Kodály ist eine würdige Ehrung des Jubilars, dessen vielseitiges und überaus fruchtbares Wirken als Musikerzieher, Volksmusikforscher und Komponist weltweite Bedeutung erlangte. Nach Umfang, Inhalt und internationaler Beteiligung darf sie sich mit den drei vorangegangenen Festgaben wohl messen. Von den insgesamt 31 Beiträgen werden die meisten in deutscher Sprache dargeboten, die übrigen in Französisch, Englisch, Russisch und Spanisch.

Bei einer so immens schöpferischen Persönlichkeit wie Kodály ist es naheliegend, daß sich eine Reihe von Autoren in ihren Studien unmittelbar mit dessen Werk, im besonderen mit seinem kompositorischen Schaffen beschäftigen. Es sind dies B. Szabolcsi, *Kodály and universal education*; L. Eöszé, *Die Welt des Tondichters Kodály*; A. Molnár, *Kodály und der Realismus*; C. Mason, *Kodály and chamber music*; J. Ujfaluassy, *Zoltán Kodály et la naissance du Psalmus Hungaricus* und I. Martynov, *Fol'klornye trudy Kodai i nekotorye aspekty sovremennoj muzyki*. L. Eöszé und F. Bónis bieten auf der Grundlage früherer bibliographischer Zusammenstellungen ein Verzeichnis von Zoltán Kodálys Werken, das eindrucksvoll dokumentiert, wie umfangreich und vielfältig das Opus des Jubilars ist.

Eine andere Gruppe von Beiträgen behandelt die verschiedensten Fragen aus dem weiten Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung. Sie können hier nur kommentarlos angeführt werden: H. Anglès, *Mateo Flecha el Joven*; D. Bartha, *Bemerkungen zum New Yorker Kongreß der IGMw 1961*; J. Chailley, *Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale*; O. E. Deutsch, *Schuberts „Ungarische Melodie“ (D. 817)*; Z. Falvy, *Un „Quem queritis“ en Hongrie au XII siècle*; K. G. Felterer, *Zur Melodielehre im 18. Jahrhundert*; K. Jeppesen, *Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*; J. Kecskeméti, *Unbekannte Eigenschriften der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt*; Z. Lissa, *Szymanowski und*

die Romantik und W. Siegmund-Schultze, *Tradition und Neuerertum in Bartóks Streichquartetten*.

Den Kern der Festschrift bilden musikethnologische Studien. Speziell zur Volksmusik der Ungarn und der ihnen benachbarten oder verwandten Völker, deren Sammlung und Erforschung Kodály selbst einen wesentlichen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit widmete, werden wertvolle Forschungsergebnisse vorgelegt. Als Muster und Vorbild für eine vergleichende typologische Untersuchung darf z. B. W. Wioras Beitrag *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik* bezeichnet werden. Überzeugend kann er nachweisen, daß ein bestimmter Typenkreis von Melodien der altungarischen Volksmusik nicht nur bei Völkern im östlichen Europa und in Asien zu finden ist, worauf Kodály und andere Forscher schon früher aufmerksam machten, sondern im Mittelalter auch bei Völkern im westlichen Europa verbreitet war. Ebenfalls typologische Fragen, im besonderen die Verbreitung und Herkunft von Melodien, wie sie bei den ungarischen Weihnachts- und Neujahrsbräuchen gesungen werden, behandelt L. Vargyas (*Les analogies hongroises avec les chants „Guillanneu“*). Brauchtumsgesänge beim Winter- und Todaustragen, die in Transdanubien westlich und östlich des Balaton in großer Zahl vorwiegend in jüngster Vergangenheit aufgezeichnet werden konnten, analysiert G. Kerényi in einem reich mit Bildern und Melodiebeispielen ausgestatteten Beitrag (*The melody core of ushering in sommer*). Aufschlußreiche Beobachtungen über charakteristische Unterschiede zwischen der vokalen und instrumentalen Ausführung einer ungarischen Ballade teilt L. Kiss mit (*Les traits caractéristiques de l'exécution vocale et instrumentale à propos d'une ballade populaire hongroise*). Der wohl beste Kenner der ungarischen Gregorianik und bekannte Volksmusikforscher B. Rajeczky macht in seiner Studie *Mittelalterliche Musikdenkmäler und das neue Volkslied* auf Melodien von Hymnen und Sequenzen aus der mittelalterlichen liturgischen Praxis aufmerksam, die als eine der Voraussetzungen für die Ausbildung des sogen. „neuen Stils“ des ungarischen Volksliedes angesehen werden können. Über die

wichtigsten Formen der Mehrstimmigkeit in der bulgarischen Volksmusik und ihre Verbreitung vornehmlich im südwestlichen Teil des Landes informiert R. Katarova-Koukoudova anhand instruktiver Beispiele (*Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare*).

Die übrigen Autoren befassen sich mit sehr unterschiedlichen Themen. So gibt W. Salmen (*Volksinstrumente in Westfalen*) einen Überblick über das Instrumentarium einer deutschen Landschaft. E. Schenk (*Der Langaus*) untersucht die bisher unbekannt gebliebene Musik zu dem österreichischen Tanz „Langaus“, der für die Vorgeschichte des Wiener Kunstwalzers Bedeutung erlangte. Als deren Komponisten kann er den Polen Ossowsky nachweisen, der um 1800 in Wien wirkte und in seinen Tanzkompositionen Stilelemente der österreichisch-alpinen Volksmusik verarbeitete. Anschaulich berichtet E. Gerson-Kiwi über *Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang* und weist u. a. auf die im Gegensatz zu Europa unterschiedlichen Formen der Tradierung von spieltechnischem Wissen und Musikrepertoire hin. Auf der Grundlage von Materialien, die der verstorbene Wiener Tibetologe Renée von Nebesky-Wojkowitz auf seinen Nepalreisen in den Jahren 1956 und 1958/59 sammelte, kann W. Graf (*Zur Ausführung der lamaistischen Gesangsnotation*) erstmalig gesicherte Unterlagen über die tibetische Neumennotation vorlegen. P. Collaer (*La musique des proto-malais*) befaßt sich mit der vokalen und instrumentalen Musik verschiedener ethnischer Gruppen Südostasiens und versucht, diese bestimmten prähistorischen Kulturstufen zuzuordnen. Zumindest in einem losen Zusammenhang stehen zwei weitere Aufsätze. W. Suppan bietet einen systematischen Überblick über „*Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas*“, die er als eigenwertige „*prägnante Gestalten*“ versteht. Seine materialreiche Studie ist ein wertvoller Beitrag zur Erforschung der strukturellen Eigenheiten des deutschen Volksliedes. Mehr spekulativen Charakter besitzt dagegen der Artikel des türkischen Forschers A. Saygun (*La Genèse de la mélodie*), der zweitönige Melodien verschiedenen Umfangs als Anfang und Ausgangsbasis für die melodische Entwicklung betrachtet.

Erich Stockmann, Berlin

Walter Frei: *Das Entstehen mehrstimmiger Musik und die Einheit des Glaubens*. Basel: Friedrich Reinhardt 1964. 69 S. (Begegnung. Eine ökumenische Schriftenreihe. 6.)

Walter Frei lehrt Kirchen- und Dogmengeschichte an der christkatholisch-theologischen Fakultät der Universität Bern und vertritt so eine Art ökumenischen Altkatholizismus; gleichzeitig tritt er für die stilgerechte Aufführung mittelalterlicher Musik ein. Damit wird der Titel seines Büchleins verständlich, doch nicht dessen Inhalt. Man mag die (aus dem Munde eines Theologieprofessors freilich überraschend kommende) Auffassung für bedenkenswert halten, „*die Ursünde der Stammutter, das disputare de Deo, oder griechisch gewendet die Theologie, habe die Einheit der Kirche zerrissen*“ (7). Man mag ferner die Erfahrung teilen, daß demgegenüber „*in der Musik der Kirche eine einzige Gotteserfahrung Ereignis*“ werde (ebda). Man mag endlich der Dialektik zu folgen bereit sein, nach welcher in der Mehrstimmigkeit, d. h. in der „*musikalischen Ausfaltung*“ eines Satzes, „*der Glanz des Einen Geheimnisses Gottes*“ zum Schein gebracht werde (45). Unerfindlich bleibt in jedem Falle, was die Entstehung der mehrstimmigen Musik mit der Einheit des Glaubens zu tun habe, wo doch nach landläufiger Auffassung die Kirchenväter das einstimmige *una voce dicere* als Symbol ihrer Einheit gewertet hatten. Frei denkt in diesem Zusammenhang über „*die Einheit im Musikverständnis des Boethius*“ nach, die in der Anschauung der drei genera musicae (mundana, humana, instrumentalis) und der darauf gründenden metaphysischen, jeder späteren anthropologischen oder psychologischen Auslegung der Musik entgegertenden Musikerfahrung sich gründe (12, 21). Er sieht darin „*die geistigen Voraussetzungen, die das Entstehen mehrstimmiger Musik erst zu ermöglichen vermöchten*“ (25), muß freilich von den ersten Theoretikern der Mehrstimmigkeit sagen, daß sie „*mit ihren Überlegungen in ein Abkünftiges gelangen, das den eigentlichen Grund eher verdeckt als freilegt*“ (31), das heißt, daß sie zum Unmut Freis Musiktheorie, nicht aber Theologie der Mehrstimmigkeit treiben. Wichtiger ist dem Verfasser daher „*das Zeugnis der Kunstwerke selbst*“. Am Beispiel eines *Kyrie cunctipotens* aus dem Codex Calixtinus spricht er von einer „*tro-*

pischen Ausfaltung des Wortes“, welche die Ausfaltung „des musikalischen Gewebes“ zur Zweistimmigkeit nach sich ziehe; eine dabei entwickelte Intervallsymbolik gipfelt in der Feststellung: „An diaphonen, auseinanderklingenden Intervallen . . . findet sich nur die Sexte sehr sprechend auf der Silbe *ni* von *genttor* und die Septime an zwei Stellen, deren ‚rhythmische Deutung‘ fraglich bleiben muß“ (42). In der weltliche Tripla verwendenden mittelalterlichen Motette erfährt der Verfasser dann „jene Einheit von Geistlichem und Weltlichem, die das Irdische dankbar aus Gottes Hand empfängt“ und damit die Einheit des Glaubens als „den Grundzug mittelalterlicher Kunst“ spiegelt (48). Die Dreisprachigkeit „erweckt nicht das Unbehagen eines zerfahrenen Widerstreites, sondern bleibt ein einziges Gefüge, in das jeder Bereich des Daseins von gesteigelter Lebensfreude zu entsagender Anbetung verfügt ist“. Den zeitgenössischen Theoretikern, welche sich gegen die „unordentliche Motettenmusik“ gewandt haben, attestiert Frei „eine etwas gebrechliche Auffassung davon, was für das Mittelalter die gläubige Erfahrung des Heils ausmacht“ (47). „Wie ein letzter Nachklang an die unverlierbare Kraft dieses Ursprunges mehrstimmiger Musik“ (49) mutet die Musik der Reformationszeit an, die in ihrer Überkonfessionalität (Luther—Senfl) in einer Zeit des Haders versöhnende Stille ausbreitet. „Ein Blick auf die gegenwärtige Lage“ (61) beschließt das merkwürdige Buch.

Martin Geck, München

Kirchenmusik in ökumenischer Schau. 2. Internationaler Kongreß für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongreßbericht. Bern: Paul Haupt Verlag 1964. 101 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II. Bd. 11.)

Auch vom 2. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik liegt nun ein Tagungsbericht vor, der die Beiträge in verkürzter, aber deshalb keineswegs unanschaulicher Form mitteilt und im übrigen auf die in den einschlägigen Zeitschriften bereits erschienenen ausführlichen Fassungen der einzelnen Referate verweisen kann. Zwar klingt der Titel des Bandes, *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*, noch ein wenig nach Zukunftsmusik; denn die jungen Kirchen melden sich nicht zu Wort. Doch sind die Fülle der Gesichts-

punkte und das Niveau der meisten Referate beachtlich.

Higino Anglès betrachtet in einem Grundsatzreferat über *Das Alte und Neue in der heutigen Kirchenmusik und die Vereinigung der Christen* die Musik als eines der wichtigsten Medien gegenseitigen Verstehens der verschiedenen Konfessionen und warnt davor, lebendige Traditionen, wie den lateinischen Choralgesang, um pragmatischer Ziele willen preiszugeben: „Die deutsche Gregorianik unserer Tage . . . ist ein dunkler Schatten und überdies in künstlerischer Hinsicht nicht tragbar“ (13). Eindrucksvoll ist die daran anknüpfende Forderung von Urbanus Bomm OSB (*Gregorianischer Choral als Kultgesang*), vom gregorianischen Choral zu lernen, was überhaupt Kult sei (42). Demgegenüber deutet Oskar Söhngen (*Musik und Theologie*) „einige Hauptlinien einer Theologie der Musik an, wie sie sich von der Grundkonzeption Luthers her ergeben“ (17). Vom legitimen Ort kirchlicher Musik im Gottesdienst der reformierten Kirchen der deutschen Schweiz berichtet Julius Schweizer, über *La musique liturgique orthodoxe russe* in einem instruktiven historischen Abriss Maxime Kovalevsky.

Auf die Referate überwiegend grundsätzlich theologischen Charakters folgen Einzelstudien, unter denen der Beitrag von Thrasylbulos Georgiades über *Sprachschichten in der Kirchenmusik* herausragt. Georgiades bezeichnet die Prosa des gregorianischen Chorals als primäre, die liturgische Dichtung als sekundäre Sprachschicht. Erst indem die Sprache des Chorals hypostasiert und dieser zum „cantus firmus“ erhoben wird, greift die mehrstimmige Vertonung auch auf die primär liturgische Schicht über. In der evangelischen Kirche vollzieht sich eine Verlagerung der Schichten: Innerhalb der primären Schicht treten Sprache und Musik auseinander, indem „die deutsche Bibelprosa . . . als nackte Sprache, als unmittelbares Sprechen vernommen“ und ihrerseits vom Kirchenlied als sprachlich sekundärer, musikalisch aber primärer Schicht überlagert wird. Die Kunstmusik erscheint als ein Drittes, freilich in den den evangelischen Gottesdienst konstituierenden Schichten Wurzelndes (27 f.). Eine deutsche Gregorianik läuft den Strukturvoraussetzungen der deutschen Sprache zuwider. Lehrreich ist der Beitrag von Bruno Stäb-

lein über *Das Wesen des Tropus. Ein Beitrag zum Problem Alt und Neu in der Kirchenmusik*. Am Beispiel der Introitus-Tropen zeigt der Autor, wie der alte gregorianische Gesang durch Tropierung „neu in Szene gesetzt“ wird, und dies mit Hilfe einer „Neogregorianik“ karolingischer Provenienz, welcher die Verwendung z. B. modaltypischer Wendungen traditionalistischer Prägung offenbar schwerfällt. Konrad Ameln berichtet über *Die Wurzeln des deutschen Kirchenliedes der Reformation* (Choral, Cantio und geistliches Volkslied). Die These, dem reformierten Psalter lägen zum Teil weltliche Weisen zugrunde, weist — merkwürdig gereizt — Pierre Pidoux zurück und teilt demgegenüber als *Ergebnisse der Forschungen um den Hugenottenpsalter* mittelalterlich-liturgische Vorlagen mit.

Mit Fragen der Liturgiereform beschäftigten sich von verschiedener Warte aus Johannes Wagner (*Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik im Zeitalter der pastoralliturgischen Erneuerung*), Walter Blankenburg (*Offizielle und inoffizielle liturgische Bestrebungen in der Evangelischen Kirche Deutschlands*), Adolf Brunner (*Liturgisch-musikalische Möglichkeiten im reformierten Gottesdienst*), Joseph Gelineau (*Psalmodie populaire*), Heinz Werner Zimmermann (*Neue Musik und neues Kirchenlied*) sowie der Taizé-Bruder Laurent (*Neue Formen der Anbetung*). Allen diesen Referaten ist die Sorge gemeinsam, den rechten Weg „zwischen Traditionalismus und Avantgardismus“ (Blankenburg, 67) zu finden; und diese Sorge ist wohl das eigentlich Ökumenisch-Verbindende dieses Kongresses gewesen. Drei Referate über Fragen des Orgelspiels und -baues (Norbert Dufourcq, Hans Klotz und Friedrich Jakob) beschließen die anregende, von Ulrich Müller vorbereitete Veröffentlichung. Martin Geck, München

Gerhard Pietzsch: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag G. m. b. H., Wiesbaden 1963. 181 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1963, Nr. 6.)

Die Reihe der neueren Arbeiten, die sich

mit der soziologischen Seite der Musikgeschichte befassen, hat sich mit dem vorliegenden Band um eine ungewöhnlich inhaltsreiche erweitert. Auf engstem Raum ist hier eine Fülle von unbekanntem oder doch an versteckten Stellen bisher nur schwer zugänglichen Daten zur Musikpflege am Heidelberger Hof zusammengetragen und in sinnvoller Ordnung dargeboten. Die Leistung des Verfassers ist um so höher zu schätzen, als für den gewählten Zeitraum der Vormachtstellung der Pfalz (1353—1622) die Quellen zunächst mehr als spärlich flossen; Umstände wie die Eroberung Heidelbergs 1622 und die Auflösung des Kurfürstentums 1801 hatten eine vielfache Zersplitterung der Archivalien bewirkt; mehr als andernorts war Bränden und Zerstörungen sonstiger Art zum Opfer gefallen. Hierunter hatten die bisherigen Versuche zu einer Geschichte der Heidelberger Hofmusik empfindlich gelitten.

Dem Verfasser ist es aber gelungen, neue Quellbereiche zu erschließen, indem er nach „der geistigen Ordnung fragte, deren Spiegelbild die schriftliche Überlieferung darstellt“, und damit „nach den Kräften, die das höfische Musizieren bestimmen, Kirche und Staat“, d. h. „nach der soziologischen Schichtung ihrer Repräsentanten“. So stieß er einerseits (nach Georg Reicherts Vorgang, *Archiv für Musikwissenschaft* 11, 1954, S. 103 ff.) auf die *libri praesentationum*, in denen die Zusammenhänge des Kapellenmit dem Pfründenwesen zutagetreten, wie andererseits z. B. auf die in ihren Grundzügen durch die Jahrhunderte festliegenden, bei den einzelnen Gelegenheiten jedoch jeweils neu auszugestaltenden Entwürfe für die hohen Festlichkeiten, eine Quellengruppe, deren Ergiebigkeit für das Verhältnis von Staat und Musik der gelehrte Verfasser unlängst separat (*Anuario Musical* 15, Barcelona 1960) einsichtig gemacht hat. Das Ergebnis ist zunächst eine Reihe von Erkenntnissen grundsätzlicher Art zur Struktur des höfischen Musiklebens allgemein, so z. B., daß die Sänger geistlichen Standes überhaupt nicht, wie die weltlichen Standes, Diener, sondern Lehensträger waren, ihre Namen also an ganz anderer Stelle als die der letzteren zu suchen sind. Allein durch derartige Feststellungen wäre reichlich aufgewogen, daß — wie der Verfasser eingangs bedauernd bemerkt — „unser Wissen um die (musikalische) Vergangenheit Heidelbergs

infolge der Ungunst der Überlieferung . . . nur schrittweise vertieft werden kann und für manche Zeiträume überhaupt sehr lückenhaft bleiben wird“.

In Wirklichkeit ist der Ertrag an im engen Sinne die Heidelberger Verhältnisse betreffenden Nachrichten alles andere als mager zu nennen; von den aufgeführten 66 Mitgliedern der Hofkantorei z. B. wurden über die Hälfte neu nachgewiesen, die Biographie der übrigen zumeist und oft bedeutend ergänzt (so besonders die Daten zu A. Schlick, mit dessen Leben und Wirksamkeit sich der Verfasser seit langem eingehend befaßt hat, und dem hier 11 Seiten gewidmet sind). In allen Teilen der Arbeit setzen die Belesenheit, der Spürsinn und die große Erfahrung des Verfassers im Umgang mit Archivalien in Erstaunen. Das Material ist knapp und übersichtlich in Form von Regesten dargeboten: A) Einschlägiges zu 15 regierenden pfälzischen Wittelsbachern, von Ruprecht I. bis zu dem unglücklichen Friedrich V.; B) Zur Geschichte der Hofkantorei (51) mit anschließender Aufzählung der erwähnten Kantoreimitglieder (einschl. 6 Organisten); C) Zur Hofkapelle (47), mit anschließender Nennung von Spielleuten, Pfeifern, (110!) Trompeten, Lautenisten, Harfenisten, „Musikanten“; D) Musiker, Kapellen und Kantoreien betreffend, die sich vorübergehend in Heidelberg aufhielten (42). Ein Personen- und Sachverzeichnis bietet bequemen Zugang. Die angewandte große Mühe hat sich gelohnt; die Geschichte der kurpfälzischen Kantorei, jener ehemals „ersten Capellmeisterei in Teutschland“ (W. Merian, *Topographia Palatinatus Rheni* 1645) wird aus dem neu erschlossenen Material in einer Weise ersichtlich, wie dies vorher vielen als kaum mehr möglich erschienen war. Die Methode und die Ergebnisse des Buchs, übrigens Frucht eines noch von Wilibald Gurlitt angeregten Forschungsauftrags der Mainzer Akademie, werden ihre Wirkung tun.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Walther Lipphardt: Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567. Leipzig: St. Benno-Verlag 1963. 139 S. (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, hrsg. von Hermann Hoffmann und Franz Peter Sonntag. 5.)

Monographien über einzelne Gesangbücher oder Gesangbuch-Familien existie-

ren noch nicht in großer Zahl. Von den emsigen Quellen-Sammlern und Editoren des letzten Jahrhunderts wie Wackernagel, Bäumker, Zahn durfte man diese Arbeit nicht auch noch erwarten. Bei aller Anerkennung der grundlegenden Arbeiten dieser Meister der Hymnologie darf doch nicht verschwiegen werden, daß solche Monographien immer wieder zu den nötigen Korrekturen an jenen großen Werken führen. Es ist nicht damit getan, daß man sie in anastatischem Neudruck wieder zugänglich macht. Den Geist dieser Pioniere wachhalten heißt, an dem dort zugänglich gemachten Stoff weiterarbeiten.

So verdient es alle Anerkennung, daß sich ein Hymnologe endlich auch eines wichtigen römisch-katholischen Gesangbuches angenommen hat. Es handelt sich um das Gesangbuch der deutschen Gegenreformation, mit dem der Bautzener Domdechant und bischöfliche Administrator der beiden Lausitzen, Johann Leisentrit, in sehr geschickter Weise den Stoß auffing, den die evangelische Kirche mit dem Lied gegen den römischen Gottesdienst geführt hatte.

Ziemlich genau die Hälfte des Bandes gilt der Beschreibung des Gesangbuches in seinen drei Auflagen von 1567, 1573 und 1584. Die zahlreichen Vorreden, Widmungen, Briefe, Gebete, Gedichte, Epigramme usw., die dem Gesangbuch beigegeben sind, werden (S. 17–53) in vollem Umfang abgedruckt. Darunter interessiert uns vor allem die Vorrede des 1. Teils der Ausgabe von 1567, die das in der römischen Kirche ungewöhnliche Unternehmen gegenüber Kaiser Maximilian II. als gegenreformatorische Maßnahme zu verteidigen sucht (S. 17–20; S. 19 leider eine wichtige Stelle wegen eines unkorrigierten Satzversehens völlig unverständlich).

Die tabellarische, synoptische Übersicht über den Liederbestand und die Anordnung der drei Ausgaben (samt dem Dillinger „Außzug“ von 1575/76) und den Nachweisungen der Texte und Weisen bei Wackernagel, Kehrein und Bäumker (S. 54–73) gibt durch abgekürzte Hinweise schon einen ersten Einblick in die wohl wichtigste Frage, die dann im folgenden Kapitel beantwortet wird: Woher hat Leisentrit seine Lieder genommen? Das erstaunliche Ergebnis lautet (S. 79): „Demnach sind 150 Lieder der 1. Auflage aus fremden Quellen genommen, davon 79 aus katholischen, 71 aus prote-

stantischen Quellen". Diese Entlehnungen aus evangelischen Quellen haben denn auch schon damals und später im 19. Jahrhundert (Wackernagel, Hoffmann von Fallersleben) dem Herausgeber die Nachrede, er sei ein verkappter Protestant, eingetragen.

In dem sehr kurzen Abschnitt über Leisentritt als Dichter (83f.) ist der Hinweis auf die Tatsache bemerkenswert, daß Strophenformen mit mehr als sieben Zeilen nicht vorkommen: eine weise Rücksichtnahme auf die Kapazität der Gemeinde! Im übrigen vermissen wir in diesem Abschnitt den Versuch einer näheren Kennzeichnung der 68 neuen Liedtexte nach ihrem Inhalt und ihrer Qualität.

Das Hauptgewicht der Monographie liegt auf den Einzeluntersuchungen zu den Melodien (S. 85—126). Da in jedem Fall die Herkunft der von Leisentritt befolgten Fassung einer Weise sorgfältig untersucht wird, tritt auch hier wieder der starke Anschluß an evangelische Quellen auffallend hervor. Bedeutsam ist der Versuch einer „*stilkritischen Bestimmung der neuen Melodien*“ (S. 114 ff.). Lipphardt glaubt in der Bevorzugung von D- und F-Weisen (dorisch und lydisch bzw. Dur), dem häufigen Beginn in der Höhe (Oberoktav oder Oberquint), Kadenzierung nicht auf der Tonika, rhythmischen Absonderlichkeiten usw. „*die Hand eines musikliebenden Dilettanten*“ (119) zu erkennen, betrachtet das Werk des Lausitzer „Bischofs“ aber doch „*als eine der bedeutsamsten Melodieschöpfungen jener Zeit*“ (121).

Auch sonst bleibt das wenige, was über die geschichtliche Bedeutung dieses Gesangbuches gesagt wird, auf unbelegte, rühmende Behauptungen beschränkt. Wenn das Gesangbuch S. 8 als „*Prachtausgabe, die . . . wohl kaum ihresgleichen im 16. Jh. hat*“, bezeichnet wird, so steht diese Einschätzung im Widerspruch zu Martin Hobergs Feststellungen (*Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1933), mit denen Lipphardt sich aber nicht auseinandersetzt. (Auch weicht Lipphardts Liste der Illustrationen von dem entsprechenden, sehr sorgfältigen Verzeichnis bei Hoberg mehrfach ab.)

Das Ganze ist eine verdienstvolle erste Aufarbeitung des Materials, der noch weitere, gründlichere und umfassendere folgen müssen. Da die Herausgabe des Leisentritt'schen Gesangbuches als Faksimile-Druck,

die in dieser Studie einmal von Ferne anvisiert wird, inzwischen erfolgt ist, hat man jetzt für die Weiterführung dieser Arbeit die entscheidende Grundlage in Händen. Auch das Faksimile verdanken wir Walther Lipphardt. (Bärenreiter-Verlag, Kassel etc.) Sein hier angezeigtes Buch wird man gerne als unentbehrlichen Schlüssel danebenstellen.

Markus Jenny, Zürich

Columba Kelly, O. S. B.: *The Cursive Torculus Design in the Codex St. Gall 359 and its Rhythmical Significance. A Paleographical and Semiological Study.* St. Meinrad/Indiana: Abbey-Press 1964. 546 S.

Das Buch des Benediktiners Columba Kelly ist eine Studie aus der Schule des von Higinio Anglès geleiteten Istituto di Musica sacra und insbesondere des Paläographen des Institutes, Eugène Cardine. Es handelt sich um eine recht eindringliche Studie, man möchte sagen: im amerikanischen Stil, in der sämtliche „*Cursive Torculus Designs*“ des St. Galler Codex 359, insgesamt 1153 Fälle, ausnahmslos aufgesucht, geprüft und in 211 Tafeln geordnet und schriftmäßig genau wiedergegeben werden — aber nicht bloß sie, sondern gleichfalls ihre Gegenstücke in den Handschriften Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239, Ben. VI/34 und Vat. lat. 10673. Allein wegen dieser geordneten Übersicht über das Vorkommen einer wichtigen und sozusagen alltäglichen Neume und ihre verschiedenen Wiedergaben muß diese Studie Anerkennung verdienen. Man wird an ihr nicht mehr vorbeigehen können, wenn man zur Klärung einer Frage der Gregorianik auf die paläographischen Umstände zurückgreifen will, und wann muß man das eigentlich nicht? „*Cursive Torculus Design*“, das ist der sog. „runde Torculus“, von jeher als ein Zeichen kürzerer Dauer oder schnelleren Vortrages betrachtet, im Gegensatz zu dem eckigen Torculus. Dieser runde Torculus kommt nun aber in verschiedenen Formen vor, ohne oder mit einem Zusatzstrich (Episem), und dann kann dieser Zusatzstrich wieder verschieden ausgeführt werden, als einfaches, verkümmertes oder verdoppeltes Episem. Daneben gibt es noch einige besondere Gestaltungen des Zeichens („*Special Torculus*“), die nicht zufälliger Schreiberlaune ihre Existenz verdanken, sondern bei gleicher oder verwandter Melodie regelmäßig angewen-

det werden. Jede Gruppe wird nun gesondert behandelt. Dabei wird ferner der Ort des Zeichens innerhalb der Melodie beachtet: das Zeichen tritt auf beim Abstieg einer Melodie und zwar in der Mitte dieses Abstiegs — oder aber sein Schlußton wird vom folgenden Ton wiederholt — oder es basiert auf dem Grundton einer melodischen Wendung.

Die rhythmische Frage, die sich Kelly gestellt hat, lautet nun etwa: Stehen die verschiedenen Formen des Zeichens in Zusammenhang und in welchem Zusammenhang mit der Gliederung der Melodie, wie sie seiner Ansicht nach und wohl auch zu Recht durch die Sprache, den Satzbau oder die Wortgestalt gegeben ist. Er befindet sich dabei in der Gefolgschaft von Arbeiten von E. Cardine (*Neumes et rythme: les coupures neumatiques, Études Grégoriennes III* und weitere Artikel in den folgenden Jahrgängen der *Études*) sowie L. Agostini (z. B. *Der gregorianische Choral*, 1963), welche die Aufgliederung der Melodien durch Neumen als ein gutes Mittel für ihr Verständnis und ihren Vortrag betrachten. Er geht dabei davon aus, daß die Grundlage der Choralmelodien rezitativisch ist. Beide Voraussetzungen wird man in dieser allgemeinen Form billigen können. Fraglich ist nur, wie das Rezitativ zu verstehen ist: ob es im sanft modulierten (S. 86) Gleichwert der Töne oder aber der Silben und Quasisilben (vgl. des Rezensenten *Musik in Byzanz* . . . 1962) besteht.

Es kann nun nicht Sinn einer in ihrem Umfang begrenzten Rezension sein, alle die vorkommenden Fälle oder alle Tafeln, d. h. alle Gruppen des Torculus, zu besprechen. Es versteht sich fast von selbst, daß der Rezensent nicht alle Deutungen der Regeln oder der Ausnahmen dieser Gruppen anerkennen kann. Das verringert den Wert der Arbeit in keiner Weise. Um aber die Arbeitsweise Kellys zu kennzeichnen, sei ein Beispiel herangezogen: S. 277 und Tafel 113. Melodiegruppe „*Ostende (nobis)*“ mit dem Torculus auf „-ten“ ist ein Paradigma dafür, daß eine Silbe mit einem einzelnen Torculus vor der Schlußsilbe nicht gedehnt wird: der Torculus erhält kein Episem. Doch gibt es Ausnahmen: In den Fällen „*Do-(minus)*“ erhält der Torculus auf „Do-“ ein Episem. Hier glaubt Kelly, dieses regelwidrige Episem verdanke seine Existenz dem nachfolgenden liquiden „m“. Aber es folgt ja nicht

eine Silbe, sondern 2, und in anderen Fällen, wo 2 Silben folgen, wird die Melodie etwas abgewandelt. So darf man annehmen, daß sie auch bei „*Do-(minus)*“ rhythmisch ein wenig abgewandelt wurde. Das also sei hier angeführt, nicht der abweichenden Deutung halber, sondern um anzuzeigen, wie gründlich jedem Torculus, und zwar in seinem Verhältnis zur Sprache, nachgegangen wird.

Das Ergebnis der Studie lautet nun: Die Hs. St. Gallen 359 übertrifft alle übrigen Neumenhandschriften an Genauigkeit der Zeichensetzung bei weitem. (Das verringert den Wert anderer Handschriften nicht unbedingt; so z. B. erlaubt Laon 239 durch die Auflösung vieler zusammengesetzter Neumen in Einzelzeichen einen genaueren Einblick in die innere Struktur dieser Neumen.) Ferner: Die Trennung des sprachlichen Satzes in Satzteile, Wörter und Silben spiegelt sich deutlich wieder in der Melodiegliederung und diese in der Notenschrift. Den kleinen Notengruppen entsprechen also Neumen, und die Melodieabschnitte werden durch verlängerte Töne, also durch Episeme bei den Torculi gekennzeichnet. Dieses zweite Ergebnis ist allerdings nicht gerade überraschend. Es zeigt aber einen Weg, die Einschnitte der Melodie zu erkennen. Trotzdem ist dieser Weg nicht ganz zweifelsfrei. Auch hier ein Beispiel (S. 279, Taf. 114b): Im Alleluia *Dies sanctificatus* erhält der Torculus am Ende des melismatischen „*Dies*“, vor dem Beginn des strenger rezitativischen „*sanctificatus*“ kein Episem. Kelly entschuldigt das Fehlen mit der Selbstverständlichkeit des Abschlusses. Aber keine einzige Handschrift fordert hier und bei den Parallelstellen die Beachtung des Abschlusses. Das gibt doch zu denken. Da nun vor dem Torculus sich lange Töne befinden, könnte man erwägen, ob nicht vor ihm eine Melodiephrase zu Ende geht und die Silbe „*Dies*“ nicht durch ihren kleinen Torculus bereits an dem folgenden Rezitativ teilnehmen soll oder es vorbereitet. Das wäre dann eine Lösung, die den Regeln Kellys vielleicht besser gerecht wird. Umgekehrt zeigt der (abgelehnte) Vorschlag Kellys, daß lange oder gedehnte Töne nicht notwendig einen Abschluß bedeuten müssen, was ja wohl — außerhalb von Solesmes — selbstverständlich sein dürfte.

Es bleibt noch ein Kapitel zu erwähnen, das Kelly *Toward an Aesthetic Interpretation* nennt, in dem er die Methoden von

Solesmes und Vollaerts gegenüberstellt, d. h. nach ihrer Meinung die „oratorische“ und die metrische Deutung. Der Wille Kellys zur Gerechtigkeit ist anzuerkennen. Manches bei Solesmes gefällt ihm nicht; man spürt es durch. So, daß die Episeme der Handschriften zwar meist als Längenzeichen, bisweilen aber auch als Ictuszeichen verstanden werden (S. 261). Auch stehen einige Ictus falsch (S. 262); das gilt besonders, obwohl so nicht ausdrücklich angemerkt, aber z. B. bei Agostoni angedeutet, bei Oriscus-Verbindungen. Vor allem tadelt Kelly, daß Solesmes nur Gruppen von 2 oder 3 Tönen kennt, während die Handschriften Neumen mit 5, 6, oder 7 Tönen enthalten. (Doch wenn man sich auf den Boden von Solesmes stellen würde, könnte man davon sprechen, daß man bei diesen vieltönigen Neumen Haupt- und Nebenhebungen unterscheiden sollte.) Bei Vollaerts tadelt er die ungenaue Art, daß stets der letzte Ton des runden Torculus als lang betrachtet werde. Aber er tut Vollaerts Unrecht, insofern dieser selbst darauf hinweist, daß diese Regel nicht ausnahmslos gelten solle; er tut es mit Recht, insofern für einen „Metriker“ ersichtlich wird, daß man mit zwei Tonwerten nicht auskommt. Das hat der Rezensent bereits 1937 in seiner ersten (aber teilweise noch ungenauen) rhythmischen Choralstudie angedeutet, obwohl auch er wie Vollaerts ein „metrischer“ Deuter ist. Hier sei nun ein drittes Beispiel und Ergebnis des Buches von Kelly erwähnt. Es betrifft die mit großem Fleiße bearbeiteten „special torculus designs“ mit ihrer besonderen Gestaltung des Zeichens. Kelly stellt fest, daß ihnen in anderen Handschriften oft einfache Flexen — unter Verzicht auf den ersten Ton der Torculi also — entsprechen. Er nimmt an, daß diese erste Note kurz ist oder kürzer als die beiden anderen Töne (S. 208). Der Rezensent wird bei ihnen an die von ihm Mutae genannten Podati erinnert (Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 97), deren erster Ton gleichfalls unbeachtlich ist und denen er den „metrischen“ Wert etwa eines Vorschlagtones geben würde. Daß im übrigen eine metrische Schrift auch rezitativische Musik anzeigen kann, ähnlich wie eine metrische Sprache, die wie das Lateinische oder Griechische lange und kurze Silben kennt, auch einen sehr frei fließenden Prosarhythmus besitzt, entgeht Kelly, wie manches andere, das sich

aus dem Studium der byzantinischen Musik ergibt. Hier muß also bemerkt werden, daß der Verfasser nun doch nicht über seine Schule hinausblickt. Das darf wohl — bei allem großen und verdienten Lob für ein kluges und fleißiges Werk — doch mit einem kleinen Bedauern gesagt werden. Vielleicht ist das aber auch vom Standpunkte Solesmes' aus ein weiteres Lob. — Da Kelly einleitend von der antiken Interpunktion ausgeht, sei hier zum Abschluß ergänzend hingewiesen auf die 1964 erschienene Tübinger Dissertation von Rud. Wolfg. Müller, *Rhetorische und syntaktische Interpunktion. Untersuchungen zur Pausenbezeichnung im antiken Latein.*

Ewald Jammers, Heidelberg

Darius L. Thieme: *African Music. A briefly annotated bibliography.* Washington: Library of Congress 1964. (U. S. Government Printing Office) 55 S., 1 Karte.

Der Autor stellt in Weiterführung eigener Vorarbeiten (*Research in African music: accomplishments and prospects*, Ethnomusicology VII, 1963, p. 266—271; *A selected bibliography of periodical articles on the music of the native peoples of sub-Saharan Africa*, Washington / D. C., Catholic University of America, 1963, Thesis M. S., letzteres mit gleichem Titel angekündigt in: *African Music* III, 1962, p. 103—110) nun eine Bibliographie vor, die an die bewährten Werke von Douglas H. Varley und Alan P. Merriam anschließen soll. (D. H. Varley, *African Native Music. An annotated bibliography*, London 1936; A. P. Merriam, *An annotated bibliography of African and African-derived music since 1936*, Africa XXI, 1951, p. 319—329.)

Die Bibliographie bietet eine Auswahl von 513 „periodical and serial articles“ (Teil A) und 84 Büchern (Teil B) aus der Zeit von 1950 bis etwa Juli 1963. Der geographische Raum ist — wie schon bei Varley — auf das Afrika südlich der Sahara eingeschränkt (einschließlich Pygmäen und Khoisan-Völker). Ausgeschlossen wurden Arbeiten, die sich mit der Musik nichtafrikanischer Bevölkerungen beschäftigten (Weiße, Inder) und Veröffentlichungen über Musik des afro-amerikanischen Raumes (mit Ausnahmen). Die 513 „periodical and serial articles“ des Teiles A wurden in 8 Gruppen geteilt: „General“ und 7 geographische Räume. Der

Teil B der Arbeit („books“) ist geographisch nicht gegliedert und folgt der alphabetischen Ordnung der Autoren. Darius L. Thieme gewann das Material mit Hilfe bekannter Nachschlagewerke wie *African Abstracts* u. a. sowie durch Konsultation von 12 musikwissenschaftlichen bzw. ethnologischen Periodika. Weitere Bibliographien zur Ergänzung — zumeist allgemein ethnographischer Art — sind im Vorwort aufgeführt. Ebenfalls ist eine Liste der 144 im Werk zitierten Periodika und Seria der Arbeit vorangestellt.

Im Teil A des Buches ist den aufgeführten Titeln eine Charakterisierung ihres Informationswertes in Form von Einzelwörtern nachgesetzt, deren Begriffsinhalt im Vorwort definiert ist (z. B. *General, Music, Footnotes, Record list, Data, Background, Analysis, Synthesis*). Im Teil B der Arbeit folgt den Titeln eine ausführlichere Charakterisierung von maximal 17 Halbbeilen (ungefähr 50 Worte). Buchstabensymbole zeigen den Standort aller Titel an, soweit sie nicht in der Library of Congress vorhanden sind. Die Symbole entsprechen denen des *National Union Catalog (U. S. Library of Congress. Union Catalog Division: Symbols Used in the Union Catalog of the Library of Congress. 8th. ed., rev., Washington 1960)*. Der sehr übersichtliche Anhang ermöglicht das Auffinden von Autor, Stamm, sowie der Literatur zu einer bestimmten Sprachzone. Die diesem Zweck genügende Sprachkarte entstammt dem Aufsatz von Desmond T. Cole, *Doke's classification of Bantu languages in African Studies XVIII, 1959, p. 199*.

Das dargelegte Material aus dem Zeitraum 1950 bis Juli 1963 erfaßt bei weitem nicht den mit mehreren Nachbardisziplinen eng verflochtenen Komplex der Musik auf afrikanischem Boden. Doch die Absicht des Autors, eine kurze Übersicht mit Anmerkungen über das musikbetreffende Schrifttum dieser Jahre vorzulegen, muß begrüßt und im Großen und Ganzen als gelungen bezeichnet werden. Enthält die Liste doch (von wenigen Ausnahmen abgesehen) alle grundlegenden Arbeiten auf diesem Gebiet.

Der Wert der Arbeit im Hinblick auf eine Arbeiterleichterung für den Musikwissenschaftler gilt allerdings erst für die nach etwa Mitte 1958 datierten Titel, da die vor diesem Zeitpunkt veröffentlichten Arbeiten zu knapp zwei Dritteln bereits in der 3. Auf-

lage von Jaap Kunsts *Ethnomusicology* und in deren Supplement vorliegen (obgleich nicht speziell Bibliographie afrikanischer Musik, erlaubt Kunsts Arbeit durch vorbildliche Register das Auffinden auch detaillierter Literatur über dieses Gebiet).

Thiemes Ergänzungen für den Zeitraum 1950 bis 1958 entsprechen dem von ihm weit gefaßten Begriffsinhalt von afrikanischer Musik. Es finden sich dort Titel wie: *Blues on a half bottle of gin — Pour la musique* (1 S.) — *Musical wood* (4 S.) — *The anthropologist looks at jazz* (2 S.) — *With a tape recorder among the tsetse flies*. Gleiches gilt für den Zeitraum von 1958 bis Juli 1963. Dort finden sich Titel wie: *Police bands of the world* (2 S.) — *Lucky to settle in Africa — High-Life in Nigeria* — u. a.

Es ist ein Vorteil für den Benutzer der Bibliographie, daß sich Titel wie die oben genannten durch die nachgestellte Charakterisierung ihres Informationswertes deutlich von den grundlegenden Arbeiten über afrikanische Musikkulturen abheben. Eine Kennzeichnung wie „a general study“ bedeutet meist, daß sich die Informationen, die das Buch oder der Aufsatz zu bieten vermag, in allgemeinen Aussagen über das bezeichnete Thema erschöpfen. Werden die „excellent photographs“ einer Arbeit gerühmt, darf der Leser sicher sein, außer diesen nichts Wesentliches zum Thema vorzufinden. Bei der Benutzung der Bibliographie sollte man sich jedoch stets die von subjektiven Maßstäben beeinflusste Auswahl und deren subjektive Beurteilung vor Augen halten.

Thiemes Bibliographie will nicht nur informieren, sondern darüber hinaus Lücken aufzeigen, die einer umfassenderen Gesamtchau immer noch im Wege stehen. Dazu muß gesagt werden, daß nicht nur die musikethnologische Karte Afrikas weiße Flächen zeigt, sondern die bisherige Literatur selbst über weite Strecken zur wissenschaftlichen Durchdringung der Materie ungeeignet ist. So enthalten nur 122 von 513 aufgeführten Artikeln Musikbeispiele, meist in Form von Bruchstücken, was der Erforschung außereuropäischer Musikkulturen nicht gerade dienlich ist, — und nur 22 der 84 zitierten Bücher beschäftigen sich ausschließlich mit Musik Afrikas. Doch dafür ist nicht der Autor dieser Bibliographie verantwortlich. Leo Vohs, Köln

Hans-Peter Reinecke: Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens. Hamburg: Sikorski 1964. 121 S. (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg. 3.)

Hans-Peter Reinecke legt neue Ergebnisse aus binauralen Hörexperimenten vor. Bei dem von Wellek, Sandig und Husmann her üblichen Versuchsansatz — nunmehr auch mit ausreichend klirrrarmen Kopfhörern — traten überraschende Klangerscheinungen auf, die mit etwa 230 ausgewählten Protokollsätzen sehr eindrucksvoll belegt sind.

Im ersten Teil seiner Experimente untersuchte Reinecke Phänomene, die bei ganz-zahligen Schwingungsverhältnissen 5:4 und 4:3 und sinusförmiger Reizung entstanden. Der benutzte Grundfrequenz-Bereich war auf 150 Hz . . . 500 Hz beschränkt, nachdem erste Versuche gezeigt hatten, daß sich nur innerhalb dieses Bereichs solche binauralen Erscheinungen einstellen, „die über einen dem Primär-Schwingungsverhältnis adäquaten Intervall-Eindruck hinausgehen“ (S. 39). 41 Versuchspersonen — unter ihnen Heinrich Husmann — sprachen ausführliche Beschreibungen ihrer Beobachtungen auf Tonband. Insgesamt standen 36,7% Intervalleindrücke 63,3% Mehrklangswahrnehmungen gegenüber; bei 5% der Versuche konnten sogar vier oder mehr Tonhöhenqualitäten isoliert werden. Im einzelnen konnte Reinecke 33 Typen gehörter Klanggestalten aufgrund des Versuchsreizes 5:4 feststellen, unter denen der Grundakkord mit 52,3% am häufigsten vorkam. Für den Versuchsreiz 4:3 ergaben sich 29 Typen, an denen der Quartsextakkord mit 38,5% beteiligt war. Über die Erscheinungsweise der Binauraltöne sagt der Autor — nach zahlreichen Protokollzitate (S. 49—61, einige Protokollaussagen beziehen sich nicht auf Versuchsreize 4:3 bzw. 5:4, sondern auf andere, nicht-ganz-zahlige Verhältnisse, ohne daß Reinecke besonders darauf hinweist oder Gründe dafür angibt) — zusammenfassend: „Sie unterscheiden sich von den Primärtönen durch ‚Labilität‘ und ‚Hintergründigkeit‘, wodurch sie mitunter den Charakter bloßer Einbildungen bekommen . . . Deutlichkeit, Prägnanz, Intensität und Tonhöhe der Binauraltöne sind nicht fest umrissen, sondern fluktuieren trotz gleichbleibender Reizbedingungen. Bei konstantem Versuchsreiz kann es vorkom-

men, daß ein Klangeindruck in einen anderen umschlägt . . .“ (S. 61). — Für 20 ausgewählte Versuchspersonen erscheinen Wahrnehmungsdiagramme, in denen die Phänomene zu den einzelnen Reizen sehr anschaulich dargestellt sind. Reinecke konnte Versuchspersonen mit ausgeprägten Dreiklangs- und Quartsextakkord-Beobachtungen (22 Vpn) von anderen trennen, bei denen es entweder zu Wahrnehmungen sehr uneinheitlicher Klanggestalten (6 Vpn), zu Fehlbeurteilungen der Distanzen (3 Vpn) oder zu typischen Mehrklangseindrücken (6 Vpn) gekommen war. 4 Beobachter hörten keine Binauraltöne, was der Autor darauf zurückführt, „daß die Wahrnehmung von binauralen Erscheinungen auch von analytischer Hörgewohnheit abhängt“ (S. 83). Durch Kontrollversuche konnten die erzielten Ergebnisse erhärtet werden. (Eine Versuchsreihe mit 6:5-Reizen ergab überwiegend Wahrnehmungen veminderter Akkorde. Endlich wurden auch mit verzerrten Primärschwingungen Binauralerscheinungen erzielt, die aber „hintergründiger“ geworden waren“ [S. 85].)

Im zweiten Teil seiner Versuche arbeitet Reinecke mit variabler oberer Primärfrequenz. Handelte es sich zunächst darum, „den ‚Umschaltpunkt‘ zwischen Dreiklangseindruck und dem nächst größeren Quartsext-Akkord zu finden“ (S. 92), so zeigte sich bald, daß die beobachteten Phänomene stark davon abhingen, mit welcher Geschwindigkeit die obere Frequenz geändert und welcher Frequenzbereich dabei überstrichen wurde. Und zwar „eilten die Distanzen, Intervall- oder Akkord-Qualitäten den bei einzelnen Schwingungsverhältnissen zu erwartenden Abständen voraus; bei langsamer Vergrößerung der Frequenz-Abstände wurden die Qualitäten zu weit eingeschätzt, während sie bei zunehmender Verkleinerung enger als erwartet gehört wurden“ (S. 87). Als Reizstruktur wurden zuletzt eine untere Primärfrequenz von 260 Hz und eine obere, im Bereich von ca. 250 Cents bis ca. 790 Cents variierte Frequenz (Schaltgeschwindigkeit 1 Hz/sec.) angesetzt, jedoch sind auch Versuche mit engerem Distanzbereich und ungleichmäßiger Änderungsgeschwindigkeit ausgewertet worden. 17 Versuchspersonen standen für diesen Teil zur Verfügung.

Eine „zusammenfassende Wertung der Ergebnisse“ schließt sich an. Die Erscheinungen der Binauraltöne werden überzeugend

als „Folge einer Korrelation beider Hörreize“ interpretiert, „die vermutlich frühestens im mittleren Kniehöcker stattfindet“ (S. 107). Da nach Aussagen der Versuchspersonen „sich die gehörten Intervalle oder Akkord-Qualitäten oft von den Distanzbeziehungen isolierter Tonhöhen“ unterscheiden, sei es „wahrscheinlich, daß Wahrnehmungen der Intervall- oder Akkordfarben — vielleicht der Klangfarben überhaupt — in einem anderen Bezirk der Hörbahn zustandekommen als die Tonhöhe“ (S. 107). Im Folgenden verläßt der Autor manchmal den Geltungsbereich seiner Ergebnisse (das binaurale Hören): „Die musikalischen Hörphänomene hängen nur begrenzt von der akustischen Reizstruktur ab.“ Die Versuchsergebnisse fungieren hier nur noch gleichsam bestätigend: „Vor allem sind die Binauraltöne ohne eigentliches physikalisches Fundament“ (S. 107). Die Verallgemeinerung mündet schließlich in die These: „Auch beim Hören bestehen zwischen Reiz und Wahrnehmung keine eindeutigen und konstanten Beziehungen“ (S. 108). Die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Hörphänomene wird danach rein gestaltpsychologisch begründet.

Dem experimentellen Teil geht eine umfangreiche Einführung voraus (S. 1—38). Der Autor bietet einen gedrängten Abriss der klassischen und modernen Tonpsychologie anhand ihrer Hauptvertreter. Das geschieht getrennt für die drei „Grundqualitäten“ Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke. Hier ist dem Autor für eine klare Darstellung der Schumannschen Formantgesetze (S. 20—23) zu danken. — Zentrales Anliegen ist jedoch die Auseinandersetzung mit dem Pythagoreismus und Formen musikwissenschaftlichen Physikalismus'. So dient auch der historische Umblick mehr dem Beleg, „daß die Qualität ‚Klangfarbe‘ ebenso wie die der Tonhöhe eine Dimension hoch organisierter Bewußtseinsakte sein muß, die eine einfache Parallele zum physikalischen Reiz schwerlich zuläßt“ (S. 25). Seine Grundposition formuliert Reinecke folgendermaßen: „Ausgangspunkt der Untersuchung ist allein das Hörphänomen, nicht die physikalische Grundstruktur des Reizes. Denn der Versuch, auf die Quellen der Lauterzeugung zurückzugehen . . ., ist unzureichend, sofern er nicht am eigentlichen Problem überhaupt vorbeigeht. Die Phänomene und Strukturen des musikalischen Hörens sind keine physika-

lischen oder physiologischen, sondern psychologische und geistige Sachverhalte . . .“ (S. 4).

Allgemein bleibt zu fragen, ob die Resultate Rückschlüsse auf das normale musikalische Hören zulassen, wie der Autor beansprucht, oder nur für den sehr speziellen binauralen Fall gelten: Es geht in dieser Untersuchung doch um mehr als um eine Lokalisierung der Hörwahrnehmung. Gleichzeitig erscheint die musikalische Orientierung mehr erschwert als in früheren Untersuchungen. Schon Husmann hatte beschrieben, „wie man bei binauraler Darbietung jede Orientierung verliert, kein sonst so vertrautes Intervall wiedererkennt und vollkommen hilflos den seltsamen Tonercheinungen gegenübersteht“ (Vom Wesen der Konsonanz, Heidelberg 1953, S. 35). In Reinecks Experimenten nun zeigt sich, „daß einer Schwingung nicht allein eine Tonempfindung entspricht, sondern daß hier eine nichtlineare Relation zwischen den Bereichen vorliegt“ (S. 34), d. h. die Orientierung ist erheblich gestört. Durch Reduktion des musikalischen Hörens auf psychische und geistige Sachverhalte hat Reinecke zwar der Frage nach einer Orientierung in der physikalisch-substantiellen Sphäre, d. i. in der materiellen musikalischen Umgebung, von vornherein die Existenzberechtigung entzogen — dies geht jedoch nicht an, soll nicht die musikalische Kommunikation auf rein intersubjektive Relation beschränkt werden.

Eine moderne Psychophysik wird etwa folgendermaßen konzipiert (und vom klassischen Konzept abgesetzt, das Reinecke zu Recht kritisiert): „Der Ausgang vom und die Beschränkung auf den Einzelreiz war eine Fiktion, die invariante Beziehung zwischen Einzelreiz und Einzelempfindung existiert realiter nur in nicht ausdehnungsfähigen Grenzfällen“ (F. Klix, Elementaranalysen zur Psychophysik der Raumwahrnehmung, Berlin 1962, S. 6). Stattdessen „steht die Formulierung von Transformationsgesetzen im Mittelpunkt . . ., die von einer Gesamttopographie ausgehen und die phänomenale Struktur als Endzustand umfassen sollen“ (a. a. O. S. 17). Gefordert wird eine sachgemäße ausgedehnte Reizanalyse, die „die Bestimmung der topographischen Eigenarten (metrische Analyse) und die Identifizierungsbeziehung zwischen Gegenstandswelt und topographischem Bild (Analyse der Herkunftseigenschaften von

Reizbedingungen am Rezeptor“ umfaßt. — Reinecke beschränkt sich in einem Teil seiner Untersuchungen darauf, „lediglich die Labilität der Übergänge zwischen verschiedenen musikalischen Qualitäten . . . , nicht aber objektive Grenzen“ zu zeigen (S. 88), woraus beinahe notwendig folgen muß, „daß zwischen den eingestellten Schwingungsverhältnissen und den jeweils gehörten Intervallen oder Akkorden kein fester Zusammenhang mehr bestand“ (S. 87). Dürfen aus solchermaßen hypothetisch belasteten Aussagen Schlußfolgerungen auf das musikalische Hören gezogen werden? Will man einmal, allgemein gesprochen, das musikalische Hören — wie jede andere Wahrnehmung — als einen Wechselprozess aus innerer und äußerer Determination auffassen, so scheinen mir die vorliegenden Resultate aus einer Dominanz der inneren Determination erklärbar, die als Folge extrem gestörter äußerer Bedingungen auftritt. Begriff und Wesen der „inneren Determination“ sind mittels geeigneter Untersuchungen für das musikalische Hören zu konkretisieren. So betrachtet, bietet der besprochene experimentelle Ansatz neue Angriffspunkte für die Grundlagenforschung, wie auch der Verfasser mit seinem Exkurs zur „Tonalität“ andeutet.

Reiner Kluge, Berlin

E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*. London und Toronto: Routledge and Kegan Paul 1964. 307 S., 7 Abb.

Die Geschichte der Musik kann in Auswahl erforscht werden, indem man die künstlerischen Gipfelleistungen und bedeutenden Meister würdigt; es kann andererseits aber auch das Ziel geschichtlichen Verstehens sein, die Vollwirklichkeit des Gesesenen darzustellen. Wird letzteres angestrebt, also nicht nur Kunstgeschichte betrieben, die an der obersten Schicht tonangebender Denkmäler orientiert ist, sondern das musikalisch Gewordene umfassend zu erhellen sucht, dann kommt man nicht umhin, den Blick auf sozialhistorische Fragestellungen auszuweiten. Fakten, Überlieferungen, verklungene Traditionen sind zu berücksichtigen, die man z. B. stil- oder geistesgeschichtlich allein nicht zu begreifen vermag. Es handelt sich dann außer der geschriebenen Musik auch um Probleme des Umgehens mit der nicht notierten, der Ein-

richtungen des Musiklebens, der damit zu erfüllenden gesellschaftlichen Aufgaben, deren Bewertung durch sämtliche Bevölkerungsschichten. Dies und anderes mehr möchte man mithin geschichtlich interpretiert finden in einem Buch wie dem vorliegenden.

Werden diese Erwartungen voll oder nur teilweise erfüllt? Gewiß nur teilweise, da dieses noch weitgehend unerschlossene große Forschungsgebiet derzeit in keinem Falle abschließende Monographien zuläßt. Dennoch möchte man dieser Publikation eine weite Verbreitung wünschen, denn sie bietet derart viele Anregungen, neue Fragestellungen und interessante Materialien, daß ihr größerer Teil sehr lesenswert ist. Der Autor ist als Lecturer in English Literature tätig. Somit ist er zwar nicht mit sämtlichen Spezialfragen etwa der Satzstrukturen im späten Mittelalter oder der Händel-Forschung vertraut, er verfügt aber andererseits über ein so weites Wissen um viele Faktoren, die auf die Musikentwicklung in England eingewirkt haben, daß er den Musikhistorikern in der Betrachtungsweise wie auch in der Vermittlung neuen Stoffes viel Beachtenswertes in stilistisch vorzüglicher Darstellung anzubieten vermag. Er betont einleitend, daß seine Ausführungen nicht „in any sense exhaustive“ seien. Diese beschränkende Selbsteinschätzung ist gewiß angebracht bezüglich der Einleitung sowie des Kapitels *Music and Society in the Middle Ages* (siehe dazu ergänzend *Studium Generale* 1966, S. 92 ff.). Darin wird manches zu sehr vereinfacht und nicht stets mit genügender Sachkenntnis beschrieben.

Indessen ist unverkennbar, daß mit dem Kapitel *Renaissance, Reformation and the Musical Public* die Detailkenntnisse des Autors beträchtlich weitere werden, seine Ermittlungen über die ökonomischen Veränderungen, die Verhältnisse im Erziehungswesen, über die gegebenen Möglichkeiten der Verwirklichung von Musik, über die Gruppeninteressen u. a. m. an Gehalt und Bedeutung gewinnen. Die Vertrautheit mit dem Gegenstand nimmt noch zu bei der Betrachtung der Entwicklungen im 18. Jahrhundert und erst recht in dem Kapitel *Industrial Society and the People's Music*. Hierin findet man überraschend viele, nicht nur sozialhistorisch gewichtige Mitteilungen, Analysen und Erkenntnisse. Es gibt z. Zt.

kaum ein deutsches Buch, welches dem an die Seite gestellt werden könnte in der Erfassung der Populärmusik des 19. Jahrhunderts, der Durchleuchtung etwa der Veränderungen im Bereich des Balladensingens unter den Einwirkungen der industriellen Umwelt, der zunehmenden Möglichkeiten musikalischer Unterhaltung, der Erziehung der „*working class*“ zum Selbsttun, der wachsenden Nachfrage „*for music of all kinds*“ und des darauf reagierenden Angebots des Marktes.

Die „*Victorian Era*“ wird besonders detailliert unter der Überschrift *National Education and Musical Progress* beschrieben, während Mackerness die Jahrhundertwende unter dem Stichwort vom *Ethos of Competitive Enterprise* zu begreifen sucht. Der Autor vermag das Gefälle zwischen den Großstädten und dem abseitigen Lande, den schrittweisen Abbau der „*class barriers*“ zu erfassen, der dazu führte, daß allmählich jedermann Zugang zu jeglicher Musik bekam. Besonders fesselnd sind auch die Ermittlungen über die verschiedenen Auswirkungen der beiden Weltkriege auf das gesamte Musikleben, die Feststellungen über spezifisch kriegsbedingte Musizierformen („*recruiting songs, communal songs, and more serious works composed for ceremonial or commemorative purposes*“, S. 239) sowie die Zunahme von „*drinking songs, march tunes and satirical lyrics*“. Methodisch wie auch sachlich kann man manchen Einwand erheben, vergleicht man aber insbesondere die letzten Kapitel beispielsweise mit E. Bloms *Music in England*, dann wird man diesem Buche zubilligen müssen, daß es umfassender informiert, bislang kaum beachtete Seiten des Musiklebens erhellt und somit diesen wenig entwickelten Forschungszweig der Sozialgeschichte der Musik dankenswert fördern hilft.

Walter Salmen, Kiel

Jens Rohwer: *Neueste Musik. Ein kritischer Bericht*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1964. 211 S.

Was die „*demütigende Unsicherheit*“ in der Beurteilung der jüngsten Musik, der seriellen, postseriellen und elektronischen, zu mindern hilft, verdient unser prinzipielles Interesse. Denn je länger Vorurteile und sträfliche Unkenntnis, steriler Traditionalismus und Neuerungssucht um jeden Preis weiter bestehen, desto nachteiliger wirken sie

sich auf das gesamte Musikleben aus, desto weniger Aussicht besteht auf Klärung und Verständigung. „*Anteilnahme und zugleich kritische Distanz*“ (S. 7), vom Autor beobachtet und vom Leser verlangt, scheinen mit Polemik unvereinbar; ein „*kritischer Bericht*“ aber kann kaum klügere Ausgangspositionen wählen.

Mit der Materialauffassung des Komponisten beginnend, geht Rohwer, ständig objektive Darstellung mit kritischer Reflexion verbindend, auf die wichtigsten Kompositionstechniken der Gegenwart ein. Im 3. Kapitel behandelt er unter dem nicht sehr glücklich gewählten Begriff „*Entelechie der Präsenz*“ (S. 42) — besser wäre „*Ideal der Präsenz um jeden Preis*“ (S. 59) oder kurz „*Emanzipation*“ (S. 42) — die Absage der Neuesten Musik an „*Kategorien . . . wie die des musikalischen Sinnes als eines vom Zusammenhang Gestifteten*“ (Adorno), wobei sich „*Präsenz und Funktion*“ (S. 72) als tragfähige Gegenbegriffe bewähren. Man sollte sie übernehmen und ihnen noch weiter nachgehen. Kompositionspraktische Konsequenzen kommen im 4. Kapitel, die „*Methodenfrage*“ einschließlich einer gründlichen Webern-Analyse (opus 23, 3) und „*Ansätze zur Umkehr*“ in den nächsten beiden Kapiteln zur Sprache. „*Die Grundsätze, denen die Neueste Musik folgt*“, werden in neun Punkten (S. 125 f.) zusammengefaßt, wobei Präsenz, Überraschung, Reichtum, Emanzipation, Gleichberechtigung und Quantifizierung die entscheidenden Begriffe sind. Unter der unglücklichen Formulierung „*Der serielle Mensch*“ betont Rohwer im folgenden in zunehmendem Maße den kritischen Ansatz. Dabei kommt er dankenswerterweise auch ausführlich auf die Ästhetik der Neuesten Musik zu sprechen.

Dieser knappe Überblick sollte die inhaltliche Breite der Rohwerschen Abhandlung zeigen. Sie macht es unmöglich, im hier gegebenen Rahmen auf Einzelfragen einzugehen. Auch bei grundsätzlichem Einverständnis muß sich mehrfach Widerspruch melden; das liegt in der Natur einer so an Aktuellem sich entzündenden Kritik. Eine oft unnötig „belastete“ Terminologie erschwert stellenweise die Lektüre, z. B. bei der Darstellung der unterschiedlichen Materialauffassungen. Die vier Gestalten einer Zwölftonreihe sind keine „*Permutationen*“ (S. 25); die theoretische Erörterung eines

fiktiven kompositorischen Problems auf mehr als zwei Seiten (S. 107 ff.) erscheint zumindest entbehrlich, ebenso die breite Darlegung der Möglich- oder Unmöglichkeit, harmonische (Intervall-) Proportionen in rhythmische zu übertragen (S. 173 ff.). Man vermißt ein Namenregister oder doch wenigstens eines der Zitat-Autoren, zumal uns die zahlreichen Zitate sehr glücklich gewählt scheinen.

Wichtiger und dem Anliegen des Buches entsprechender als diese Einzel-Einwände ist die Frage, wie die Vertreter der Neuesten Musik reagieren werden, ob Rohwers Buch für sie eine Diskussionsgrundlage abgibt. Vieles spräche dafür, vor allem das erstaunliche Maß an Einfühlsamkeit und Verständnisbereitschaft beim Autor; anderes dagegen: weniger wohl naheliegende Ressentiments der Kritisierten als die effektive Unvereinbarkeit grundlegender Ansichten. Wenn Rohwer etwa „*kompositorisches Niveau . . . von der Art und Gediegenheit der Verknüpftheit der Teile, von ihrem Miteinander und Ineinander, ihrer Einheit und Vielheit in der Gesamtgestalt*“ (S. 12) bestimmt sieht, so wird das kaum beiderseits akzeptabel sein, zumal wenn Verknüpftheit „*synonym für Gestalt*“ (S. 12) steht.

Viel aber wäre schon gewonnen, würde Rohwers Arbeit von denen mit „*Anteilnahme und zugleich kritischer Distanz*“ studiert, für die sie allerdings ausdrücklich nicht geschrieben wurde, nämlich von denen, die „sowieso“ schon wissen, daß die Musikproduktion der letzten Jahrzehnte ein „Irrweg“ und „überhaupt keine Musik“ sei; denn Unkenntnis und Voreingenommenheit zu mindern, ist, wie bereits eingangs gesagt, dringend nötig; und dazu trägt dieses Buch in einer Respekt abnötigenden Weise bei.

Peter Benary, Luzern

Walter Salmen: Geschichte der Musik in Westfalen. Bis 1800. Kassel: Bärenreiter 1963. 264 S., 17 Abb.

Westfalen erlitt offensichtlich bisher das Schicksal mancher anderer Landschaften: Nur weil kein Meister bedeutenderen Ranges mit ihm enger verknüpft war, blieb die Gesamtheit der westfälischen Musikgeschichte weithin unerforscht, und dadurch kam es ganz zwangsläufig zu der Ansicht, es handele sich um ein musikarmes Land. In seinem umfangreichen Buch führt Salmen solche

Vorurteile wie „*Westphalia non cantat*“, die in verschiedenen Abschwächungsgraden immer wiederholt wurden, ad absurdum. Mit einer verblüffenden Fülle von Materialien hat er das vielschichtige Musikleben auch dieser Landschaft ans Licht gehoben, wenn er auch zu Recht Westfalen wegen seiner zurückhaltenden Aufnahme aller neueren Zeit- und Kunstströmungen als „*binnen-deutsche Rückzugslandschaft*“ charakterisiert.

Das verhältnismäßig wenige, was die Musikforschung bisher erarbeitet hatte, trug 1958 im Band IV, 1 des Handbuchs *Der Raum Westfalen* K. G. Fellerer zusammen, der selbst durch Forschungen zur älteren Münsteraner Musikgeschichte hervorgetreten war sowie die ersten Dissertationen über die Musikgeschichte Dortmunds, Osnabrücks und über die Musik an den westfälischen Adelshöfen angeregt hatte. Ihm folgte seit 1952 J. Salmen mit zahlreichen Aufsätzen, namentlich zur westfälischen Volksmusik, die er auch in *Der Raum Westfalen* darstellte. Diese Abhandlung war der Anstoß, das in vielen Jahren gesammelte Material systematisch zu ergänzen und in diesem gewichtigen Buch niederzulegen, das etwa 1000 Jahre musikgeschichtlicher Überlieferung umfaßt. Analog zu seinen ostdeutschen Publikationen hat Salmen in der Behandlung der verschiedenen musiksoziologischen Schichten eine eindrucksvolle Gliederung gefunden, die in besonderem Maße für Westfalen fruchtbar ist, weil hier Stadt- und Landkultur, Adelshöfe und Bischofsitze, katholische und protestantische Traditionen vielfältige Aspekte ergeben.

Salmens Buch enthält nicht nur eine Unzahl urkundlicher Belege, sondern auch eine wohlausgewogene Dokumentation in Notenbeispielen und Bildern. Gerade angesichts des nur durch die kluge Gliederung einigermaßen überschaubaren Materials ist es um so mehr zu bedauern, daß das Fehlen eines Namen- und Ortsregisters verhindert, den mannigfach angeschnittenen Fragen der Verbindung zu Norddeutschland oder dem Rheinland nachzugehen oder auch nur das Vorkommen einzelner Musikernamen herauszufinden.

Vier große Abschnitte umgreifen das ganze Musikleben. Als Musik der Grundschichten werden Volksmusik und Volkstanz behandelt. Das bürgerliche Musikleben umfaßt

Kunstlied, Tanz, Hausmusik und instrumentales Musizieren von den fahrenden Spielleuten über Stadtpfeifer und Militärmusiker bis zum öffentlichen Konzert. Kirche und Schule bildeten auch in Westfalen in älterer Zeit mit Choral- und Liedpflege beider Konfessionen, Orgelspiel und mehrstimmiger Kirchenmusik das Rückgrat der Kunstmusikpflege, die dann später durch die höfische Musik entscheidende Impulse erhielt. Ebenso wie der mittelalterliche Volksgesang in der Überlieferung noch erkennbar ist, hat sich in Westfalen der Schwertanz bis ins 19. Jahrhundert tradiert. Einen besonderen Akzent erhielt das geistliche Kunstlied in Westfalen durch die von den niederländischen Fraterherren übernommene „devotio moderna“. Eine bisher kaum beachtete Lautentabulatur des 16. Jahrhunderts in der Bibliothek der Paderborner Akademie überliefert den bunten Strauß des damals bekanntesten internationalen Tanzrepertoires. Das barocke Lied fand seit 1630 in Dortmunder Drucken des Dinkener Pfarrers Heinrich Meier Eingang in das Liebhabermusizieren, das im 18. Jahrhundert in einigen Städten fähige Vertreter hatte. Das Kapitel über das Auftreten der fahrenden Spielleute und über die Stadtpfeifer ist wegen des mannigfachen zweckhaften Charakters der Instrumentalmusik von besonderer Farbigkeit.

Als sich seit dem 17. Jahrhundert das höfische Musikleben der Spielleute und Trompeter zu regelrechten Hofkapellen erweiterte, traten Adel und Bürgertum in näheren Kontakt. Die fürstbischöfliche Hofkapelle in Münster diente auch der Dommusik, und seit 1781 übten die Hofkonzerte der Grafen von Bentheim in Steinfurt sowie die Schloßkonzerte der Grafen von Arolsen auf das bürgerliche Konzert in Osnabrück, Dortmund und Bielefeld größeren Einfluß aus, da auch bürgerliches Publikum regelmäßig zu Konzerten Zutritt hatte. Ein Bestand von mehr als tausend Nummern legt noch heute Zeugnis für das reiche, dem Schaffen der Mannheimer und Pariser Vorklassik gewidmete Hofkonzertwesen in Steinfurt ab. Minden vermochte 1786—89 Wilhelm Friedrich Ernst Bach, einen Enkel Johann Sebastian's, als Musikdirektor zu verpflichten, in Münster beherrschte die Familie Romberg das Musikleben.

Im Bereich der Kirchenmusik ist die Geschichte der münsterischen Choraltradition, die bis ins 19. Jahrhundert eine eigenständige Überlieferung erhielt, von besonderem Belang. Erst im 17. Jahrhundert begann mit der Einrichtung der fürstbischöflichen Hofmusik in Münster auch in Westfalen die Pflege der instrumental begleiteten Kirchenmusik. Später folgten auch Paderborn und Osnabrück, wo der Komponist Paul Ignaz Lichtenauer als Domkapellmeister wirkte. Während das katholisch-deutsche Gesangbuchwesen durch den Paderborner Domprediger Friedrich von Spee ein eigenes Profil erhielt, spielte das lutherische Kirchenlied u. a. durch die Lieder des Unnaer Stadtpredigers Philipp Nicolai (1601) die entscheidende Rolle in der Kirchenmusik, zu der auch die inhaltsreichen Kapitel über Orgelspiel und Orgelbau gehören. Gerade im protestantischen Ostwestfalen und Lippe hatte das Kirchenlied schon bei der Einführung der Reformation einen wesentlichen Anteil, es bestimmte im gesamten 16. Jahrhundert ausschließlich die Liturgie.

Infolgedessen kam es — und das hätte Salmen vielleicht noch schärfer herausstellen können — im Gegensatz zu Nord- und Mitteldeutschland gemeinsam mit dem Rheinland zur Ausprägung einer Sonderstellung für den Musikunterricht in den Lateinschulen. Er fand meist nur am Samstag statt und wurde vielfach als außerplanmäßige Stunde von einem Lehrer gegeben, der nur nebenamtlich Cantor war. Das hängt mit dem von den Niederlanden übernommenen System der Gelehrtschulen zusammen, das in Westdeutschland sowohl katholischer- wie evangelischerseits verbreitet war. Jeder der sieben Klassen stand ein „Lector“ vor, einer dieser — auch der Conrector wie etwa der Musiktheoretiker Beurhaus in Dortmund — konnte die Musik betreuen. Die höheren Anforderungen in Griechisch, Dialektik und Rhetorik drängten die Musik wie in den Jesuitengymnasien, die auf demselben System beruhen, an den Rand des Schulischen, so daß in vielen Lektionsplänen von Musik überhaupt nicht die Rede ist. Die nach G. Krause (*Geschichte des musikalischen Lebens in der evangelischen Kirche Westfalens*, Diss. 1932) zitierten importierten frühen Ordnungen in Herford und Soest verweisen diesen Tatbestand, da sie keine Wirksamkeit erlangten. Zahlreiche nicht herange-

zogene Schulgeschichten, die größtenteils bei A. Hartlieb von Wallthor (*Höhere Schulen in Westfalen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Westf. Zs. 107, 1957, S. 2 ff.) verzeichnet sind, erhärten das ebenso, wie die von W. E. Schwarz veröffentlichten *Akten der Visitation des Bistums Münster 1571–1573* (Münster 1913) zeigen, daß im katholischen Pfarrschulwesen genau das umgekehrte Verhältnis vorlag: Die vornehmste Pflicht der Schule war der Choralgesang, deshalb war der Rektor, nicht ein Cantor, Regens chori. Nur lutherisch beeinflusste Rektoren wie die in Ahlen und Ahaus lehrten damals schon anhand der *musica Henrici Fabri* auch den Figuralgesang, an den ostwestfälischen Gelehrtenschulen erst auf dem Umweg über die Chori symphoniaci als Umgangschöre armer Schüler, und nur dieser, Eingang in die Kirchenmusik fand. Es ist symptomatisch, daß der erste Cantor im geläufigen Sinne, der Mindener Otto Gibelius († 1682), in Braunschweig durch den Prätoriussschüler H. Grimm die Grundlagen für sein musiktheoretisches und kompositorisches Werk erhalten hatte.

Insgesamt zeigt Salmen, wie sich intelligente und konsequente Nachforschungen zum Bild einer landschaftlichen Musikkultur zusammenfügen lassen, das in seiner Vielgestaltigkeit sogar vergleichbare Veröffentlichungen über aktiv-produktivere Landschaften wie etwa die von G. Kraft (*Die thüringische Musikkultur*, 1941) weit in den Schatten stellt, zumal wenn das in stetem Blick auf die kulturelle, politische und wirtschaftliche Gesamtsituation geschieht, durch deren profunde Kenntnis Salmen stets zu fesseln weiß.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Michael Kennedy: *The Hallé Tradition. A Century of Music*. Manchester University Press (1960). XIV, 424 S.

Mit dieser Veröffentlichung liegt zum ersten Male eine geschlossene Darstellung der Geschichte des Hallé Orchestra, des ältesten stehenden Berufsorchesters in England und des renommiertesten Orchesters außerhalb Londons vor. Der Verfasser, seit 1941 am Daily Telegraph tätig und seit 1951 dessen Northern Music Critic, konnte sich weitgehend auf ein Manuskript des 1956 verstorbenen langjährigen Bibliothekars der Henry Watson Music Library in Manchester,

John F. Russell, stützen. Entgegen seinem ursprünglichen Plan hat er sich jedoch dankenswerterweise nicht damit begnügt, die bis 1939 reichenden Aufzeichnungen Russells durchzusehen und bis in die Gegenwart zu ergänzen, sondern hat vielmehr unter Heranziehung zahlreichen, erst nach dem Ende des 2. Weltkrieges zugänglich gewordenen Quellenmaterials aus verschiedenen Archiven (u. a. der Hallé Concerts Society, der Manchester City Library, des Manchester Guardian und des Daily Telegraph) sowie aus Privatbesitz die Geschichte des Orchesters neu geschrieben und Russells Manuskript nur als ein „skeleton of part of this book“ benutzt: „In the light of later developments, and perhaps with the perspective of a different generation, I have interpreted certain happenings in a manner at variance with Russell; and I should like to make it clear that all expressions of opinion are my responsibility and are not necessarily the official views of the Hallé Concerts Society“ (S. V).

Die Geschichte dieses Orchesters, des „most anomalous“ der englischen Berufsorchester insofern, als es zwar wie jedes andere Orchester Subventionen der öffentlichen Hand beansprucht, dennoch aber „traditionally jealous of its independence“ war und ist, verläuft in vier Phasen, von denen drei durch jeweils eine bestimmte Dirigentenpersönlichkeit entscheidend geprägt worden sind: 1858–1895 Charles Hallé; 1896 bis 1920 Frederic Cowen, Hans Richter (1899–1911), Michael Balling, Thomas Beecham (1914–1920); 1920–1939 Hamilton Harty (1920–1933), Thomas Beecham und Malcolm Sargent; 1939–1959 Malcolm Sargent, John Barbirolli (1943 ff.). Diesem Verlauf entspricht die Gliederung des Buches in vier Abteilungen, deren 38 Kapitel ein dichtgewirktes Netz von Ausführungen über die Geschichte, institutionelle Organisation, Konzertprogramme und Finanzierung des Orchesters sowie sein Echo in der Öffentlichkeit bilden.

Die Keimzelle des Hallé Orchestra und damit der Beginn eines neuen Kapitels in der Musikgeschichte der Industriestadt Manchester war die Gründung eines aus 52 Musikern bestehenden Klangkörpers für die Arts Treasures Exhibition des Jahres 1857. Die Leitung wurde Charles Hallé (d. i. Carl Halle aus Hagen in Westfalen) übertragen, der schon seit 1848 die örtlichen Gentle-

men's Concerts betreut hatte. Hallé unternahm am 31. Januar 1858 mit diesem Gelegenheitsorchester, vergrößert auf 60 Musiker, ein erstes Subskriptionskonzert auf eigenes Risiko und vollzog damit die Gründung des ersten englischen Berufsorchesters. 1865 bestand dieses bereits aus 80, im Jahre 1885 aus über 100 Spielern. Ermöglicht wurde diese Leistung nicht zuletzt durch die opferfreudige Loyalität zahlreicher „Guarantors“ aus Kreisen der örtlichen Kaufmann- und Bürgerschaft. Nach Hallés Tod wurde am 28. Juni 1898 die Hallé Concerts Society ins Leben gerufen.

Hatte Hallé international-gemischte Programme bevorzugt und sich gegenüber zeitgenössischen Werken bemerkenswert aufgeschlossen gezeigt, so gewannen unter dem betont konservativ eingestellten „*Wagnerian highpriest*“ Hans Richter die bewährten klassisch-romantischen Standardwerke vornehmlich deutscher Komponisten die Überhand; gleichzeitig ging das zeitgenössische Moment, soweit es englische und französische Musik betraf, spürbar zurück. Nach dem Ausbruch des ersten Weltkrieges stiegen unter Thomas Beecham die Aufführungsziffern zeitgenössischer englischer, französischer und auch russischer Werke sprunghaft an, doch verfiel man nie in „*anti-Teutonic sentiments which afflicted some organizations so that Wagner and Beethoven were banned from the programmes*“ (S. 191; gemeint ist die Royal Philharmonic Society London). Immerhin war nach Beendigung des Krieges das Hallé Orchestra „*no longer the slave of a Bayreuth complex*“ (S. 210) und kam dem richtungsfreien, international-gemischtem Programmstandard, der für die Weltklasse-Orchester der Gegenwart so bezeichnend ist, zunehmend näher. Die bis 1933, dem Ende der Tätigkeit Hamilton Hartys, recht ausführliche Darstellung der Konzertprogramme hat der Verfasser verweben mit Äußerungen zeitgenössischer Musikkritiker u. a. des *Manchester Guardian* — George Fremantle, Arthur Johnstone, Ernest Newman, Samuel Langford und Neville Cardus — und auf diese Weise ein äußerst lebendiges, vor allem aber authentisches Bild von Arbeit und Echo des „*noble Hallé*“ (Paul Kletzki) sowie von der Entwicklung des Publikumsgeschmacks in England gezeichnet.

Das flüssig und sehr gut lesbar geschriebene Buch enthält als Anhang u. a. eine Zu-

sammenstellung englischer Erstaufführungen dieses Orchesters (S. 392 f.; außer zahlreichen englischen Werken H. Berlioz' *Symphonie fantastique* und *Damnation de Faust* unter Hallé, Sibelius' 2. Symphonie unter Richter, Mahlers 9. Symphonie und Schostakowitschs 1. Symphonie unter Harty) und Mitglieder-Verzeichnisse aus den Jubiläumsjahren (1908: 103; 1933: 104; 1958: 93); Freunde von Statistiken erfahren genau, wieviel Dirigenten, Sänger, Pianisten usw. zwischen 1858 und 1958 mit dem Orchester aufgetreten sind. Eine Auswahlbibliographie und ein 22seitiger Index beschließen den Band, der ein willkommenes Gegenstück zu bereits vorliegenden Orchestergeschichten darstellt.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Thayer's Life of Beethoven. Revised and edited by Elliot Forbes. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1964. 2 Bde., XXV, VIII und 1136 S.

Während leider noch nichts von einem Plan bekannt ist, die längst überalterte deutsche Ausgabe von Thayers Beethoven-Biographie einer Neubearbeitung zu unterziehen, hat die etwas jüngere englische Erstausgabe von Krehbiel einer neuen Fassung Platz gemacht.

Abgesehen vom Fortfall der Besprechung der Kompositionen, die nicht in Thayers Plan lag, sondern von Deiters eingeführt und von Riemann fortgesetzt wurde, war die frühere englische Ausgabe erheblich weniger vollständig als die deutsche: der Text war um viele wissenswerte biographische und historische Einzelheiten gekürzt und vor allem um einen beträchtlichen Teil der Dokumente, auf die Thayer den größten Wert gelegt hatte. In dieser Hinsicht entspricht die Bearbeitung von Forbes durch vermehrte Einschaltung von Briefen oder Briefstellen, Auszügen aus den Konversationsheften und verschiedene Anhänge dem Arbeitsprinzip Thayers besser — ohne indessen die Ausführlichkeit der letzten deutschen Bearbeitung zu erreichen.

Dafür ist viel beachtlich Neues hinzugekommen. Forbes hat mit umfassender Literaturkenntnis die seitherigen Ermittlungen der Beethovenforschung in den ursprünglichen Text hineingearbeitet oder ihn entsprechend abgeändert. Der größte Teil seiner Zusätze ist durch eigentümliche pfeilartige Zeichen äußerlich kenntlich gemacht (auf S.

63 ist diese Kennzeichnung offenbar ein Druckfehler, denn hier leitet der Satz „*Krehbiel has added the following*“ den Text einer Fußnote Krehbiels [Bd. 1, S. 66] ein). Es sind deren weit über 300, wechselnd von der Länge einer halben Zeile bis zu mehreren Seiten. Die halbe Zeile mag dem Titel eines neuerwähnten Werkes gelten, mehrere Seiten mögen z. B. die Geschichte eines Werks enthalten.

Da Thayers Handschrift, die Krehbiel noch benutzt hat, inzwischen auf unerklärliche Weise verloren gegangen ist, hat Forbes für seine Arbeit auch der deutschen Ausgabe noch mancherlei entnommen, was teils von Thayer selbst, teils von den deutschen Bearbeitern stammen mag. Fortgefallen sind aus der früheren englischen Ausgabe gewisse Darstellungen Thayers, die durch die spätere Forschung widerlegt worden sind, sowie seine heute überholten Argumentationen zum Nachweise von Fehlern anderer Beethoven-Biographen, besonders Schindlers.

Vielfach sind Abschnitte des früheren Textes in neuer Reihenfolge angeordnet, was sich zum Teil aus den Auslassungen und Einschaltungen ergab, vornehmlich aber auf chronologische Verbesserung der Darstellung gerichtet ist. Dies gilt vor allem für das letzte Lebensjahrzehnt Beethovens, für das Thayer bekanntlich nur das von ihm gesammelte Quellenmaterial hinterlassen hat. Denn für diesen Teil des Werks hatte sich Krehbiel zwecks „*greater clearness and rapidity of narrative*“ ausdrücklich von dem von den deutschen Bearbeitern befolgten Prinzip chronologischer Strenge losgesagt.

Die Sorgfalt der Quellennachweise, die ja in einem solchen Werk eigentlich selbstverständlich ist, fällt gegenüber Krehbiels nachlässiger Behandlung dieser Aufgabe vorteilhaft auf. Bei den mitgeteilten Briefen oder Briefstellen vermißt man jedoch — wegen der manchmal verschiedenen Lesarten — die Angaben der den Übersetzungen zugrunde liegenden Veröffentlichungen. Soviel über die formale Beschaffenheit der Neuauflage.

Zum inhaltlich Wichtigsten gehören die — gegenüber Krehbiel verbesserten und vervollständigten — Tabellen der Kompositionen und Publikationen Beethovens, die früheren Jahre in Gruppen zusammenfassend, von 1800 an für jedes einzelne Jahr. Von den neun Anhängen sind die bemerkens-

wertesten das Gesamtverzeichnis des Nachlasses Beethovens (bisher teils in Thayers chronologischem Verzeichnis der Werke, teils in der deutschen Ausgabe seiner Biographie veröffentlicht), ferner ein Verzeichnis der posthumen Erst-Veröffentlichungen Beethovenscher Werke (wobei das kleine Klavierstück für Sarah Burney Payne übersehen worden ist) sowie ein Überblick über die Literatur über die „Unsterbliche Geliebte“. Zu den erfreulichsten der Einschaltungen in den Text gehört die Klarstellung (nach K. F. Pohl und Sonneck), wie Beethoven bemüht war, die Gesellschaft der Musikfreunde für die Vorauszahlung auf das bestellte, aber bekanntlich nicht komponierte Oratorium zu entschädigen.

Mancherlei Einzelheiten des Inhalts wären der Diskussion bedürftig. Hier können nur einige wenige herausgegriffen werden: Daß die *c*-moll-Variationen zu den Werken gehörten, die Beethoven gern der Vergessenheit überliefert hätte, ist trotz der Bekanntheit, von Jahr überlieferten Anekdote eine nicht mehr aufrecht zu haltende Annahme. (Ebensogut könnte man das auch vom Septett glauben, wenn man Czernys' Angabe „*Sein Septett konnte er [Beethoven] nicht leiden*“ nicht richtig zu deuten wüßte.) Die Beurteilung Beethovens als Briefschreiber (S. 247) hätte revidiert werden sollen (vgl. dagegen z. B. den Aufsatz von Fritz Casirer, *Beethoven in seinen Briefen* in „Die Musik“ IX, Heft 13/14); die unhaltbare Phrase „*his constant struggle with the rules of his mother tongue*“ hätte nicht neu gedruckt werden dürfen. Zu den ärgerlichen Wiederholungen aus früheren Ausgaben gehört auch der Vorwurf, Beethoven habe „*Freude an unüberlegtem Lobe und an Schmeichelei*“ gehabt, weil sich in den Konversationsbüchern „*Seiten voll des unmäßigsten ihm dargebrachten Lobes*“ fänden. (Zitiert nach der entsprechenden Stelle der deutschen Ausgabe, Bd. II, 2. Aufl., S. 147.) Schindlers auf S. 821/22 als Tatsache angeführte Visitenkarte „*L'ami de Beethoven*“ existierte sicher nur in der boshaften Bemerkung Heinrich Heines. Die Unterstellung einer Unaufrichtigkeit Beethovens gegenüber Zelter bei der Einladung zur Subskription für die *Missa Solemnis* (S. 832) wird zwar durch einen Übersetzungsfehler („*ist*“ = „*will be*“) glaublich gemacht, aber durch den auf Zelters Ant-

wort folgenden Brief Beethovens schlagend widerlegt — was dem Herausgeber nicht hätte entgehen sollen.

Damit kommen wir zu einem leidigen Sachverhalt, der den Wert des Werks trotz seiner sonstigen Qualitäten stark beeinträchtigt: die Übersetzungen deutscher (auch einiger französischer) Texte, die zum Teil noch eine Erbschaft von Krehbiel sind, zum andern Teil auf die Rechnung von Forbes kommen, sind fast immer reichlich frei bis zur Willkürlichkeit (vgl. „einen recht braven tüchtigen Mann“: „a right capable young fellow“ [S. 170]), in ungezählten Fällen aber voll von Ungenauigkeiten, die nicht etwa, wie vermutet werden könnte, durch das Erfordernis eines guten Englisch bedingt sind. Das Schlimmste aber sind die Übersetzungsfehler, die auf Mißverständnis des Textes beruhen und daher dessen Sinn entstellen. Der Rezensent hat deren — diskutabile Fälle nicht gerechnet — annähernd siebzig vermerkt. Dem deutschen Leser werden folgende Beispiele genügen: „das Leben ist der Güter höchstes nicht“ — „possessions are not the highest things in life“ (S. 670); über Maßnahmen wegen einer in Wien befürchteten Revolution berichtet, schreibt Beethoven: „Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen“ — die Übersetzung: „Many persons of importance have come here“ (S. 170). Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Forbes einige Übersetzungsfehler von Krehbiel berichtet hat; aber das gleicht sich aus durch falsch übersetzte Stellen statt der von Krehbiel richtig übersetzten, z. B. „Bei Mollo kommen, wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus“: bei Krehbiel heißt der eingeschobene Satz richtig „if I am right“, bei Forbes dagegen „With my permission . . .“ (S. 275). Vergegenwärtigt man sich dann noch die vielen Flüchtigkeiten, namentlich Auslassungen notwendiger Worte oder Zeilen, auch die offensichtlich falsche Lesart des Notenbeispiels auf S. 679 (sie findet sich zwar noch in Kastners Ausgabe der Beethoven-Briefe, ist aber in Riemanns Ausgabe des 4. Bandes der Thayerschen Biographie [S. 47] berichtigt) und die nicht wenigen Druckfehler, so muß man bedauern, daß dem Herausgeber dieses wichtigen Werks nicht ein sprachkundiger Berater und ein zuverlässiger Korrekturleser zur Seite gestanden haben. Ludwig Misch, New York

J. Murray Barbour: *The Church Music of William Billings*. East Lansing: Michigan State University Press 1960. 167 S.

William Billings, geboren 1746 in Boston, gestorben 1800, war ein in der Pionierzeit der USA (New England) bekannter Komponist kirchenmusikalischer Werke (Psalmen, Hymnen, Lamentationen u. ä.). Er begann mit 24 Jahren als Autodidakt, der wenig vom kompositorisch-handwerklichen Rüstzeug hielt („Every Composer should be his own Carver“ im Vorwort zu *The New England Psalm-Singer*, 1770). Bald nach seinem Tod geriet er in Vergessenheit. In den USA gab es eine Kontroverse darüber, ob dieser Umstand dem Mangel Billings' an kompositorischer Fähigkeit — im Vorwort zum letzten Werk, *The Continental Harmony*, 1794, heißt es bezeichnenderweise: „You may depend on my sincerity, when I acknowledge, I was fool enough to commend author before I really understood either tune, time or concord.“ —, also sein Ruf nur einer zeitbedingten Aktualität zuzuschreiben sei oder ob hier ein geschichtliches Fehlurteil vorliege. Letzteres nachzuweisen versucht Barbour in seiner Monographie. Billings' kirchenmusikalisches Schaffen wird unter den Aspekten *Texts, Rhythm and Meter, Melody, Counterpoint and Harmony, Modality and Tonality, Texture and Form* analysiert. Wie schon L. Ellinwood in MQ 1961, S. 112, bemerkte, gelingt es Barbour, neue Einsichten zu vermitteln. In ihrer Essenz sind Billings' Werke *neuzeitliche* Lektionskompositionen; in solcher zu sehr Detailvergleiche vorzunehmen, kann dann zu Trugschlüssen führen, wie sie Barbour mit Rückgriffen auf Machaut und Organum unterlaufen, von denen Billings wohl nicht die leiseste Ahnung hatte. Barbours Monographie schließt mit einem sorgfältig ausgestatteten Anhang (Werkverzeichnis).

Günther Schmidt, Nürnberg

Eric Werner: *Mendelssohn. A new image of the composer and his age*. Translated from the German by Dika Newlin. London: Free Press of Glencoe (1963). XIII, 545 S.

Hier legt der Verfasser, durch zahlreiche einschlägige Aufsätze und den gehaltvollen Artikel *Mendelssohn* in MGG (mit einer ausführlichen Bibliographie, die in diesem Buche fehlt) legitimiert, als Frucht weit-

greifender, selbständiger Studien und Bemühungen dieses drucktechnisch hervorragende, mit großenteils unbekanntem Zeichnungen ausgestattete Standwerk vor, das schon seinen Rang erhält durch die Fülle der z. T. entlegenen, sorgfältig nachgewiesenen Literatur und erst recht der zahlreichen, bisher unbekanntem Dokumente aus Bibliotheken und Privathand, vornehmlich der Familie Mendelssohn. Daß hierbei viele durch willkürliche Redaktion mancher Veröffentlichungen entstandene Irrtümer und Mißdeutungen ihre endgültige Erledigung finden, ist für die Forschung von Bedeutung. So ergibt sich, auch durch glückliche Ergänzung, Kombination, selbständige Beleuchtung und Begründung bekannter Quellen, wirklich ein neues Bild des Meisters und seiner Zeit. Von der Notwendigkeit und Würde seines Vorhabens durchdrungen, enthält sich Werner möglichst aller Panegyrik und Polemik und weist den heute einzig aussichtsvollen Weg zu einer Verständigung über einen immer noch umstrittenen Meister. In der Einleitung wird die Notwendigkeit der Heranziehung soziologischer, politischer, religiöser und kultureller Faktoren auseinandergesetzt, vor allem, um ein haltbares, objektives Bild zu verbürgen, die Verpflichtung, für ein „*debunking of the hero-legend and of hero-worship*“ zu sorgen (S. XI). So scheut sich der Verfasser auch nicht, allerlei wenig Harmonisches über die Familie, ihre inneren Diskrepanzen zur Diskussion zu stellen, Schwierigkeiten, die keineswegs immer nur der unvermeidliche Familienzwist sind, sondern auch auf Mendelssohns Entwicklung von Einfluß waren. Daß Anekdotisches draußen bleiben mußte, ist angemessen. Da das Ziel der Darstellung das Werk des Meisters und das Verständnis seiner Persönlichkeit ist (163), enthält Werner sich in Fällen z. T. konfus gehäufter Ereignisse einer breiteren Auseinandersetzung.

Der Verfasser geht, ganz im Sinne seines Meisters, von der Unteilbarkeit von Leben und Werk aus (VII). Daß dies, wenigstens so konsequent und umfassend, bisher nicht unternommen und erreicht wurde, liegt klar zu Tage. Die wichtige Frage der musikalischen Einordnung des Schaffens beschäftigt den Autor von Anfang an. Auch er kommt zu dem Ergebnis, daß die Begriffe Klassik und Romantik nicht genau zu scheiden sind. So will er den Terminus Romantik nur im eingeschränkten, ja leicht ironi-

schon Sinne, bestenfalls als hypothetische Sammelbezeichnung für nachbeethovenische Musik bis 1900 angewendet wissen (IX). Dagegen scheint ihm der Begriff des Manierismus, dem er u. a. auch Tschaikowsky, Reger und besonders Richard Strauss zuordnen möchte, als geeigneter. Werner glaubt sich vor allem auf Goethe und Ernst Robert Curtius stützen zu dürfen. Als Hauptkriterien werden angeführt: „*position between imitation and style, emphasis on the characteristic in detail, a direction opposed to Classicism, at the same time a complementary phenomenon to Classicism and the turn away from nature to the construction of an art stimulated by art*“ (518). Man täte dann aber wohl doch gut, das auch der Kunstwissenschaft unbehagliche Wort „Manierist“ etwa durch „manierterter Künstler“ zu ersetzen. Denn wenn man dem von Gustav René Hocke phänomenologisch erschöpfend definierten Begriff „Manierismus“ in dessen, auch von Werner benutzten Buch *Die Welt als Labyrinth* (Hamburg 1957) folgt, so genügt schon ein Blick auf die Bilder und die Kapitelüberschriften, um zu erkennen, daß Mendelssohn dieser — eigentlich nur der Kunst- und Literaturwissenschaft angemessenen — Kategorie unmöglich angehören kann. Liest man gar in dem von Werner nicht erwähnten zweiten Buch Hockes *Manierismus in der Literatur* (Hamburg 1959) das Kapitel über die Musik (181 ff.), so wird vollends klar, daß nur Manieriertheit („*manneredness*“, 518) gemeint sein kann. Ohne diese Manierismen des näheren zu bezeichnen — manchmal liegen sie peinlich offen, zumal in der Hand der Epigonen — gibt Werner zu, daß sie des Meisters Stil gefährdet haben. Auch das problematische Verhältnis zwischen Ausdruckstreben und musikalischer Substanz bleibt nicht unbemerkt. Vielleicht empfiehlt es sich also doch, der alten, noch von Einstein, Bücken und Schering (515) überkommenen Übung treu zu bleiben und Mendelssohn nicht als Klassizisten, Epigonen, Formalisten, auch nicht als Übergangskünstler, sondern als Mittler, Vermittler zwischen Klassik und Romantik einzuschätzen, vor allem wenn man, wie es immer klarer zu werden scheint, die beiden Richtungen als „polare Einheit“ versteht. Werner spricht auch in diesem Sinne von dem Meister als einem der „*focal points of nineteenth-century music*“ (VIII). Wenn er weiterhin

Mendelssohn, diesen Zeitgenossen von Berlioz, Liszt, Chopin, Schumann und Wagner (die literarische und künstlerische Umgebung sieht nicht weniger bunt aus!), „*au fonds nobodys contemporary*“ (521) nennt, so ist das bestimmt *cum grano salis* zu verstehen. Eines geht klar aus allem diesem hervor: trotz aller Zeitnähe und -typik war der Meister *sui generis*, und die Zahl seiner noch lebendigen Werke, vor allem wenn man den Rundfunk einbezieht, ist größer als angenommen (514), womöglich ist er heute noch nicht „*decidedly not fashionable*“ (VIII).

Wohl noch nie hat eine Darstellung so gründlich und vorurteilslos die Konsequenzen aus Mendelssohns jüdischer Abstammung — trotz seiner ethisch gerichteten und bewährten Christlichkeit — dargestellt wie hier. Man erfährt nicht nur mancherlei Neues über die Vorfahren und Verwandten und die getaufte oder jüdische Umwelt, sondern auch über die Ambivalenzen, Verstimmungen, Verwirrungen und Entscheidungen, die Mendelssohns Leben und Gestaltungen, bis in die Themen- und Stoffwahl hinein, unentrinnbar bestimmten. Von anderen für seine Erkenntnis wesentlichen Zügen seien nur genannt die Ausführungen über seine maßvoll liberale, kleindeutsche Einstellung, über die gelegentliche merkwürdige Verslossenheit und Exklusivität, auch in den Briefen, die ein geheimes „*Crève-coeur*“ übertönen wollen, über die Reizbarkeit und Verletzlichkeit, so im Falle Berlin, die an Brahms' Beziehungen zu Hamburg erinnert. Wert wird gelegt auf Herausstellung aller Züge von Männlichkeit, Selbständigkeit (bei aller Familiengebundenheit), Gesundheit und Solidität. Neu wird wohl der Hinweis auf die Erotik sein (76). Alles dieses steht wirksam, und nicht vergrößernd zusammengefaßt, an der jeweils angepaßten Stelle. Die literarischen und künstlerischen (besonders malerischen) Beziehungen hätte man sich gern etwas ausführlicher gewünscht. Alles in allem: kein Panegyrikus, sondern das Bild einer Persönlichkeit, die „*lebt, denn sie widerspricht sich*“ (Fr. Th. Vischer).

Wenn auch der musikalische Teil auf den ersten Blick gegenüber dem biographischen (soweit sie überhaupt zu trennen sind!) an Umfang zurückzutreten scheint, so doch nicht auf Kosten der Gewichtigkeit. Werner betont das Werttragende, Entscheidende, Typische; ja man kann die ausführlichen

Besprechungen z. B. des *Paulus*, der *Variations sérieuses* geradezu als Aufzeigung (oft Entdeckung) der Marksteine des Schaffens aufnehmen. Sein Versprechen, statt nahegelegender privater, programmatischer Assoziationen eine „*serious morphological analysis*“ zu geben und die weniger wichtigen Arbeiten in den großen Strom der allgemeinen Entwicklung gleiten zu lassen, hat der Verfasser folgerichtig eingehalten. Ebenso wird ihm zuzustimmen sein, daß das Übergewicht fortschrittlicher (und nicht nur experimenteller) Tendenzen der Instrumentalmusik zuzusprechen sein dürfte; für die Beurteilung der Vokalwerke leisten die metrischen Analysen eine erhebliche Hilfe. Die Periodisierung in vier Schaffensperioden (bis 1826—1835—1846—1847, diese nur mit ganz wenigen Werken) erscheint, bei aller zugestandenen Labilität der Grenzen und nicht nur wegen der Umgestaltungen und Neubearbeitungen, durchführbar; immerhin sind die tragenden Säulen erkennbar: Der Tod Webers, Beethovens und Schuberts, Beginn der Leipziger Tätigkeit und bevorstehender Tod.

Wenn es auch bei einem derartig lebensvollen, in allen Tatsachenbezügen einwandfreien Werke, das bei aller tabufreien Aufrichtigkeit jede herausfordernde Paradoxität meidet, unmöglich ist, alle Einwände und Bestätigungen auch nur anzudeuten, so sei doch wenigstens auf die wichtigsten Einzelheiten der 20 etwa gleichlangen Kapitel aufmerksam gemacht. Bedeutsam ist die Begründung und Bestätigung der ästhetischen Grundanschauungen Mendelssohns durch Hegel (78 ff.). — Der Hinweis auf Leitmotivisches oder Urlinie ist, so nahe der Sinn für zyklische Vereinheitlichung oder Annäherung der Zeit auch lag, im einzelnen, wie Werner auch bewußt (269), nicht immer überzeugend durchgeführt, so beim Sommernachtstraum (408). — Die vom Verfasser aufgedeckte Reminiszenz in der *Italienischen Symphonie* an Zelters *König von Thule* ist, da Mendelssohn peinlich Anklänge vermied, womöglich eine Huldigung an seinen kürzlich verstorbenen Lehrer. — Die Tonmalerei und Tonsymbolik ist auch bei Mendelssohn ein nicht genügend geklärtes Problem. Bestimmt neigte auch er mehr zur „Empfindung“ als zur „Malerie“; vielleicht wäre auch auf die beethovennahen, suggestiven, halbprogrammatischen Überschriften des op. 7 hinzuweisen, auch an

seine verfeinerte, pastellartige Mal- und Zeichenweise. Wahrscheinlich stammen die herabströmenden Passagen im *Elias* (468) aus der Regendarstellung im vierten Satz der *Pastorale*. — Über des Meisters Geiztheit wäre noch das *Jugendleben* (2 Bde., 1874) seines Schülers Ludwig Meinardus zu vergleichen.

Zu den Notenbeispielen. Bsp. 13 (S. 59): der zweite Takt dürfte, in der gleichen rhythmischen Anordnung wie sein Vorgänger, als *gis-fis-e-e-* zu lesen sein. — Bsp. 1b (S. 18): der prachtvolle Querstand vom ersten zum zweiten Takt zeugt, was selten ge- und vermerkt wird, von dem Mangel an harmonischer Prüderie, erklärlich bei einer solchen kontrapunktischen Schulung und Begabung; auch die harten Durchgänge in op. 62, Nr. 27 (Trauermarsch) wären zu bedenken. Hierher gehört auch Bsp. 47 (S. 224), diese bei Reger zur Manier werdenden Figuren verursachen gewiß kühne Zusammenklänge, aber mehr visuell als akustisch. Darüber, ob diese Stelle ein Vorklang zum *Tristan* ist, ließe sich streiten. — Bsp. 38 (S. 210): wäre es nicht vorteilhafter, die Beziehung, in der die vier Zeilen zueinander stehen, näher zu bezeichnen? — Bsp. 45 (S. 222): es sei erlaubt darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Gondellied das Letzte war, was sich der sterbende Busoni (von M. v. Zadora?) mit größter Erschütterung vorspielen ließ. In diesem Zusammenhang sei mitgeteilt, daß die beiden Antagonisten Busoni und Pfitzner im Alter zu einer hohen Anerkennung Mendelssohns gelangten: Der Rezensent weiß es aus Busonis eigenem Munde bzw. aus dem Pfitznerbuch von L. Schrott, 1959, S. 13. — S. 448/49 bzw. 464/66: Es wäre anzuraten, statt Ex. 64 I, IV, V (entsprechend bei S. 464/66) zu schreiben: 64, betr. Nr. I, IV, V, und die Gesangstexte hinzuzufügen.

Indes — wie weit voran steht solchen Anregungen ein Wunsch: dieses Buch, das im Original schon deutsch vorliegt und dessen Zitate zum größten Teil ebenfalls deutschen Ursprungs sind, müßte so bald als möglich in der Ursprache und in Deutschland erscheinen! Es ist bedeutend und weist der Forschung neue Wege.

Reinhold Sietz, Köln

Lothar Hoffmann-Erbrecht: Thomas Stoltzer, Leben und Schaffen. Kassel:

J. Ph. Hinnenthal Verlag 1964, 213 S. (Die Musik im alten und neuen Europa 5.)

Hoffmann-Erbrechts Buch hat in das Dunkel, das trotz der Forschungen Albrechts und Gombosis den großen Meister Schlesiens, Thomas Stoltzer, umgab, Licht gebracht, und dies in einer Zeit, da vom Westen aus die Erforschung der deutschen Ostgebiete zunächst hoffnungslos erscheint. Das gilt vor allem auch für die biographische Seite: Wenn auch Stoltzers Geburtsjahr, Jugendzeit und Ausbildung noch weiterhin (vom Geburtsort Schweidnitz abgesehen) auf Vermutungen beruhen, so hat sich doch seine dreijährige Dienstzeit als Breslauer Domvikar und Domkapellmeister mit Sicherheit feststellen lassen (1519—1522) — Stoltzer vereinigte also beide Positionen, wie es bei dem letzten der deutschen Domkapellmeister Breslaus, Msgr. Dr. P. Blaschke ebenfalls der Fall war. Unsicher bleibt dabei freilich, wo Stoltzer in der Zeit seiner zuweilen monatelangen Abwesenheit von Breslau gewieilt hat. In der Frage des Todesjahres ist an 1526 festgehalten; die neue Version, Stoltzer könnte schon im März 1526 und nicht erst in der Schlacht bei Mohács um den 29. August 1526, also im Gefolge des Ungarnkönigs, gestorben sein, ist dabei durchaus beachtlich.

Außer dem Biographischen bringt das Buch auch bibliographisch erfreuliche Klarheit. Hier ist vor allem die Fülle der Verzeichnisse zu rühmen (S. 163—208), das nach Gattungen geordnete Werkverzeichnis, das alphabetische Register der Textanfänge und die Noten-Initien der noch nicht neu gedruckten Werke. Es ist nur zu wünschen, daß recht bald die angekündigte Neuauflage erscheint, zu der der Verfasser vier neue, noch unbekannt Kompositionen und 27 neue Konkordanz nachzuweisen vermochte.

Das Bild von der Quellenlage bei Stoltzer, das wir auf dieser Basis erhalten, ist auffällig genug: Von den 90 Quellen (30 Drucke und 60 Handschriften) ist „nicht eine zu seinen Lebzeiten angefertigt oder veröffentlicht worden“. Damit wird im Falle Stoltzer das Problem der Frühwerke besonders eigenartig. Es ist daher m. E. keineswegs so „verständlich, daß nicht eine Komposition Stoltzers in den 3 wichtigsten deutschen Chorbüchern um 1500 verzeichnet ist“. Zum mindesten wäre dies doch bei der Breslauer Handschrift *Mf* 2016 (jetzt Warschau) zu er-

warten, die noch Eintragungen aus dem Jahre 1517 hat. Das fällt in die unbekannte Frühzeit Stoltzers, und gerade ein junger Komponist und Magister könnte mit MS abgekürzt worden sein, wie es auf fol. 144r bei dem Hymnus „*Jesus Christus nostra salus*“ der Fall ist, von dem wir einen ganz andersartigen Satz des reifen Stoltzer besitzen. Gewiß bleiben die seinerzeit (1932) auch von mir schon geäußerten Zweifel des anderen Stiles wegen bestehen, aber selbst diese Zweifel sind bezüglich der Leipziger MS-Messe des Apel-Codex nicht endgültig gefestigt, weil eine Neuausgabe fehlt. Die Sicherheit von Stilkriterien wird leicht wankend, wenn wir einmal überlegen, ob man wohl in ferner Zukunft die *Gurrelieder* zusammen mit *Moses und Aron* demselben Schönberg zuschriebe, wären sie anonym überliefert. Hiermit sollte lediglich vor allzu großer Sicherheit im Ablehnen gewarnt werden, um so mehr, als ein gleiches Problem bei BH vorliegt, wo aus Stilgründen von der Forschung jeder Zusammenhang mit Balthasar Hartzler (Resinarius) bestritten wird, weil auch hier ein Stilbruch vorliegt.

Doch sind das alles nur Vermutungen. Wichtiger ist, daß auch die Werkbetrachtung Hoffmann-Erbrechts ein klares Persönlichkeitsbild des Meisters zeichnet, der durchaus eigene Wege geht und nirgends epigonale Züge aufweist. Das bestätigt sich auch bei der gattungsmäßigen Aufgliederung des Stoltzerschen Schaffens: Die vier (nur handschriftlich und in Ostquellen überlieferten) Meß-Ordinarien meiden weltliche Cantus firmi, verarbeiten liturgische Chormelodien, sind im Meßtyp ohne Vorbild. Das gilt noch mehr von den rein instrumentalen *Octo tonorum melodiae*. Statt des Sammelbegriffs „Motetten“ gliedert der Verfasser mit Recht nach liturgischen Gesichtspunkten in Propriums-Motetten (wobei von 25 Zyklen nur sechs vollständig erhalten sind) und Kompositionen zum Officium: 10 Responsorien, 15 Antiphonen (aus dem sächsischen Raum überliefert) und 39 Hymnen.

Überall ist hier außer der Eigenständigkeit des Stils auch Stoltzers respektvolle Haltung dem Choral gegenüber, überhaupt das Nicht-Antasten des Cantus firmus, überzeugend unterstrichen. Im Vergleich mit

Senfl gilt das auch von den 13 Liedsätzen Stoltzers als Regel. All das scheint mit der vorsichtigen Grundhaltung des Schlesiens in Einklang zu stehen. Zu Stoltzers Eigenart gehört auch das Streben nach Ausgeglichenheit, das Angleichen von Choral- und Kontrapunktstimmen, die Abkehr vom Spaltsatz der älteren Generation, das Vermeiden unsanglicher Sprünge. Bezeichnend ist auch Stoltzers Bemühen um eine Synthese zwischen Alt und Neu und sein Hang zum Grüberischen. Die in die jüngere Zeit verschobene Quellenlage macht es wahrscheinlich, daß Stoltzer nicht — wie bisher angenommen — Zeitgenosse, sondern eher Schüler Heinrich Fincks war. Das wird durch den Nachweis zahlreicher Anklänge an Heinrich Finck glaubhaft. Ja man kann bei dem auf S. 70 angegebenen „*Rorate*“-Beispiel noch weiter gehen: Nicht nur in den fünf gleichen langen Anfangstönen des Diskant, im gleichen Tenor-Einsatz, auch in den fünf Terzenparallelen zwischen Baß und Alt herrscht Übereinstimmung, m. a. W. außer der Gleichheit der drei Anfangstöne des Basses ist bei den folgenden fünf Tönen dieselbe Satztechnik angewandt oder (in der Terminologie des 100 Jahre späteren schlesischen Landmannes Nucius) ist die Figur der Climax benutzt, die Stoltzer selten gebraucht und, wenn ja, dann sicher nicht ohne Absicht, wie ich dies auch für Tinctoris (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956) nachzuweisen versuchte. Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in jener Stelle des 86. Psalms, wo der Verfasser (S. 129) im Kanon über dem „*Trugschlussakkord*“ F-dur „*symbolhaft die Einheit Gottes*“ angedeutet sieht: daß vor dieser Clausula überleitend auf die Worte „*Wunder tust*“ eine sieben-tönige Sextenparallele steht, die mit der Schöpferzahl 7 also auf Gott hinweist, bestätigt seinen Gedanken und sollte daher hier nicht unerwähnt bleiben. Noch seltener fast — und dies im strikten Gegensatz zu Josquin und eher Ockeghem folgend — ist die streng akkordische Setzweise, in der Figurenterminologie Burmeisters das Noëma. Mit Recht betont der Verfasser, daß nach der Fermate im Gloria der *Missa duplex* auf „*Jesu Christe*“ die „*Polyphonie die Oberhand behält*“. Auch hier aber bringt die Einbeziehung von Figur und Zahl interessante Feinheiten zutage: einzig in den Takten 104/105, auf „*Christe Je-*“, genau in der

Mitte des Abschnitts (4+2+4 Mensuren ist er lang) erscheint nun endlich doch ein echtes Noëma, fünf Akkordsäulen mit gleichem Rhythmus in allen vier Stimmen. Daß dabei Stoltzer in seiner sparsamen Noëma-Verwendung nicht einmal das „-su“ von „Jesu“ syrrhythmisch gestaltet, sollte auffallen. Nimmt man die Zahlensymbolik hinzu, gibt das einen tieferen Sinn und läßt exegetische Absichten des Meisters vermuten; war doch damals die 5 als Zahl des Erlösers Christus gewiß jedem Musiker geläufig. Diese im Gegensatz zu Josquin auffallende Sparsamkeit Stoltzers herrscht aber nicht in jener Schlußbildung, die Nucius später manubrium, Burmeister supplementum, Thuringus paragoge nennt: „Wenn am Schluß eines Stückes 2 oder mehr Stimmen einen Schwanz anhängen.“ Im Reichsdenkmäler-Band 22 sind z. B. von den neun Stücken der Nummern 4—12 $\frac{2}{3}$ mit einer solchen manubrium-Figur ausgestattet, so daß man dieses Ausklingen-Lassen des Schlusses fast als Norm Stoltzers bezeichnen kann.

Auch die Clausellehre hätte eine Bereicherung der Aspekte liefern können. Die s. Zt. verbreitetste Stoltzer-Komposition, das „O admirabile commercium“ ist vom Verfasser mit Recht liebevoll analysiert worden. Sollte man aber nicht bei der Aufzählung der acht Einschnitte (S. 90) hinzufügen, daß hiervon die Nummern 4, 5, 6, 7 keine clausulae perfectae sind — was ja Stoltzers Tendenz zum fließenden, kadenzmeidenden Satz unterstreicht — und sollte man nicht bei der c-moll-Wendung des 3. Abschnitts über die modern-funktionale Bezeichnung hinaus („Subdominantparallele“) im Sinne des 17. Jahrhunderts eine clausula peregrina feststellen, die das folgende „corpus sumens“ sinnvoll einleitet. Gerade hier, wo vom Annehmen des Menschenkörpers, der für Christus „fremd“ ist, gesprochen wird, paßt jedenfalls die einzige peregrina des Stückes am besten.

Daß eine Untersuchung nach solchen Gesichtspunkten auch für Stoltzer ergänzende Ergebnisse bringen könnte, ließe sich noch an weiteren Beispielen, besser noch in einer gründlichen Spezial-Untersuchung zeigen. Doch sind solche Aspekte heute noch umstritten und keine *conditio sine qua non*; ihre Erwähnung soll die vorzügliche Arbeit Hoffmann-Erbrechts nicht schmälern. Vielmehr möge der hier ausgesprochene Dank

für die Forscherleistung zur baldigen Neuausgabe der noch nicht veröffentlichten Werke Stoltzers anspornen.

Fritz Feldmann, Hamburg

Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel. Herausgegeben von Dietrich Kämper. Köln: Arno Volk-Verlag 1963. VIII, 55 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 51.)

Der Herausgeber, Verfasser einer gleichzeitig veröffentlichten Kölner Dissertation über Leben und Werk Franz Wüllners (erschienen als Band 55 der Publikationsreihe; vgl. die Besprechung S. 348 f.), hat mit diesem schmalen Bändchen eine der immer noch bestehenden, teils mehr, teils weniger empfindlichen Lücken im Bestand der bislang edierten Briefwechsel Richard Strauss' geschlossen. Die hier vorgelegten Briefe gehören zur Gruppe der Korrespondenz mit Mentoren und Freunden aus den Jugend- und ersten Mannesjahren des Meisters, in denen sein Übergang vom Klassizisten zum Verehrer Wagners und Liszts sich vollzog. Sie bilden ein unmittelbares Gegenstück zum Briefwechsel Bülow-Strauss (in: Richard Strauss-Jahrbuch 1954, 7—88). „Während Bülow durch seine Lehrtätigkeit, sein Wirken als Orchesterleiter und seine Vermittlung in Anstellungsfragen zweifellos für den angehenden Dirigenten Strauss zum entscheidenden Förderer wurde, kommt Wüllner das Verdienst zu, mit den ersten Aufführungen der Bläserserenade op. 7 und der f-moll-Symphonie op. 12 für den Werdegang des Komponisten Strauss die eigentliche Pionierarbeit geleistet und seinen Namen erstmals über die Grenzen seiner Vaterstadt München hinaus bekanntgemacht zu haben“ (S. III).

Die 93 Briefe usw. umspannen den Zeitraum 1884—1901 (Bülow—Strauss: 68 Briefe im Jahrzehnt 1883—1893); von Strauss stammen 69, von Wüllner 24 Nummern (Bülow—Strauss: Strauss 44, Bülow 24 Nummern). Anfangs handelt es sich zumeist um Bittbriefe und Anfragen des jungen Strauss um Aufführungen seiner Werke (z. B. Nr. 11, 7. VI. 1886: „Wenn Strauß mit einem Briefe angerückt kommt, so will er fast immer etwas, werden Sie sich denken . . .“ — die erbetene Wiederholung der Symphonie op. 12 in den Volkssymphoniekonzerten des Gürzenichorchesters kam nicht zustande; Nr. 21, 14. IV. 1888: „Die Saison ist vorbei,

man denkt an die nächste, natürlich kommt da unter den Ersten Rich. Strauß anmarschiert mit dem Ansinnen, im nächsten Winter ein neues Stück von ihm aufzuführen . . ." — am 8. I. 1889 fand die Kölner Erstaufführung von *Aus Italien* statt) mit den dazugehörigen warmen Dankesbriefen sowie um die Mitteilung von Eindrücken und Tagesereignissen aus Strauss' Dirigententätigkeit. Später beschränken sich die Briefe, ohne daß sich der Ton gegenseitigen herzlichen Einvernehmens etwa verflüchtigt, weitgehend auf die Vermittlung von Novitäten (z. B. wurde Strauss durch Wüllner auf César Franck, Vincent d'Indy und Alexander Glazunow aufmerksam gemacht; Nr. 45/46 vom September 1895; Strauss hingegen konnte Wüllner dazu „bekehren“, am 4. XI. 1890 Liszts *Tasso* und am 8. I. 1895 dessen *Faust-Symphonie* aufzuführen; Nr. 25 und 37, Anmerkungen 27 und 42), von Musikern, Sängersolisten usw. sowie um Termin- und Verlegerarrangements. — Äußert sich Strauss unter dem 24. VIII. 1888 Hans von Bülow gegenüber einmal ausführlich über seinen Weg von der Symphonie *f*-moll zu *Macbeth* und *Don Juan* in Anknüpfung an „den Beethoven der ‚Coriolan‘-, ‚Egmont‘-, ‚Leonore III-Ouverture, der ‚Les Adieux‘, überhaupt an den letzten Beethoven“ (Richard Strauss-Jahrbuch 1954, 69), so finden sich im Briefwechsel mit Wüllner Hinweise auf die Relevanz bzw. Irrelevanz beizugebender Programme zu den Tondichtungen. Zum *Don Juan* heißt es: „ . . . Um den Abdruck des Gedichtes möchte ich Sie recht dringend ersuchen“ (Nr. 26, 17. XII. 1890), zu *Till Eulenspiegel* dagegen: „Es ist mir unmöglich, ein Programm zu *Eulenspiegel* zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen u. vielen Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die Leuten selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht . . ." (Nr. 49, 23. X. 1895), und zu *Also sprach Zarathustra*: „ . . . Ich bitte, weder Vorrede noch Überschriften ins Programm drucken zu lassen“ (Nr. 59, Ende November 1896).

Der Edition lagen die Originalmanuskripte der Briefe Strauss' an Wüllner (aus dem Wüllner-Nachlaß) und Abschriften der Gegenbriefe Wüllners von der Hand Dr. Franz Strauss' (1936) aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin zu Grunde. Zu-

sätze des Herausgebers und — seltene — Auslassungen ausschließlich unleserlicher Worte wurden gekennzeichnet. Ausführliche Erläuterungen enthält ein umfangreicher Apparat von Anmerkungen. Die Schreibweise des Namens „Strauss“ wurde „in Abweichung von der uneinheitlichen Schreibweise der Brieforiginale“ zu „Strauß“ vereinheitlicht — damit weicht diese Ausgabe, m. W. als einzige, aus unerfindlichen Gründen von allen anderen Briefausgaben und der neueren Strauss-Literatur ab.

Den Briefen vorangestellt ist eine knappe Zusammenfassung von Wüllners Lebensgang einschließlich der Bedeutung der Kölner „Ära Wüllner“ für den Komponisten Strauss und eine Zusammenstellung der Strauss-Erstaufführungen im Kölner Gürzenich, darunter vier Uraufführungen. In dieser Zusammenstellung (S. VII) fehlen Hinweise darauf, daß einige Aufführungen von Strauss selbst geleitet wurden (8. III. 1887 UA *Wanderers Sturmlied*, 8. I. 1889 EA *Aus Italien*, 3. II. 1891 EA *Don Juan*, 23. I. 1900 EA *Vier Orchesterlieder* und EA *Macbeth*). Zum Brief Nr. 62 fehlt eine Erläuterung, daß Strauss das Orchesterlied op. 33,4 fälschlich Schiller zugeschrieben hat; der Textdichter gilt als unbekannt. Aus dem Brief Nr. 76 geht hervor, daß die 16stimmige Chorhymne op. 34,2 nicht, wie es allgemein in der Strauss-Literatur heißt, erst am 14. VI. 1903 bei der Baseler Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, sondern bereits am 9. III. 1899 durch den Kölner Konservatoriumschor und Teile des Kölner Konzertschores unter Wüllner uraufgeführt wurde.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Dietrich Kämper: Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. Köln: Arno Volk Verlag 1963. 170 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 55).

Nun liegt das über diesen Meister abschließend berichtende Buch vor, das durch die Darstellung seiner vielseitigen Verknüpftheit mit den Spätromantikern wie mit den Neudeutschen einen bemerkenswerten Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellt. Es gab bereits einige gute, im Register mustergültig erschlossene Vorarbeiten, aber dem Verfasser gelang es, sie durch kritische Ausnutzung des reichhaltigen Nachlasses in der Berliner Staatsbibliothek,

besonders der Briefe, wesentlich zu vervollständigen und z. T. zu berichtigen. Im biographischen Teil erfahren wir mancherlei Neues über des Meisters Beziehungen zu Brahms, Schindler, Hiller und anderen mehr konservativ gebliebenen, aber auch über die von Verstimmungen nicht freie Verbindung zu Wagner, Bülow und Levi. Man erkennt, daß dieser redliche und selbständige Geist von einer großen Liebe zur Gerechtigkeit erfaßt war, die ihn zwar in manchen Konflikt drängte, so mit Schindler, Wagner, Bülow, Levi, Schuch, auch Hiller, andererseits ihn als einen der objektivsten Dirigenten des Jahrhunderts erscheinen läßt, dem das „Audiatur et altera pars“ zum Lebensgesetz wurde, so daß es irrig wäre, bei Wüllners Wagneraufführungen von einem Umfall oder gar Spekulation zu sprechen. Er scheint aber über diesen Wandel direkt keine Rechenschaft gegeben zu haben. Aber auch seinen Schülern kam er bei seiner im Grunde konservativ gebliebenen Einstellung als der geborene Lehrer, der er war, soweit es ging entgegen. Die Eigenart des Opern-, Konzert-, besonders des Chordirigenten, dessen Auffassung der A-cappella-Musik begrifflicherweise romantisch, womöglich romantisiert blieb, wird einsichtig und erschöpfend dargestellt.

Die Behandlung des Komponisten Wüllner fußt auf These, daß er, und nicht nur in den Klavierwerken, zum „Typus des feinsinnigen, kultivierten Epigonen der Mendelssohn-Schumann-Epoche“ zu zählen ist. Von der Kammermusik hebt Kämper die Violinsonate op. 30 (S. 84) hervor, ebenso einige Lieder. Mit Recht verweilt der Verfasser mit eindringlichen Analysen, bezeichnenden Beispielen und historischen Rück- und Umblicken bei den Chorwerken, die den Hauptteil von Wüllners früh erlöschendem, 53 Opuszahlen aufweisendem Schaffen ausmachen. Besondere Bedeutung wird dem *Te Deum*, dem *Stabat Mater* und einigen Spätmetetten beigemessen. (Vielleicht könnte sich solcher Werke einmal der Rundfunk annehmen?) Dankenswert ist das Kapitel über die völlig unbekanntes Bühnenwerke, vor allem über die Oberonrezitative. Wichtig für die endgültige Beurteilung des Lebenswerkes ist die Bemerkung, daß „die drei Schaffensperioden mit den Hauptabschnitten des Lebenslaufes“ eng verbunden sind, wenn man auch nur sehr bedingt von Gelegen-

heitsarbeiten reden kann. Als der „dauerhafte Kern seiner Lebensarbeit“ erweist sich das „erzieherische Wirken“ des Meisters, dessen schöpferische Herkunft ein Stammbaum klar macht, in dessen hervorgehobener Mitte der Name Mendelssohn steht — was natürlich angesichts der zeitbedingten zahlreichen Einflüsse, denen auch Wüllner ausgesetzt (nicht ausgeliefert) war, cum grano salis zu verstehen ist. Ein detailliertes, die vielen Handschriften einbeziehendes Werkverzeichnis schließt die wertvolle Arbeit ab.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Sebastian Bach: Klavierübung, 2—4. Teil. Italienisches Konzert, Französische Ouverture, 4 Duette, Goldberg-Variationen. Nach den Originalausgaben und der handschriftlichen Überlieferung hrsg. von Rudolf Steglich. Fingersatz von Walther Lampe. München-Duisburg: G. Henle (1962). 115 S.

Auch diese Urtextausgabe reiht sich gleichwertig ihren Vorgängern an. Nach einer knappen aber ausreichenden Darstellung der musik- und stilgeschichtlichen sowie quellenkundlichen Grundlagen, einigen ausführungstechnischen Andeutungen und dem Faksimile zweier Titelblätter (leider nicht der Probe einer Originalseite) folgt der splendid und wohltuend klare Abdruck des Notentextes. Daß Versetzungszeichen modernisiert, die Schlüssel der heutigen Schreibweise angepaßt, die Bestielung der Noten anschaulich reguliert, die Takte gezählt und ein sparsamer aber anregender Fingersatz hinzugefügt ist, entspricht den Gepflogenheiten dieser Edition. Das Notenbild bleibt immer übersichtlich, zumal die Stimmzahl sich kaum über die Vierzahl erhebt; auch da, wo Überschneidungen zu Komplikationen führen könnten wie in Nr. 3, oder in dem rhythmischen Imbroglia in Nr. 26 der Goldbergvariationen, ist alles gut überschaubar. Die Anmerkungen (vielleicht hätte es sich gelohnt, Seitenzahlen beizufügen) geben über die Schwierigkeiten Auskunft, die der handschriftlichen Überlieferung keineswegs entraten können, da diese manchmal zuverlässiger ist als der Druck, der z. B. für die Ouvertüre „sehr flüchtig und offenbar ohne genügende musikalische Kenntnis“ hergestellt wurde. So wurde der Herausgeber, wenn auch nicht zu oft, vor nicht eindeutig lösbare Entscheidungen gestellt. Offenbare

Irrtümer konnten leicht berichtigt werden. Als nützlich erwiesen sich die Parallelstellen, so für Ergänzungen, rhythmische Unstimmigkeiten oder Normierungen und Phrasierungskorrekturen. Gewiß wird man manchmal anderer Meinung sein, z. B., ob in der achten Goldbergvariation nicht doch, im Anschluß an die Handschriften, das e^1 rätlicher wäre. Auch in der Diskussion über Takt 37 und 134 könnte man sich, gerade in Betracht der von der zweiten Hälfte des Taktes 36 bis zur zweiten Hälfte des nächsten Taktes chromatisch emporstrebenden Baßlinie, ebenso gut für *als* entscheiden. Zwei unwesentliche Druckfehler dieser sonst fehlerfreien Ausgabe: In der Anmerkung zum *Italienischen Konzert* muß es Zeile 14/15 Takt 135 und 137, in derjenigen zur *Courante* Zeile 5/6 Takt 14/15 heißen.

Reinhold Sietz, Köln

Pieter Bustijn (16 . . —1729): *Drie Suites voor Clavecimbel, uitgegeven en ingeleid door Alan Curtis*, Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1964. 31 S. (Exempla Musica Neerlandica. I.)

Die drei Suiten, die der Herausgeber aus einer Sammlung von neun Suiten ausgewählt hat, stellen reizvolle, liebenswürdige Cembalomusik dar, wenn auch ohne allzu großen Tiefgang. Der Form nach ist der Kopf in allen drei Suiten gleich, das Ende schwankt, nur die mittelste Suite schließt mit einer Gigue. Die Form kommt also der französischen Suite am nächsten, auf die auch der Gesamttitel weist; typisch ist das „*et autres airs*“, das die Lockerheit der Reihung betont. Auf Frankreich weist auch am ehesten der Lauteneinfluß, nicht nur in Kadenzten, sondern auch im typischen Nachschlagen der durch Pausen getrennten Stimmen, so gleich im ersten Präludium oder in der Allemande der dritten Suite. Französisch scheint auch die 6/4-Taktart der Couranten und Gigenen, wogegen die sparsame Imitatorik, die fast immer homophon wirkt (z. B. Sarabande der letzten Suite) und die betonte Flüssigkeit der Stimmen — so flüssig, daß das frühe Datum 1712—1716, auf die der Herausgeber die Stücke überzeugend festlegt, fast überraschend wirkt — ganz auf Italien weisen und zeigen, wie früh das Rokoko anzusetzen ist. Deutschen Einfluß primär festzustellen, trotzdem die Verzierungszeichen mit geringen Ausnahmen, wie z. B. Takt 4, S. 29,

auf Deutschland deuten, wie der Herausgeber möchte (vgl. die Einleitung), will uns schwer fallen. Die Deutschen schreiben schwerer. Die Anklänge an Bachsche und Händelsche Motive werden, wie so oft, Zufall und Zeitgut sein. Wie dem auch sei, wir lernen in Bustijn einen tüchtigen niederländischen Kleinmeister kennen, der den Anteil der Niederlande an der Musikentwicklung noch in diesem Zeitpunkt bezeugt, und die Cembalisten sind um schönes Spielmaterial reicher. Die Einleitung bringt einiges Material zur Biographie von Bustijn, der hauptsächlich in Middelburg gewirkt hat.

Margarete Reimann, Berlin

Bartold Capp († 1636): *Die Werke des Werler Komponisten*. Eingeleitet und herausgegeben von Walter Salmen. Münster: Verlag Aschendorff 1964. 47 S., 4 Tafeln. (Schriften der Stadt Werl. Reihe A: Histor.-wissenschaftl. Beiträge. 11.)

Vor einigen Jahren wurde eine umfangreiche Sammlung von Musikstücken eines Vikars Henricus Beginiker, datiert 1622, aus dem Besitz der Familie Fürstenberg-Herdringen entdeckt und in einem Teildruck unter dem Titel *Weihnacht 1622* (hrsg. v. Rudolf Ewerhart, Köln 1960) mitsamt einer gleichnamigen Schallplatte (Harmonia mundi 25 142, Fono-Verlagsgesellschaft) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Davon angeregte weitere Nachforschungen förderten „*einige der inhaltsreichsten Musikhandschriften aus Mittelwestfalen*“ zutage (Salmen, Einführung S. 5). Verschiedene Forscher beschäftigten sich mit den neuen Funden, die in der Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn aufbewahrt werden: Theo Hamacher gab eine Beschreibung einiger der aufgefundenen Tabulaturen (in: *Die Warte* 24, Paderborn 1963, H. 8, S. 113—115); Wilhelm Honselmann (Westf. Zs. 113, 1963, S. 421—426) ermittelte Näheres über den in Bielefeld geborenen Beginiker; doch gelang ihm auch die vollständige Aufschlüsselung der in der Sammlung Beginikers mehrfach auftretenden Signatur „B. C. S. W.“ als „*Bartholdus Cappius Secretarius Werlensis*“, eben unseres Bartold Capp; Rudolf Preisling schließlich beleuchtete die Lebensumstände dieses der Musikwissenschaft bisher unbekanntes Capp (Soester Zs. 77, 1963, S. 79 bis 83).

Walter Salmen, der sich in seiner Einführung auf diese Forschungsergebnisse stützen

konnte, faßte nun erstmals alle mit diesem Namen signierten Musikstücke aus den genannten Sammel-Handschriften in einer Ausgabe zusammen. Der aus Beckum (Westf.) gebürtige Bartold Capp kam 1597 nach Werl, zunächst als Rektor und wohl auch als Kantor; später (etwa seit 1606) fungierte er als Stadtschreiber, als welcher er höchstwahrscheinlich 1636 starb. Erhalten sind von ihm 16 mehrstimmige Musikstücke in zweien der genannten Paderborner Handschriften, darunter allein 14 in dem von Ewerhart schon z. T. veröffentlichten Klavierbuch des Beginiker. (Ewerhart edierte 39 dieser insgesamt über 100 Sätze verschiedener Musiker enthaltenden Sammlung, darunter fünf von Capp, die also jetzt in beiden Editionen gedruckt sind.)

Salmens Ausgabe enthält außer einer *Paduana* ausschließlich geistliche Musik. Durchweg auf zwei Systemen notiert, trugen diese Stücke großenteils Texte oder Textmarken, die zu ergänzen waren. Neben eigenen Kompositionen Capps stehen Bearbeitungen von bekannten geistlichen Gesängen und von Vokalsätzen anderer Musiker seiner Zeit.

In der vorliegenden Ausgabe wurde die Reihenfolge der Werke beibehalten; die Schreibweise wurde modernisiert, aber „*etliche Unebenheiten des Satzes unangetastet gelassen*“ (S. 12). Außer der Einführung in Leben und Werk des Komponisten und dem Abdruck der Werke selbst enthält die Ausgabe *Anmerkungen* in der Art eines Kritischen Berichts; insgesamt eine glückliche Verbindung von wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe. Besetzungsmöglichkeiten: Klavier- oder Zupfinstrumente, Solostimme oder a cappella-Chor. Diese ansprechenden, ohne Schwierigkeiten zu musizierenden Stücke werden gewiß Interesse finden für den Schul-, Kirchen- und Hausgebrauch, besonders in Westfalen, wo Zeugnisse barocker Musik bisher recht dünn gesät sind.

Renate Brockpähler, Münster/Westf.

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 2: Die vier Passionen, hrsg. von Kurt von Fischer. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter 1961. XXVIII, 60 S.

Von Lassos Passionen war bisher nur die nach Matthäus in einer (relativ alten) Neuausgabe zugänglich (F. Commer, *Musica sacra*, Bd. VI [1864], S. 18 ff.). Dieser Umstand mag im Rahmen des Gesamtwerkes Lassos

bis vor kurzem nicht als besonderer Mangel empfunden worden sein; aber angesichts der in allen christlichen Konfessionen im Gang befindlichen Diskussion über das Verhältnis von Kirche und moderner Welt, das der des Jahrhunderts der Reformation nicht unähnlich ist, indessen zum Teil auf anderen geistigen Voraussetzungen beruht, bedarf dennoch diese Neubestimmung der geschichtlichen Einsicht über Bedingung und Folge des reformatorischen Jahrhunderts. In musikgeschichtlicher Perspektive hat das Tridentinum am stärksten die Konsequenzen aus der Reformation gezogen, die darum für die heutige Diskussion nicht weniger bedeutsam sind als die genuin reformatorischen. Im Blick auf die Passionskomposition geht dies deren (nach von Fischer) „*responsoriale*“ Ausformung an, die für Lassos Passionen grundlegend ist. Daher ist es zu begrüßen, daß in einem der ersten Bände der Neuen Reihe der Lasso-Gesamtausgabe durch den Züricher Ordinarius, der sich wiederholt um den geschichtlichen Aspekt der katholischen responsorialen Passion des 16. Jahrhunderts bemüht und verdient gemacht hat, die vier Passionen Lassos in einer wissenschaftlich sehr sorgfältigen Edition vorgelegt wurden, der in Mf 1962, S. 202 ff. Korrekturen und Nachträge folgten (die zu ergänzen wäre, daß S. 57, bei der Schlußnote im Alt offenbar die Hilfslinie fehlt). Die originalen Notenwerte wurden beibehalten; Textwiederholungen, in den Handschriften meist mit *ij* u. ä. gekennzeichnet, sind kursiv gesetzt, so daß der kompositorische Aufbau auf den ersten Blick stärker hervortritt, da die liturgisch konstruktiven Stimmen in aller Regel Textwiederholungen vermeiden. Der Text selbst folgt dem heutigen *Missale Romanum*, die Silbentrennung der Choralschule Johnerpffaff.

Ein kritisches Problem besteht bei responsorialen Passionen hinsichtlich der Autorenbestimmung bei anonymer Überlieferung, wie es bei Johann Walter und seiner Beteiligung an der Entstehung der deutschen evangelischen (responsorialen) Passionshistorie seit Jahren bekannt ist. Dieser Umstand liegt in der vorrangig liturgischen Struktur begründet. Bei Lasso besteht das gleiche Problem in bezug auf die Passionen nach Markus, Lukas und Johannes, die anonym überliefert sind. Vor allem gegen die Johannes-Passion hat W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bd. I, Kas-

sel — Basel 1958, S. 651, stilistische Bedenken vorgetragen, die gegen Lassos Autorschaft sprechen sollen. Der Herausgeber hat in sorgfältiger Abwägung aller Faktoren der Quellenlage und der Stilistik dargetan, daß „sehr vieles für und kaum etwas gegen Lassos Autorschaft der Markus-, Lukas- und Johannespassion“ spricht (S. VII). Dem darf hinzugefügt werden, daß stilistische Aspekte auch in Zusammenhang mit den strukturellen Grundlagen, d. h. Art und spezifische Stimmenzuweisung der konstruktiven Lektionsklausel sowie ihrer mehrstimmigen Setzung, gesehen werden müssen. In bezug auf die Behandlung der Finalis-Klausel der *vox personarum* rücken dann die drei strittigen Passionen zu einem einheitlicheren Komplex zusammen. Was den abweichenden C-Modus (mit Finalis nach G) der Johannespassion angeht, so ist dieser öfters für diese Passion zu konstatieren (vgl. AfMw 1954, S. 100 und 195/196), der seinem Herkommen nach im westlichen Europa beheimatet zu sein scheint (vgl. AfMw 1960, S. 110 ff. und 115 ff.). Damit dürfte sich die Basis für eine Autorschaft Lassos verbreitert haben.



Günther Schmidt, Nürnberg

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. Klavierstimme XIX und 179 S., Violinstimme 63 S.

Im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe wird hier der erste Band mit Werken für Klavier und Violine vorgelegt. Er enthält die Sonaten KV 6—9, KV 26—31, KV 301 bis 306, KV 296 und KV 378. Die Sonaten KV 10—15 werden, da bei ihnen eine *ad libitum*-Begleitung auch des Cellos ausdrücklich vermerkt ist, in den Band der Klaviertrios aufgenommen. Die mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Mozart stammenden und von Köchel mit den Nummern 55—60 versehenen Sonaten wurden mit Recht nicht in diesen Band einbezogen und sollen auch, einer Anmerkung der Editionsleitung zufolge, nicht in dem Supplementband mit Werken von zweifelhafter Echtheit erscheinen.

Daß der Herausgeber dieses ersten Bandes auf äußerste Genauigkeit bedacht war, zeigt nicht nur das ausführliche Vorwort (der

Kritische Bericht liegt leider noch nicht vor), sondern auch der mit nur sparsamsten Ergänzungen versehene Notentext. Gleichwohl wird auch hier deutlich, wie schwierig es ist, eine Ausgabe zu erstellen, die sowohl den Anforderungen der Wissenschaft als denen der Praxis genügt. In diesem Sinne hätte man es wohl nicht als störend empfunden, wenn in der Violinstimme, in der ohnehin die Zusätze des Herausgebers nicht kenntlich gemacht wurden, auch sparsam Stricharten und Fingersätze eingetragen worden wären. Daß auf derartige „Zusätze“ in der Klavierstimme verzichtet wurde, ist allerdings zu begrüßen.

Die Frage der Ergänzungen kann hier nicht durchdiskutiert werden und ihre Problematik sei an nur einigen wenigen Beispielen der ersten Sonate KV 6 aufgezeigt. Es ist nicht einzusehen, warum in dem ersten Satz dieser Sonate (Klavierstimme S. 2 f.) die Figur der Violine  (T. 2, 3+5; T. 28 ff.) im Gegensatz zu derselben, gleichzeitig im Klavier erklingenden mit einem Bindebogen versehen soll. Läßt man ihn nämlich weg, so ergibt sich eine deutlichere und dem Cembalo (für diese ersten Sonaten war noch Cembalo als Begleitinstrument, nicht Klavier, vorgesehen) besser angeglichene Artikulation, und die dritte Zählzeit (betont) kommt trotzdem auf Abstrich. (Gleiches gilt z. B. auch für KV 9, 2. Satz. Klavierstimme S. 30, T. 3, T. 50, T. 54). Dagegen ergeben sich die Ergänzungen in T. 8, 10 etc. logischerweise. Wenn im Menuett II (S. 8) auf Grund der Bindung in T. 5/6 diese in T. 1/2 hinzugefügt wird, dann müßte gleiches in den Takten 11/12, 13/14 und 15/16 geschehen. Dem Vorschlag des Herausgebers, im letzten Satz (S. 8 f.) die Verzierungen in der Klavierstimme  analog der Violinstimme als Triller auszuführen (T. 5—8; T. 49 ff.) muß zugestimmt werden (vgl. hierzu auch Hauptstück 10 und 11 der Violinschule L. Mozarts). Daß in der Violinstimme in den Takten 16/17, 18/19, 20/21, 22/23 und wenigstens noch in den Takten 86/87, 88/89 keine Bindungen ergänzt wurden, erscheint inkonsequent.

Ist die Sonate KV 305 (293d) (S. 107 ff.) wirklich schon in Paris entstanden oder wurde sie, wie Köchel ⁹/1964, S. 299 angibt, noch in Mannheim komponiert? Daß die Sonaten KV 301—306 dagegen in Paris gestochen worden sind, ist als sicher anzu-

sehen und wird auch hier im Vorwort (S. XI) durch die bekannte Briefstelle (Mozart an seinen Vater, 28. Februar 1788) wieder belegt. Vielleicht bringt der Kritische Bericht noch entsprechende Hinweise zu dieser Frage.

Zu bedauern ist, daß die als Anhang gegebenen Fragmente zu KV 306 (300 l) nicht auch in die Violinstimme übernommen worden sind. Bei der Einteilung dieser Stimme ist allerdings anzuerkennen, daß aus auführungspraktischen Gründen bei der Sonate KV 378 sogar eine Seite freigelassen wurde (S. 60), um beim letzten Satz ein Umblättern an unpraktischer Stelle zu vermeiden.

Stich- und drucktechnisch ist die Ausgabe sehr gut und übersichtlich. Daß sie textkritisch gegenüber der recht guten Ausgabe von E. F. Schmid (soweit sich der Inhalt der beiden Ausgaben deckt) nicht viel Neues bringt, liegt in der Natur der Sache. Diese Feststellung aber soll das Verdienst des Herausgebers, im wesentlichen einen sehr objektiv-genauen Band vorgelegt zu haben, keineswegs schmälern.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Replik

Verspätet komme ich dazu, eine Replik der Besprechung meiner Arbeit *Das Concerto grosso* durch W. Kolneder in der „Musikforschung“ XVII, 1964, S. 455 ff. zu bringen. Im Trubel meines 70. Geburtstages, der mir unerwartet überaus zahlreiche freundliche Zuschriften von allen Seiten eingebracht hat, obwohl ich doch seit 18 Jahren in dieser Zeitschrift recht oft scharfe Kritiken verfaßt habe, bin ich erst jetzt dazu gekommen, obige Rezension zu lesen. Sie enthält eine Reihe von Bemerkungen, die im Interesse der Sache unbedingt richtigzustellen sind.

1. Der Rezensent bemängelt, daß ich nicht hinwiederum auf die Ableitungen des Wortes *Concerto* nach Giegling eingegangen bin, und verlangt sogar, die nur aus fünf Zeilen bestehende Wiederholung seiner Ansicht im Kongreßbericht Basel 1949, S. 129 zu zitieren. Wieso bin ich eigentlich verpflichtet, Theorien, die ich für falsch halte, zu zitieren? Wenn Kolneder schreibt, die Frage müsse noch gründlich von der sprachgeschichtlichen Seite untersucht werden, so ist dem scharfen Kritikerage die Fußnote auf

Seite 1 entgangen, in der die von allen Romanisten geschätzte grundlegende italienische Etymologie, nämlich *Dizionario etimologico italiano* von C. Battisti und G. Alessio, II. Bd. (1951), den Fall klarstellt, ebenso kennt er nicht das *Grande Dizionario della lingua italiana* von Salvatore Battaglia (1964/III). „*Concertare*“ hat im Italienischen mehrere Bedeutungen, von denen die musikalische (Kunsausdruck, „*voce dotta*“) die jüngste ist. Ich nenne nur „*convensione*“ („*far concerto*“), „*accordo*“ („*andare di concerto*“), „*di concerto, d'accordo*“. Eine Ableitung vom Spanischen ist reine Fantasie. Im Spanischen bedeutet das Wort „*concerto*“ (von „*concertar*“, s. Vicente García de Diego, *Diccionario etimológico Español e Hispánico*, 1954) „*buen orden*“. Erst unter dem Einfluß des Italienischen kann dieses längst gebräuchliche Wort die neue musikalische Bedeutung „Konzert“ bekommen haben. Der umgekehrte Weg ist ausgeschlossen, schon deshalb, weil der Gebrauch des Wortes „Konzert“ in musikalischer Hinsicht in erster Linie in Rom und Norditalien entstand, während der spanische Einfluß sich hauptsächlich auf Neapel erstreckte. „*Conserito*“ findet sich von 1533 bis 1648, „*concerto*“ von 1519 bis zur Gegenwart als Fremdwort übernommen in sämtliche Sprachen. Ein später Titel, wie Agazzari *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto dell' . . .*, 1607, bezieht sich nicht auf die Bedeutung des Wortes als musikalische Form, sondern heißt nur „Zusammenkunft“.

2. Ich hatte geschrieben: „*Concerto grosso* heißt wörtlich starkes, großes Konzert, *Concertino* kleines Konzert. Die hier verwendete instrumentale Abwechslung zweier Klangkörper . . .“ Der Rezensent zitiert nur den ersten, unterschlägt aber den anschließenden zweiten Satz und fährt fort: „Die Gleichsetzung des so vieldeutigen Begriffes *Concerto* mit Konzert verwirrt nur; gerade an dieser Stelle heißt *Concerto* nicht Konzert, sondern ‚Klangkörper‘.“ Das Wort „Klangkörper“ wird zwar einige Male im Text bei Schering gebraucht, ich bin aber der erste, der es in schematischen Analysen seit 1932 dauernd verwendet hat. Gerade deshalb wirkt der erhobene Zeigefinger überflüssig. Die Vieldeutigkeit des Begriffes habe ich wohl seit 1932–1964 erläutert. Wörtlich heißt *Concerto* natürlich Konzert. Die

Umschreibung mit „... zweier Klangkörper“ habe ich unmittelbar darangesetzt.

Auch bezweifelt der Rezensent, daß „Corelli den entscheidenden Schritt in einer zur Formbildung führenden Grundsätzlichkeit und Regelmäßigkeit getan hat“ und weist dabei auf Stradella. Stradellas Konzerte gehören zur Frühgeschichte des Konzerts. Sie sind formal in kurze, noch kanzonenhafte Abschnitte geteilt, in einem echohaften Wechselspiel, manchmal nur von einem und wenigen Takten. Es ist nun interessant, zu Kolneders Behauptung einen Autor zu zitieren: „Der Instrumentalstil des Seicento vor Corelli erweist sich in den oben besprochenen Gestaltungsprinzipien als ein jugendliches Sturm- und Drangstadium der absoluten Musik. Wie Corelli dieses unbändige Gären und Drängen zur Reife und Klarheit läutert . . .“ Der Verfasser dieser Stelle ist Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, 1961, S. 19. Der Rezensent vermißt, was er unterschlägt, und tadelt bei anderen, was er selbst schreibt!

Was Muffat betrifft, so ist der Zusatz „der Deutsche“ überflüssig. Andererseits aber nennt sich Muffat selbst einen „Deutschen“. Daß als Quelle für ein Beispiel DTÖ Bd. 11/12, S. 120 von mir benützt wird, läßt sich kaum beanstanden. Daß statt des vierstimmigen Originalsatzes mit T und S (Tutti und Soli) das Beispiel in sieben Systeme aufgelöst wurde, dürfte doch wohl für die Deutlichkeit von Nutzen sein.

Was die dreitaktigen langsamen Sätze bei Albinoni betrifft, so ist darauf hinzuweisen, daß Albinoni im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen nicht 3/2 schreibt, sondern 3/4, z. B. in op. 9 von 12 Konzerten siebenmal. Für die Reihenfolge der erstgedruckten Konzerte ist heute mit kleinen Korrekturen immer noch das vor 60 Jahren erschienene Vorwort zum DTB-Band 1. Jg. 1900 von Sandberger entscheidend. Das Wort „Konzert“ ohne Gattungs- und Formbedeutung wird im Titel seit 1519 gedruckt. Aber noch die Konzerte von G. B. Bononcini op. 2, 1685 und Torelli op. 3 und 4 sind trotz des Titels keine Konzerte. Die *Concerti grossi* von Gregorij op. 2, 1668 sind die ersten gedruckten dieses Stils (Giegling, *MGG V*, 784: „Er wird vor allem dadurch seinen Platz in der Mg. haben, daß er als erster den Begriff ‚Concerto grosso‘ über eine gedruckte Konzertsammlung setzte“). Ein Konzert von Gregorij ist von J. G. Wal-

ther bearbeitet und veröffentlicht in DDT 26/27, S. 303, im selben Jahre wie Torelli op. 6, gedruckt 1698. Nicht der von mir hochgeschätzte und Jahrzehnte bekannte Wilhelm Fischer war der erste, der erklärt hat, das *Concerto grosso* sei keine instrumentale Form, sondern sei Aufführungspraxis bzw. Instrumentationsweise. Außerdem stimmt dies nur für die ersten Anfänge der Gattung. Das reife *Concerto grosso* ist sehr wohl eine Gattung und eine Form (nicht weniger vielfältig abgewandelt als die spätere Sonate). Nebenbei gesagt steht das bei mir außerordentlich deutlich schon 1. in meinem 1932 erschienenen *Instrumentalkonzert* auf Seite 2 und 9 und 2. in meinem rezensierten Heft auf Seite 1: „... seit 1600 aufgekommene Aufführungspraxis“. Der Herr Rezensent hat das von Fischer wohl nicht von 1947 bis 1949 (seinem Studium in Innsbruck) hören können. Es sind alles „olle Kamellen“. Die Form des ausgebildeten Konzerts ist bei mir seit 1932 nicht nur in Worten, sondern in sehr deutlichen Schemata festgelegt, und nicht nur aufgrund eines Meisters, sondern aufgrund sehr vieler Meister. Bekanntlich sind nicht nur in den frühen Konzerten Solokonzert und *Concerto grosso* satzweise vermischt. *Concerto grosso* und Solokonzert sind also häufig genug logisch schwer zu trennen. Ganz unverständlich ist mir der Tadel, daß ich das „nichtssagende“ Wort Konzert verwende. Ein Brandenburgisches „Konzert“ ist eben ein Konzert, wie das Beethovensche Violinkonzert.

Die alten Italiener schreiben stets auf dem Titel „*Concerti grossi*“ und nicht „*Concerti grossi e concertini*“. *Concerto grosso* ist also sprachlich ein *pars pro toto*. Die versuchte Übersetzung „Gruppenkonzert“ hat sich nicht durchsetzen können. Ich wüßte also beim besten Willen nicht, wie man in einem Heft über *Concerto grosso* nicht einfach Konzert sagen soll, wie das Bach bei seinen sechs Brandenburgischen „Konzerten“ getan hat. Es gibt Solokonzerte, Doppelkonzerte und Tripelkonzerte. In allen europäischen Staaten, auch in Rußland, spricht man von Konzert. Alle Versuche, dieses Wort zu ersetzen, führen nur ins Komische. Reger hat sein Konzert im alten Stil 1912 gedruckt, also vor Krenek.

Wenn man auf 52 Seiten Text nicht nur einen italienischen Meister, sondern das

ganze ungeheure Gebiet von Konzerten aller Länder bis zur Gegenwart, wenn auch nur gedrängt, behandelt und fast von jeder Werkgruppe Beispiele bringt, so kann man eine Kritik, die nur kleine Punkte festlegt, z. B. bei Corelli die Jahreszahl richtigstellt, aber kein Wort über die wohl sonst nirgendwo zu findende musikalische, ästhetische, historische Analyse von Corellis Werken verliert, nicht mit so wenig Respekt abfassen, wie es der Rezensent tut. Kein Wort wird von den eingehenden Analysen Bachscher und Händelscher Werke gesagt, nicht einmal Notiz genommen von der doch immerhin überraschenden Entdeckung, in der ich häufig plagiiert werde und die gerade Wilhelm Fischer wörtlich als „eine Großtat für die Wissenschaft“ bezeichnet hat, nämlich die Erkenntnis der thematischen Satzzusammenhänge. Der erhobene Zeigefinger und die rote Tinte machen nicht den Kritiker.

Hans Engel, Marburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Pietro Aaron: Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Willem Elders). Utrecht: Joachimsthal 1966. (II, 48) S. (Musica Revindicata, ohne Bandzählung.)

L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666—1966). Notizie storiche — Manifestazioni. Bologna 1966. 150 ungez. S. (III Centenario dell'Accademia filarmonica.)

Johann Ludwig Bach: Zwei Motetten. Hrsg. von Karl Geiringer. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1964). IV, 23 S. (Das Chorwerk. 99.)

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964, vorgelegt von Franz Giegling (Zürich). Band I: Aufsätze zu den Symposia. Band II: Protokolle von den Symposia und Round Tables. Vorträge und Kongreßprogramm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964 und 1966. XX, 67 und VIII, 286 S.

Eva Renate Blechschmidt: Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalie von Preußen (1723 bis 1787). Historische Einordnung und Kata-

log mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 346 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.)

Karl Bormann: Die gotische Orgel zu Halberstadt. Eine Studie über mittelalterlichen Orgelbau. Berlin: Verlag Merseburger (1966). 192 S. (27. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde).

Martha Bruckner-Bigenwald: Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hilversum: Frits A. M. Knuf (1965) (Photomechanischer Nachdruck). 102 S.

Vingt Chansons de la Renaissance française, recueillies et transcrites par Yves Giraud. (Les Contamines-Montjoie: Selbstverlag 1966). XX, 89 S.

Desiree de Charms und Paul F. Breed: Songs in Collections. An Index. (Detroit: Information Service Incorporated (1966). XXXIX, 588 S.

Collectanea Historiae Musicae. IV. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 316 S. („Historiae Musicae Cultores“. Biblioteca. XXII.)

Hans Eppstein: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala: Almqvist & Wiksell) 1966. 199 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series. 2.)

Robert Fayrfax: Missa Tecum principium. Hrsg. von Denis Stevens. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). IV, 51 S. (Das Chorwerk. 97.)

Adriaan D. Fokker: Neue Musik mit 31 Tönen. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1966. 89 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 5.)

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Hrsg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz. Serie VI — Instrumentalmusik. Band 1. Werke für Tasteninstrumente. Vorgelegt von Friedrich Wilhelm Riedel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1964. XII, 85 S. und 7 Taf.

Johann Joseph Fux: Gradus ad Parnassum. A Facsimile of the 1725 Vienna Edition. New York: Broude Brothers (1966). (XIV), 280 S. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. XXIV.

Andrea Gabrieli: Drei Motetten. Hrsg. von Denis Arnold. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). IV, 24 S. (Das Chorwerk. 96.)

Walter Gerstenberg: Über Mozarts Klangwelt. Rede bei der Übernahme des Rektorats am 18. Mai 1965. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1966. 25 S. (Tübinger Universitätsreden. 24.)

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 11: Iphigenie auf Tauris. Deutsche Fassung (Wien 1781) von Alxinger und Gluck. Hrsg. von Gerhard Croll. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XX, 291 S.

Liederen en Gedichten uit het Grut-huse — Handschrift. Uitgegeven voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden door K. Heeroma met Medewerking van C. W. H. Lindenburg. Eerste Deel. Leiden: E. J. Brill 1966. 591 S. (Leidse Drukken en Herdrukken uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Grote Reeks. IV.)

Reinhold Hammerstein: Musik als Komposition und Interpretation. Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40, 1966, Heft 1. 23 S.

Heinrich Hartmann: Vier deutsche Motetten. Hrsg. von Adam Adrio. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). IV, 24 S. (Das Chorwerk. 98.)

Hudobnovedné štúdie. VII. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 1966. 245 S.

Musical Instruments through the Ages. Edited by Anthony Baines. London: Faber and Faber (1966). 344 S.

Heinrich Isaac: Vier Marienmotetten. Hrsg. von Martin Just. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). VII, 36 S. (Das Chorwerk. 100.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 10. Band 1965. Hrsg. von Konrad

Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1966. XVI, 309 S.

Werken van Josquin des Prés. Drie en vijftigste Aflevering: Vereldlijke Werken, Bundel IV. Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. XVIII, 33 S.

Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik. Katalog der Abteilung Noten. (Darmstadt: Internationales Musikinstitut 1966). 293 S.

György Kerényi: Szentirmay Elmér és a Magyar Népzene (Elmér Szentirmay und die ungarische Volksmusik). Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. 483 S.

Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Diss. phil. Frankfurt am Main 1965/66 (Dissertationsdruck). 390 S.

Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 591 S., 27 Taf., 1 Tabelle. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.)

Joseph Lefftz: Das Volkslied im Elsass. Erster Band. Erzählende und geschichtliche Lieder. Colmar-Paris-Freiburg: Editions Alsatia 1966. 395 S.

Fünfzehn flämische Lieder der Renaissance. Hrsg. von René Bernard Lenaerts. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1964). IV, 44 S. (Das Chorwerk. 92.)

R.[ey] M. Longyear: Schiller and Music. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [1966]. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 54.)

Domenico Mazzocchi: Sechs Madrigale. Hrsg. von Raymond Meylan. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). VI, 38 S. (Das Chorwerk. 95.)

John Henry van der Meer: Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700. Sonderdruck aus: Anzeiger des Ger-

manischen Nationalmuseums Nürnberg 1966, S. 103—133.

Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 1. (Hrsg. von Andrew D. McCredie). Adelaide: The Libraries Board of South Australia in association with The University of Adelaide 1966. 255 S.

Drei Motetten über den Text Quem dicunt homines (J. Richafort, J. Pionnier, N. Gombert). Hrsg. von Lewis Lockwood. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1964). VIII, 28 S. (Das Chorwerk. 94.)

Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität des Saarlandes hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 340 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 1.)

Musik — Theater — Tanz vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in ihren Beziehungen zur Gesellschaft. Siebente Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttingen. Leitung und Gestaltung: P. Emmeram Ritter O.S.B. in Zusammenarbeit mit Dr. Friedrich Wilhelm Riedel. Stift Göttingen, Niederösterreich, 28. Mai bis 23. Oktober 1966. 86 S.

Zeitschriftendienst Musik. Nachweis von Aufsätzen aus 44 Musik-Zeitschriften. 1. 1966/6. Berlin: Deutscher Böhrenerverband. Arbeitsstelle für das Bücherwesen 1966. 24 S.

Costanzo Porta: Missa La sol fa re mi. Hrsg. von Oscar Mischiati. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). IV, 33 S. (Das Chorwerk. 93.)

Johann Joachim Quantz: On Playing the Flute. A Complete Translation with an Introduction and Notes by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber (1966). XXXIX, 365 S.

Queens College Supplement (1966) to the Music Library Association's Check List of Thematic Catalogues (1954). Flushing N. Y.: Queens College of the City University of New York 1966. VII, 45 S.

Max Reger. Zum 50. Todestag am 11. Mai 1966. Eine Gedenkschrift. Hrsg. von Ottmar Schreiber und Gerd Sievers. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1966). 217 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Viertes Heft.)

Rivista Italiana di Musicologia. Vol. I, 1. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 165 S.

Wolfgang Rogge: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck. Wolfenbüttel-Zürich: Mösel Verlag (1965). 131 S.

Pierredela Rue: Vier Motetten. Hrsg. von Nigel Davison. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1964). IV, 28 S. (Das Chorwerk. 91.)

Wolfgang Suppan: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1966. IX, 59 S. (Realienbücher für Germanisten. Abt. E: Poetik. Ohne Bandzählung.)

(Anton Felix Schindler:) Beethoven as I knew him. A Biography by Anton Felix Schindler. Edited by Donald W. MacArdle and translated by Constance S. Jolly. London: Faber and Faber (1966). 547 S.

Stijlproeven van Nederlandse Muziek. Anthology of Music from the Netherlands. 1890—1960. Verzameld door/compiled by Eduard Reeser. II. Amsterdam: Stichting Donemus und Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1966. XXXI, 177 S.

Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. III. Hrsg. von Ursula Eckart-Bäcker. Köln: Arno Volk-Verlag 1965. 156 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 62.)

B. M. Teplov: Psychologie des Aptitudes Musicales. Paris: Presses Universitaires de France 1966. 418 S.

Hans Tischler: A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos. Brooklyn/New York: The Institute of Mediaeval Music (1966). 140 S. (Musicological Studies/Wissenschaftliche Abhandlungen. 10.)

Volksmusik Südosteuropas. Beiträge zur Volkskunde und Musikwissenschaft anlässlich der I. Balkanologentagung in Graz 1964. Hrsg. und redigiert von Walter Wünsch. München: Verlag Dr. Dr. Rudolf Trofenik 1966. XV, 167 S. (Südosteuropaschriften. 7.)

Thomas Weelkes: Collected Anthems. Transcribed and edited by David Brown, Walter Collins and Peter Le Huray. London: Stainer and Bell Ltd, published for the Royal Musical Association 1966. XIX, 133 S. (Musica Britannica. XXIII.)

Hans-Josef Werner: Die Hymnen in der Choraltradition des Stiftes St. Kunibert zu Köln. Köln: Arno Volk-Verlag 1966. 252 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 63.)

Writings on the Use of Computers in Music. Compiled by Gary Berling u. a. New York: Institute for Computer Research in the Humanities (1966). 21 S. Mskr.-Vervielfältigung.

Mitteilungen

Am 10. Mai 1966 verstarb in Freiburg i. Br. Professor Dr. Erich Seemann im Alter von 78 Jahren. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Dr. Heinz Becker, Hamburg, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Ruhr-Universität Bochum im Mai 1966 angenommen. Das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität hat unter seiner Leitung die Arbeit aufgenommen. Die Institutsadresse lautet: 463 Bochum — Querenburg, Schattbachstraße 26.

Dr. Carl Dahlhaus, Kiel, ist zum Sommersemester 1966 als Wissenschaftlicher Rat und Abteilungsleiter für das Schwerpunktgebiet Systematische Musikwissenschaft an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität des Saarlandes in Saarbrücken berufen worden.

Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., hat den Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Basel nicht angenommen.

Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock, und Professor Dr. Walter Kolneder, Karlsruhe, wurden eingeladen, als deutsche Vertreter an einem „Colloque Vivaldi“ teilzunehmen, den der „Centre International de Documentation Antonio Vivaldi“ vom 23.–25. Juli in Brüggé veranstaltete.

Professor Dr. Hans Hickmann, Hamburg, hielt auf Einladung der Internationalen Schütz-Gesellschaft beim 19. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Oberschützen/Burgenland (Österreich) am 11. 6. 1966 einen Vortrag über „Aufführungspraktische Probleme der Schütz-Zeit“.

Professor Dr. Walter Kolneder, bisher Gießen, hat sich an die Technische Hochschule Karlsruhe umhabilitiert. Das Thema der Antrittsvorlesung lautete „Methodologische Überlegungen zur Erforschung der Frühgeschichte der Violine“.

Dr. Günther Massenkeil, Mainz, ist mit Wirkung vom 16. 6. 1966 auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn berufen worden.

Professor Dr. Erich Schenk, Wien, ist für seine Mozart-Biographie und für die Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich mit dem Wilhelm-Hartel-Preis der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1966 ausgezeichnet worden.

Dr. Martin Vogel, Bonn, wurde zum apl. Professor an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn ernannt.

Das Répertoire International de la Littérature Musicale (RILM) unter der Leitung von Professor Dr. Barry S. Brook beabsichtigt, ab Januar 1967 eine Internationale Musikwissenschaftliche Zeitschriften-Bibliographie zu erarbeiten, die vierteljährlich erscheinen soll. Zu diesem Ziel ist es notwendig, dem RILM laufend Abstracts aller erscheinenden Aufsätze, Berichte und kleinen Beiträge der „Musikforschung“ zur Verfügung zu stellen. Die Schriftleitung bittet daher alle Mitarbeiter, ihren Manuskripten künftig eine solche Zusammenfassung, möglichst in doppelter Ausfertigung, beizufügen. Sie sollte mit dem üblichen Zeilenabstand geschrieben sein und zwischen 50 und 100 Wörtern, keinesfalls mehr umfassen.

Der Deutsche Bücherverband, Berlin, gibt seit Anfang 1966 einen Zeitschriften-dienst Musik (ZD Musik) heraus, der monatlich erscheint und Nachweise von Aufsätzen aus 44 Musikzeitschriften enthält. Es handelt sich überwiegend um deutschsprachige Musikzeitschriften, dazu einige englische Fachorgane wie „Music and Letters“ und „Musical Quarterly“. Die Nachweise sind in jedem Heft alphabetisch nach Sachstichworten geordnet und bibliographisch vollständig (mit Seitenangaben). Die Titel von je sechs Monatsheften werden halbjährlich kumuliert, außerdem erscheint im jeweils letzten Heft eines Jahrgangs eine vollständige Jahreskumulation. Mit dieser Spezialbibliographie ist wenigstens für den deutschsprachigen Zeitschriftenbereich eine wesentliche Lücke geschlossen worden; die Arbeit der Herausgeber und Bearbeiter (Musikbibliothek der Volksbüchereien der Freien Hansestadt Bremen, Dipl.-Bibliothekar Burchard Bulling) wird auch von der Musikwissenschaft wärmstens begrüßt werden. Bestellungen nimmt der Deutsche Bücherverband, Publikationsabteilung, 1 Berlin 61, Gitschiner Straße 97–103 entgegen.

Eine neue musikwissenschaftliche Zeitschrift, die „Rivista Italiana di Musicologia“ ist mit Jahrgang I Heft 1/1966 im Verlag Olschki in Florenz erschienen. Sie wird herausgegeben von der Società Italiana di Musicologia durch Guglielmo Barblan und Federico Mompellio. Das erste Heft enthält Aufsätze von Nino Pirrotta über „Ars Nova e Stil Nova“, Federic Ghisi über „Le musiche per „Il Ballo di Donne Turche“ di Marco da Gagliano“, Francesco Degrada über „Alcuni falsi autografi pergolesiani“ und von Renato Dionisi über „Aspetti tecnici e sviluppo storico del sistema „esacordale“ da Debussy in poi“, außerdem kleinere Beiträge und Miszellen, Buchbesprechungen, Nachrufe und Mitteilungen.

Berichtigung: Im zweiten Abschnitt der Beprechung von Th. Göllners *Formen früher Mehrstimmigkeit* (Heft 1, S. 82, Sp. 2 dieses Jahrgangs) ist der auf einem Irrtum

des Rezensenten beruhende Passus „auf dessen Bedeutung R. v. Ficker aufmerksam wurde, und“, zu streichen, da dem Verfasser neben der Veröffentlichung auch das Verdienst um die Auffindung des Münchner Orgelspieltraktes zukommt.

Berichtigung: In der Replik von Karl Heinrich Ehrenforth (Heft 1, S. 120 dieses Jahrgangs) muß der zweite Satz in Abschnitt 4 lauten: „Die Bindung an die Tradition wird — für den Hörer! — neben der Sprache nur noch in den zusammenhängenstiftenden Kategorien der Dynamik und des Rhythmus (Lied III!) deutlich.“

Berichtigung: Auf Seite 203, Spalte 1 muß es unter 1. „Ristretto“ statt „Ristrello“ heißen.

Berichtigung: Auf Seite 223 des laufenden Jahrgangs, linke Spalte, unterste Zeile muß das dritte Wort „Pogrommusik“ statt „Programmusik“ heißen.

Berichtigung: Die Ortsangabe auf Seite 96, Spalte 2 des laufenden Jahrgangs muß „Mainz“ statt „Heidelberg“ heißen.

Suchanzeige: Bei der 58. Philologentagung in Trier (1934) hielt H. Birtner ein Referat über „Heinrich Isaac und die deutsche Nation“. Möglicherweise handelte es sich dabei um eines der ungedruckten Kapitel aus Birtners nur im Teildruck erschienener Habil.-Schr. („Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung“, 1930), und möglicherweise war das Trierer Referat außerdem in einer Vervielfältigung verbreitet. Alle Bemühungen, die vollständige (wohl maschr.) Habil.-Schr. oder die genannte Vervielfältigung ausfindig zu machen, blieben bisher erfolglos. Für jeden Hinweis ist dankbar: Martin Staehelin, Andreas-Heusler-Straße 28, Basel (Schweiz).

Suchanzeige: Die Anschrift von Dr. Horst Büttner wird dringend gesucht. Zuschriften erbittet Dozent Adolf Hoffmann, 34 Göttingen/Geismar, Himmelsstieg 3.