

Richard Engländer zum Gedächtnis

VON GERHARD CROLL, SALZBURG

Aufgebahrt ein paar Schritte neben der Grabplatte Nathan Söderbloms und nahe bei der Grabkapelle Gustav Wasas, in der Vierung der „größten und höchsten Kirche des Nordens“, im Dom zu Uppsala, ruhte Richard Engländer, als am 26. März 1966 Freunde und Schüler, die Universität und mit ihr weite Kreise der ganzen Stadt Abschied nahmen. Ihm zu Ehren musizierten das Akademische Orchester und verschiedene Chöre Werke von Gluck, Naumann, Kraus, Bach und Händel.

Richard Engländer entstammte einer schon Anfang des 19. Jahrhunderts getauften jüdischen Familie, die beides, künstlerische und wissenschaftliche Begabungen, in reichem Maße und gleicher Stärke in sich vereinigte. Mütterlicherseits mit Max Liebermann und — entfernter — auch mit Thomas Mann verwandt, gehörten der elterlichen und großelterlichen Generation väterlicherseits namhafte Juristen und Naturwissenschaftler an. Musikalische Begabung war in der Familie so verbreitet, daß es für Richard Engländer ohne weiteres möglich ist, die sehr früh durchbrechende Musikalität mit Hingabe zu pflegen und ausbilden zu lassen. Er wurde Thomas-Schüler in seiner Vaterstadt Leipzig (* 17. Februar 1889), lernte Orgel bei Karl Straube, studierte Cello, Klavier und Komposition bei Paul Klengel, Leonid Kreutzer und Joseph Gustav Mraczek, Musikwissenschaft bei Hugo Riemann, Arnold Schering, Johannes Wolf und vor allem bei Hermann Kretzschmar, der ihm (nach seinen eigenen Worten) „das Ideal für einen jungen, musikinteressierten Studenten zu bedeuten schien“. Das sich selbst gesetzte Ziel, „den ausübenden Musiker und den Wissenschaftler in einer Person zu vereinen“, hat er zeit seines Lebens auf eigene, seinem künstlerischen und wissenschaftlichen Temperament gemäße Weise erreicht: Zu verschiedenen Zeiten konzentrierte er sich erst auf die eine, später auf die andere Aufgabe. So entstand während seiner ersten Dresdner Jahre — nach dem mit Tapferkeit und Verwundung durchgestandenen ersten Weltkrieg — sein musikwissenschaftliches Hauptwerk, *J. G. Naumann als Opernkomponist*, 1922 erschienen, „im wesentlichen eine Neuschöpfung“ seiner 1914 beendeten Berliner Dissertation.

Die Jahre von 1922 bis 1926 sahen ihn dann wieder „mitten im rauschenden Musikleben“ als Assistenten von Fritz Busch. In diesen für die Dresdner Staatsoper



„goldenen 1920er Jahren“ hat Richard Engländer als Solorepetitor und stellvertretender Leiter des Opernchores Inszenierungen mit vorbereitet, die — wie *Boris Godunow* (1922/23, zusammen mit Issai Dobrowen), der von Slevogt ausgestattete *Don Giovanni* und die Uraufführungen von *Intermezzo*, *Dr. Faust* und *Cardillac* — inzwischen in die Operngeschichte eingegangen sind. Und so ist er bis zuletzt (seit 1940) in seiner neuen Heimat Schweden abwechselnd wissenschaftlich (1952 als Vertreter von Knud Jeppesen auch in Dänemark) und praktisch (im Rundfunk und in dem herrlichen Operntheater in Drottningholm) tätig gewesen. Auch bei seiner Lehrtätigkeit in Dresden in den 1920er und 1930er Jahren — als Dozent für Musikgeschichte an der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle — war er in ständiger Verbindung mit der musikalischen Praxis. Kurse über Probleme der Musikästhetik, die ihn mächtig anzog, führten zu scharfsinnigen, schriftlich fixierten Erörterungen z. B. über *Das musikalische Plagiat als ästhetisches Problem*. Im Mittelpunkt seiner Forschungen aber stand und blieb zeitlebens das, was er in der Gestalt J. G. Naumanns vereinigt gefunden hatte, das, was ihm (wieder nach seinen eigenen Worten) „am liebsten geworden ist: *Dresdnerisches, Italienisches und Schwedisches*“. Sinnvoll knüpft sich in diesem für ihn stets historisch-lebendigen Dreiklang eine Arbeit an die andere, vertieft eine zweite Studie die nur am Rande angedeuteten Erkenntnisse einer früheren. Als Zusammenfassung eines Teilgebietes erschien 1956 das (von ihm selbst besonders geschätzte, Carl-Allan Moberg gewidmete) Buch *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*. Wenn er manchmal im Gespräch oder in einer Folge von Zeitschriftenaufsätzen mit fanatischem Eifer bei der Sache bleibt und — wie im Fall *Mozart und der Dresdner Joseph Schuster* — seine Meinung vertritt, so wirken Sachkenntnis und Temperament seiner Äußerungen immer und gerade dort anregend, wo eine andere Meinung ihm entgegen und der Wahrheit näher steht. Das dresdnerisch-italienisch-schwedische Thema rundet sich; neben Schuster, Bontempi und Peranda erscheint Joseph Martin Kraus, „der in jeder Hinsicht den polaren Gegensatz zu Naumann darstellt, mögen wir nun an den geistigen und künstlerischen Typ, den er vertritt, denken oder an die schicksalsmäßige Linie seines Lebens und seines Lebenswerkes“ (aus dem Vorwort des 1943 in Uppsala erschienenen Buches *J. M. Kraus und die Gustavianische Oper*). Eine Arbeit über Kraus' Liedkompositionen blieb ebenso unvollendet wie die große, zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Gustavianischen Oper. Sie aus dem ein Leben lang zusammengetragenen Material, aus den zahllosen Randglossen, Exzerpten und Zetteln zu gestalten, mit denen die meisten Bände in Richard Engländers Bibliothek gespickt sind, das ist eine Aufgabe, die nur mit selbstloser Hingabe gelöst werden kann. Unter der Leitung von Ingmar Bengtsson in Angriff genommen, sollte es Richard Engländers Freunden und Schülern in Uppsala, besonders im „Institutionen för Musikforskning“ gelingen, die begonnenen Werke im Geiste ihres Initiators zu vollenden.

Sein Lebenswerk* selbst abzurunden, ist Richard Engländer bei einem anderen Thema vergönnt gewesen: Christoph Willibald Gluck. Ihm hatten zwei seiner ersten

* Eine Bibliographie der zahlreichen großen und kleineren (z. T. weitverstreuten und in Deutschland wenig bekannten) Veröffentlichungen Richard Engländers wird von Kerstin Linder und Axel Helmer (Institutionen för Musikforskning, Uppsala, Universitet, Dragarbrunnsgatan 63 III) vorbereitet.

gewichtigen Arbeiten geglont, die, von Hermann Abert betreut und hochgeschätzt, vor nunmehr einem halben Jahrhundert (im Gluck-Jahrbuch I und II) erschienen sind. Auch für die Gluckstudien gilt, was bei Richard Engländer als Spezialistentum erscheinen konnte, im Grunde aber Ausdruck echten wissenschaftlichen und musikalisch-künstlerischen Engagements war: das Festhalten und Immer-wieder-Aufgreifen eines Themas, im Zusammenhang mit Gluck vor allem des Themas „Ballett“. Spürbar war es eine Erfüllung für ihn, als sich aus Gesprächen über *Don Juan*- und *Orfeo*-Probleme (im September 1959 auf dem Haydn-Kongreß in Budapest) mit Friedrich-Heinrich Neumann, dem damaligen Editionsleiter der Gluck-Gesamtausgabe, der Auftrag ergab, den ersten Ballettband zu übernehmen. Viel Zeit, seine letzten Kräfte hat er dieser Arbeit gewidmet. Noch von der Klinik aus, die aufzusuchen ihn ein Kollaps Ende Oktober 1965 gezwungen hatte, gab er Hinweise für die letzten Korrekturen an „seinem Gluckband“, dessen bevorstehendes Erscheinen ihm noch einmal Auftrieb gab, ebenso wie es die hohe Ehrung getan hatte, die König Gustav VI. von Schweden ihm am 17. Dezember 1965 mit der Verleihung des Titels „Professor“ hatte zuteil werden lassen. Voller Hoffnung und Unruhe begann das neue Jahr für ihn, der sich doch niemals eine längere Ruhepause gegönnt hatte, der nicht lange untätig sein konnte, so sehr er eine Mußestunde schätzte und zu genießen im Stande war. Einen Monat nach seinem 77. Geburtstag, am 16. März 1966, ist Richard Engländer in Uppsala gestorben.

Schweden, das Fach Musikwissenschaft besonders in Uppsala, die musikalische Praxis im ganzen Land, in Stockholm und Drottningholm vor allem, hat viel mit ihm verloren. Kräftige Impulse sind von ihm ausgegangen. Für Schweden war er zugleich unermüdlicher Pionier und würdiger Repräsentant der großen deutschen Musik und Bildungstradition. „*Er hatte*“ — nach den Worten eines schwedischen Freundes — *„Deutschland in seinem Herzen; und worunter er am meisten litt, war sicher die barbarische Unterdrückung der Kultur und Humanität, die immer in seinem Heimatland vorhanden gewesen waren — dieses andere Deutschland, für das er selbst ein so außerordentlicher Vertreter war“*. Bedrückung und zeitweise Verbitterung über das heute für viele von uns kaum noch vorstellbare Schicksal eines Emigranten, der in Buchenwald gewesen und eben mit dem Leben davongekommen war, sie haben sein kindlich-vertrauensvolles Gemüt, sein grundgütiges Wesen und das Gefühl tiefer Dankbarkeit gegenüber den Menschen in Schweden und Deutschland nicht getrübt, für die stellvertretend eingangs der Name Söderblom genannt wurde.

Richard Engländer war bewunderns- und liebenswert als Wissenschaftler, Künstler und Mensch. Mit seinen Freunden und Kollegen in Schweden trauern wir in Deutschland und verneigen uns vor ihm.

Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

I

Das Verhältnis der Komponisten zum musikalischen Material, aus dem sie das Gewebe ihrer Werke herstellen, ist in jeder Epoche ein wichtiger Faktor ihrer Schaffensprinzipien. Aus diesem Verhältnis gehen neben anderen Faktoren in gewissem Sinne ihre Schaffensmethoden hervor, die für den gegebenen musikalischen Stil nicht weniger wichtig sind als die Art des Zusammenwirkens der musikalischen Elemente. Auch die Auswahl der fertigen Werke, die durch vergangene Generationen geschaffen wurden, und die Funktionen, welche dieses angetroffene Material innerhalb neuentstehender Werke erfüllt, sind ein wichtiger Faktor des jeweiligen Stils. Sie sind also auch ein wichtiges ästhetisches Problem.

In fast jeder Epoche treten vorgefundene Werke, das heißt musikalische Antefacta in das Gewebe der neuen Werke ein und erfüllen hier sehr verschiedene Aufgaben. Uns interessiert in der vorliegenden Arbeit das Problem des musikalischen Zitats, das auch eine — wenn auch spätere — Art der Verwertung bereits fertiger Kompositionen bildet. Sie unterscheidet sich prinzipiell von anderen wie dem Parodieverfahren, der Kontrafaktur, Variation, Transkription, der Phantasie über bestimmte Themen, der Paraphrase, dem Pasticcio, der Metamorphose und der Stilisierung¹.

Antefacta können Werke bzw. deren Fragmente sein, die musikalisch sinnvoll und in ihrer Struktur charakteristisch sind und die vor der Entstehung des neuen Werkes vorhanden waren, Werke sowohl der Kunst- als auch der Volksmusik, Werke anderer Komponisten und eigene Werke. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten, Antefacta in der Musik zu verwerten, sind unscharf: manchmal treten z. B. verschiedene Methoden im Rahmen eines Werkes gemeinsam auf. Sie sind immer das Resultat bestimmter Kultursituationen: einer Auswahl, die nach Erscheinungen der Vergangenheit greift, um im Rahmen von Gegenwarterscheinungen bestimmte Aufgaben zu erfüllen. Sie sind demnach ein Phänomen der Kontinuität der Kultur, wichtig für Künstler und Hörer, die den Sinn und Geschmack der Geschichte begreifen. Sie dienen einer Kreuzung der Eigenheiten des Antefactums mit der neuen Aussage, die technisch sehr verschiedenartig zu sein pflegt. Die Komponisten, die mit Antefacta arbeiten, tun dies, weil sie damit rechnen, daß der Hörer imstande ist, in dieser diachronistischen Struktur die übereinander geschichteten Erscheinungen zu erfassen, die Absicht des Künstlers zu begreifen und das Verhältnis beider Faktoren des Werkes zueinander aufzunehmen.

Das Zitat ist ein Phänomen, das zuerst in wissenschaftlichen Texten auftrat (um die eigenen Thesen des Autors zu unterstützen oder als Erscheinungsform der Gelehrsamkeit), weiter in Reden, in Essays usw. In den verschiedenen Gattungen der Kunst tritt es später in Erscheinung, und zwar zu einer Zeit, als im Bewußtsein der Schöpfer und der Konsumenten der Kunst das Gefühl für den Wert bereits angetrof-

¹ Aus Platzmangel müssen wir hier auf die ästhetische Analyse der Art und Weise verzichten, wie sie im Werk funktionieren, obwohl diese Analyse — durch den Vergleich mit dem Zitat — uns die Spezifik und das Wesen des Zitates besser erklären könnte.

fener Werke und das Bewußtsein entstanden war, sie in einem neuen Zusammenhang auf eine neue Art funktionieren zu lassen, sie in der Apperzeption erfassen zu können, sowie das Bewußtsein für die ästhetische Nützlichkeit des Zitates, zu einer Zeit also, als das Gefühl für die historische Mannigfaltigkeit künstlerischer Erscheinungen, ihre Übereinanderschichtung und ihre komplizierten Beziehungen zueinander einer der Faktoren des allgemeinen ästhetischen und Kulturbewußtseins wurde. Zu dieser Zeit trat die Verwendung fremden künstlerischen Eigentums in Verbindung mit einer eigenen Aussage auf, zwecks Erfüllung mannigfaltiger ästhetischer Aufgaben, die die zitierten Werke bzw. Fragmente allein in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht erfüllt hatten.

Das musikalische Zitat tritt in verschiedenen ästhetischen Funktionen auf; gewöhnlich ist es einmalig vorhanden und von den es umgebenden Phasen des Werkes entweder durch den stilistischen Kontrast, durch seine Eigenart oder durch die spezifischen Aufführungsmittel, in denen es gegeben wird, hervorgehoben. Diese objektiven Bedingungen sollen den Hörern ein spezifisches subjektives Verhältnis zu dem gegebenen Fragment ermöglichen, d. h. die Hörer sollen es als „Fremdkörper“ erkennen. Das Funktionieren des Zitates als solches hängt hauptsächlich vom Hörer ab, der das gegebene Fragment als Zitat erkennen kann, aber nicht muß. Die Voraussetzung für das richtige Funktionieren des Zitates ist also, daß es herausgehört wird, was von der musikalischen Vorbildung, von der Kenntnis der Musikliteratur abhängt. Um das Zitat als solches erfassen zu können, muß der Hörer zusätzliche intellektuelle Operationen vornehmen, die beim normalen Hören der Musik nicht auftreten, er muß a) die Herkunft des Zitates erkennen, b) die Rolle interpretieren, die es im Ablauf des gegenwärtigen Werkes erfüllt, c) muß es damit im Verhältnis zu dem Werk, aus dem es stammt, re-interpretieren. Im neuen Zusammenhang nimmt das zitierte Fragment neue semiotische Eigenheiten an.

Die Tendenz der Komponisten ist ein individueller und Ganzheitscharakter ihres Werkes. Wenn sie in Form des Zitates irgendein fremdes Fragment in ihr Werk aufnehmen, so tun sie dies mit einer ganz bestimmten Absicht, die vom Hörer erkannt werden soll. Sie erleichtern ihm dies, indem sie das Zitat als Substruktur einer höheren Ganzheit hervorheben, die in dieser auf spezifische Art funktioniert und die sowohl in Richtung auf das Antefactum, aus dem das Zitat stammt, als auch des neuen Werkes, in das es sich einschaltet, ausstrahlt. Das Zitat muß also sowohl die Möglichkeit haben, sich aus der neuen Suprastruktur hervorzuheben, als auch die, sich in sie einzufügen.

II

Welches sind die Kriterien des musikalischen Zitates? Welche Bedingungen muß es erfüllen, um in diesem Geiste im Werke funktionieren zu können, und welche Bedingungen muß der Hörer erfüllen, um das gegebene Fragment des musikalischen Ablaufs als Zitat erkennen zu können? Wir stützen unsere beschreibende Definition auf die Analyse vieler verschiedener Beispiele von Zitaten aus der Musikliteratur mehrerer Jahrhunderte.

1. Das Zitat tritt vorwiegend einmalig als eine gewisse fragmentarische, aber in sich geschlossene Ganzheit auf, die genetisch einem anderen, früher entstandenen

Werk angehört, das ein Werk aus der fernerer oder näheren historischen Vergangenheit, das Werk eines fremden Komponisten oder auch ein früheres eigenes Werk sein kann. 2. Das musikalische Zitat kann, aber muß nicht (wie z. B. in der Literatur oder in wissenschaftlichen Werken) absolut „wörtlich“ sein; unbedeutende Veränderungen in ihm (ein Wandel der Aufführungsmittel, des Registers usw.) liquidieren seine strukturelle Qualität nicht so weit, daß es aufhören würde, als Repräsentation des Antefactums zu funktionieren. 3. Das Zitat repräsentiert das Werk, aus dem es stammt, nach dem Prinzip *pars pro toto*, es ist also der Träger ausführlicherer Informationen als im Rahmen des Antefactums, dessen Fragment es ist, weil es dort nur seine eigene strukturelle und ausdrucksmäßige Qualität hatte, während es in dem neuen Zusammenhang außerdem auch noch die Ganzheit vertreten soll, aus der es stammt. 4. Es darf nicht zu ausführlich sein, weil die Geschlossenheit die Voraussetzung für seine Faßbarkeit und ästhetische Einwirkung ist; es darf jedoch auch nicht zu kleine Ausmaße haben, denn dann könnte es im Ablauf des Werkes als Zitat nicht mehr erkannt werden. 5. Es muß in seiner klanglichen Struktur insofern charakteristisch bzw. als Fragment des Antefactums so allgemein bekannt sein, daß es als spezifische Ganzheit aus dem Ablauf hervorgehoben ist. 6. Es darf nicht als thematischer Einfall des neuen Werkes auftreten, weil das seine Bedeutung als etwas, was von außen her dem neuen Werk als Substruktur beigelegt wird, verändern würde; als thematischer Gedanke würde es dann entweder der Durchführung oder der Variierung unterliegen und damit den Charakter einer hervorgehobenen und „fremden“ Ganzheit im Ablauf des Werkes verlieren. 7. Das Zitat muß zugleich auch die Möglichkeit haben, durch das neue Werk, in dem es auftritt, assimiliert zu werden; ob es als Zitat treffend wirkt, hängt jedoch von dem Zusammenhang ab, in dem es erscheint: das gleiche Zitat wird, in verschiedene Werke einkomponiert, in semiotischem Sinne verschieden funktionieren, weil die Suprastrukturen, in die es sich einschaltet, jeweils andere sein werden. 8. Das Zitat muß in einer solchen Phase des Werkes auftreten, in der es am besten eine seiner vielen vom Komponisten beabsichtigten ästhetischen Funktionen (darüber später) erfüllen kann; im gegebenen Kontext bringt das Zitat bestimmte Absichten des Komponisten zum Ausdruck (schon die Auswahl des Zitates spricht davon) und wird im Sinne des Verständnisses dieser Absichten sowie bestimmter Bedürfnisse der Hörer perzipiert. 9. Das Zitat muß demnach in einem bestimmten Verhältnis zu den Phasen des neuen Werkes stehen, unter denen es auftritt und auf die es seinen Einfluß ausübt. 10. Es trägt in die normale Apperzeption des gegebenen musikalischen Gewebes ein Moment der Überraschung hinein, es ruft Interpretationsakte hervor, die die bereits abgelaufenen Phasen des neuen Werkes nicht hervorgerufen hatten und die die gegebene zitierte Phase auch im früheren Werk nicht hervorgerufen hatte; es verliert zugleich seine volle Autonomie als Fragment eines anderen Werkes, wenn es dem Wirken des neuen Gewebes, in dessen Rahmen es nun auftritt, unterworfen wird. 11. Diese Interpretationsakte sind dafür entscheidend, daß das Zitat die Art der Apperzeption der auf es folgenden Phasen verändert. 12. Das Zitat funktioniert im Werk nach einem anderen Prinzip als dessen übrige Phasen: es ist ontologisch zweischichtig, weil es durch seine eigene klangliche Struktur auf

etwas von ihm selbst Verschiedenes hinweist, was dafür entscheidend war, daß es ausgewählt und mit einer bestimmten Intention in dem neuen Werk verwendet worden ist. 13. Das Zitat weist meistens auch auf das Verhältnis des Komponisten zu dem Werke, aus dem es stammt, hin.

Diese komplizierten objektiv-subjektiven Beziehungen, welche das Auftreten des musikalischen Zitates erfordert und hervorbringt, sind wahrscheinlich dafür entscheidend gewesen, daß es verhältnismäßig selten angewandt wird, meist zur Erfüllung ganz bestimmter semiotischer Aufgaben, und daß es in der Musikgeschichte verhältnismäßig später auftritt als andere Methoden der Verwendung von Antefacta.

Die objektiv-subjektiven Voraussetzungen des musikalischen Zitates könnte man auch in andere gedankliche Kategorien fassen: das musikalische Fragment a, das im Rahmen des Werkes B als dessen Teil auftritt, ist für den Hörer x ein Zitat, sofern es von ihm als Repräsentation des Werkes A nach dem Prinzip *pars pro toto* erkannt werden kann. Damit a im Rahmen von B als musikalisch-sinnvoll funktionieren kann, muß es ein vergangenes Erlebnis des Werkes A durch den Hörer x mit seinem gegenwärtigen Erlebnis von B verbinden. Die Apperzeption von a im Rahmen von B unterscheidet sich für x von seiner Apperzeption des gleichen a im Rahmen von A. Im Rahmen von A war a nur eine seiner Phasen, im Rahmen von B ist a mit der Funktion belastet, nicht nur sich selbst, sondern auch das ganze A zu repräsentieren, aus dem es stammt und als das es erkannt wurde. Im Rahmen von B nimmt a neue Aufgaben an infolge der Tatsache, daß es zwischen verschiedenen Phasen von B auftritt und als Substruktur in B als die Suprastruktur eingeschmolzen wird, dagegen nicht in die Suprastruktur A. Das mit einer bestimmten Absicht des Komponisten angewandte Zitat kann seine Aufgaben nur dann erfüllen, wenn x A kennt und in a ein Fragment von A erkennt; außerdem nur dann, wenn der Hörer x die Absicht des Komponisten, d. h. den bestimmten Sinn von a zwischen den Phasen von B erfaßt. Damit dies möglich wird, muß x seine richtige Apperzeptionseinstellung auf a richten. Demnach ist das Zitat eine intentionelle Erscheinung. Das Fragment a ist ein Zitat oder ist es nicht, je nach dem Erfolg einer Reihe intellektueller Operationen des Hörers. Es genügt, daß x A nicht kennt, und schon kann a im Rahmen von B nicht mehr als Zitat fungieren. Für x, der A kennt und in a wiedererkennt, hat dies eine zwiefache Bedeutung: es repräsentiert zugleich A und eine der Phasen von B. Demnach ist es eine bifunktionelle und zugleich eine zweischichtige Erscheinung.

Der Faßbarkeitsgrad des Zitates hängt nicht nur von der musikalischen Vorbildung und vom Gedächtnis des Hörers ab. Die Grenzen zwischen dem wörtlichen Zitat und seinen modifizierten Gestalten, also dem verarbeiteten Material, sind nicht scharf. Das Zitat kann durch verschiedene Mittel in verschiedenem Grade hervorgehoben werden: 1. kann das Zitat als solches durch den Text bestimmt werden: in der Endszene des *Don Giovanni* von Mozart benennt Leporello direkt die Werke, aus denen in der auf der Bühne gespielten Musik Zitate auftreten. 2. Das Zitat kann durch die Handlung, den Text, sprachlich und durch Pausen hervorgehoben werden, wie bei dem Zitat der Gretry-Arie in Tschairowskis *Pik-Dame*.

3. Es kann ein wörtliches Zitat sein mit der Modifizierung einiger sekundärer Eigenheiten wie beim Zitat der Marseillaise, also einer vokalen Melodie, die in Tschaikowskis *Ouvertüre 1812* instrumental gegeben wird. 4. Es kann ebenso ein Zitat mit der Modifizierung einiger erstrangiger Eigenheiten, z. B. des Rhythmus, Metrums, der Harmonik oder des Satzes sein wie im Falle des Bach-Chorals, der in das Finale des Violinkonzertes von Alban Berg eingebaut wurde. 5. An der Grenze des Materials für thematische Arbeit, der Substanz des neuen Werkes, die jedoch noch als einem Antefactum zugehörig erkennbar ist, stehen die Zitate in den Zitattänzen, die ganz aus fremdem thematischem Material aufgebaut sind. Diese Unschärfe der Grenzen und Mehrgradigkeit der Formen, in denen es als „Fremdkörper“ hervorgehoben wird, unterscheiden das musikalische vom verbalen Zitat, dessen absolute Voraussetzung immer die Wörtlichkeit ist. Der asemantische Charakter der klanglichen Strukturen ist dafür entscheidend, daß unbedeutende Änderungen den Zitatcharakter der gegebenen Struktur nicht beseitigen.

III

Welche ästhetischen Funktionen kann das Zitat in den einzelnen musikalischen Gattungen erfüllen, in denen es in verschiedener Anwendung auftritt?

1. Das Zitat tritt meistens als Symbol eines bestimmten Ausdruckscharakters auf, dessen Träger es schon auf dem Boden des Werkes war, aus dem es stammt. Im neuen Werk hat es die Aufgabe, die Aussage des Komponisten durch die Assoziation mit dem früheren Werk zu verstärken. Je allgemeiner bekannt das Zitat ist, desto eindeutiger ist die semiotische Information, die es als Zitat trägt. Der berühmte Tristan-Akkord (als Leitmotiv) wurde so z. B. für mehrere Generationen ein Symbol der Liebesehnsucht und tritt als solches als Autozitat sogar in der Arie des Hans Sachs im dritten Akt von Wagners *Meistersingern* auf, weiter in der Liebesszene von Benjamin Britten's *Albert Herring*, in der symphonischen Dichtung *Tintagel* von Arnold Bax, in der *Lyrischen Suite* von Alban Berg und in vielen anderen.

Ein Symbol, das die Expression des Werkes stimuliert, ist zweifellos das Zitat des Bach-Chorals, das in das Finale des Violinkonzertes von Alban Berg aufgenommen wurde: das Werk ist dem Andenken der jungverstorbenen Tochter von Freunden des Komponisten, Manon Gropius, gewidmet. Der Choral ist hier ein kondensiertes Symbol eines Komplexes von „Ewigkeitsvorstellungen“. Außerdem hat es in der Umgebung von Phasen mit sehr anderen strukturellen Eigenheiten, einkomponiert in das Bergsche polyphone Klanggewebe, noch gewisse andere Aufgaben: es repräsentiert „das Gewesene“, also eine andere historische Ebene, es ist „Bach“, der der Aussage Bergs dient, von ihm ausgewählt, also vorher in seinem Charakter und Ausdruck erlebt wurde. Es trägt in das Erlebnis des Werkes die Vorstellung einer „dargestellten Zeit“ durch das Zitat hinein, das ja nicht nur dem Ablauf eines anderen Werkes, sondern auch einer anderen historischen Zeit angehört. Das wieder ruft das Gefühl einer Verflechtung zweier historischer Stile, nicht nur zweier Werke, des Antefactums und des gegenwärtigen Werkes, hervor, also das Gefühl für das Diachronische, Zweischichtige der Erscheinung in doppelter Bedeutung. Ein Zitat dieser Art strahlt auf die Ganzheit des neuen Werkes aus, obwohl es zugleich von

diesem Werk assimiliert, aufgenommen, seiner Expression unterworfen wird, die es durch sich selbst verstärkt. Es trägt einen ganzen Kreis musikalischer und außermusikalischer Assoziationen mit sich.

Selbst Bach verachtet das Zitat als Symbol nicht: Luthers Choral „*Ein feste Burg*“ bildet in der Choralkantate BWV 80 nicht nur das Material für ein Werk, das dem Reformationsfest zugeordnet ist, sondern wirkt hier auch als Symbol der Reformation selbst. Hundert Jahre nach ihm tritt der gleiche Choral in der gleichen Funktion in Mendelssohns V. Symphonie, der *Reformationssymphonie* auf. In beiden Werken soll das Zitat die Vorstellung der Hörer auf die beabsichtigten außermusikalischen Inhalte lenken. Es steht an der Grenze von Symbol und Zeichen, das nicht eindeutig auf einen gewissen Vorstellungskreis hinweist.

2. Das Zitat nicht so sehr als Symbol als vielmehr Zeichen mehr bestimmter inhaltlicher Momente, als Mittel inhaltlicher Assoziationen tritt in programmatischen Werken sehr häufig auf. Es ist eine gewisse Form des Kommentars. Eine solche Funktion erfüllen z. B. — wie bereits gesagt — Fragmente der Marseillaise und der Zarenhymne in Tschaikowskis *Ouvertüre 1812*, weil sie als musikalische Symbole bestimmter Inhalte allgemein bekannt sind. Verarbeitet und einander gegenübergestellt — außer ihrer „wörtlichen“ Zitierung — symbolisieren sie den „Kampf“ zweier feindlicher Kräfte².

Analoge Aufgaben haben das Fragment des gregorianischen Chorals in der Schlachtszene aus *Aleksander Newski* von Sergej Prokofjew und die revolutionären Lieder von 1905 in der XII. Symphonie von Dimitrij Schostakowitsch. In der gleichen Rolle tritt für viele Komponistengenerationen die Sequenz „*Dies irae*“ auf, ein konzentriertes Zeichen und Symbol von Vorstellungen des Grauens, der Angst, der Verzweiflung: in der *Symphonie Phantastique* von Hector Berlioz (Hexentanz), in der *Dante-Symphonie* und der Klavierphantasie *Der Totentanz* von Liszt, in Rachmaninows symphonischer Dichtung *Die Todesinsel*, in Dallapiccolas „*Canti di Prigionia*“, in der VI. Symphonie von Mjaskowski und vielen anderen. In ihnen allen ist diese Sequenz zuerst ein Zitat, aber später zugleich Material für thematische Verarbeitung, also klangliche Substanz des Werkes. Als Mittel bestimmter inhaltlicher Assoziationen treten besonders häufig Autozitate auf, d. h. Zitate aus eigenen früheren Werken des gegebenen Komponisten. Es geht dabei nicht um die Themen eigener Lieder als dem Ausgangspunkt zu Variationen wie in der Kammermusik von Schubert (*Der Tod und das Mädchen* bzw. *Die Forelle*), es geht auch nicht um die dreimalige Rückkehr Beethovens zu seinem Jugendlied „*Wer, wer ist der freie Mann*“ (1792), das später sowohl im Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, als Thema in den Variationen op. 35 und im Finale der *Eroica* auftritt. Das ist eher eine Rückkehr zu eigenen musikalischen Formulierungen, die sich mit der Vorstel-

² Nationalhymnen, Aufstands- oder Revolutionslieder, die stark mit einem bestimmten Vorstellungskreis assoziiert werden, bilden recht eindeutige Determinanten programmatischer Momente in vielen Instrumentalwerken: Nach diesem Prinzip zitiert Wagner in seiner *Ouvertüre Polonia* die polnische Nationalhymne, die sogenannte *Dąbrowski-Mazurka*, Edward Elgar ebenfalls die polnische Nationalhymne, zwei Aufstandslieder („*Z dymem pożarów*“, „*Światło podnieśmy sztandar nasz w górę*“) und außerdem Fragmente aus dem Nokturno g-moll von Chopin und der *Polnischen Phantasie* von Paderewski, wobei er mit diesen Zitaten völlig die semiotische Ladung seiner symphonischen Dichtung *Polonia* bestimmt. Nach dem gleichen Prinzip zitiert Brahms ein deutsches Studentenlied in der *Akademischen Fest-Ouvertüre*, Alexander Glasunow das Lied der Wolgaschiffer in der symphonischen Dichtung *Stenka Rasin* usw.

lung der Freiheit, des Heldentums assoziieren und davon zeugen, daß diese Formulierungen für den Komponisten auch weiter lebendig sind³. Dagegen kann man die Rückkehr zu eigenen Leitmotiven, die mit ganz bestimmten Inhalten nichtmusikalischer Natur verbunden sind, als Zitate behandeln, die bewußt angewandt werden, um erneute Assoziationen mit ihrem Inhalt hervorzurufen. In dieser Funktion wendet sie Wagner (vgl. oben) an, besonders häufig aber Richard Strauss. Im *Heldenleben* bringt er eigene Leitmotive aus der Jugendoper *Guntram*, aus den symphonischen Dichtungen *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Don Quichotte*, *Zarathustra*, *Till Eulenspiegel* und aus dem Lied *Traum durch die Dämmerung* als Reminiszenzen „des Vollbrachten im Leben des Helden“, mit dem sich der Komponist identifiziert. Ähnliche Bedeutung haben die Zitate aus eigenen Werken in seiner *Sinfonia domestica*. Es sind dies nicht eindeutige Zeichen der gleichen Inhalte, deren Träger sie in den zitierten Werken gewesen waren. Nach dem gleichen Prinzip wirken die Autozitate im Quartett *Aus meinem Tagebuch* von Leoš Janaček oder im 8. Quartett von Schostakowitsch. Es sind „Motive der Reminiszenz“. Schwerer verständlich sind jedoch die Reminiszenzen aus *Herzog Blaubarts Burg* im Orchesterkonzert von Bartók, Zitate aus seinem *Mikrokosmos* in seinem Divertimento und im 3. Klavierkonzert oder das Zitat aus dem *Allegro barbaro* im 2. Satz der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Das sind Autozitate, deren Intention noch zu kommentieren bleibt.

3. Es kommen auch Zitate vor, deren ästhetische Funktion — die ebenfalls auf Assoziationen beruht und ihnen dient — die Rolle der Anspielung übernimmt, die für den Hörer mehr oder weniger verständlich ist. So nimmt z.B. die Arie aus Gretrys Oper *Richard Löwenherz*, die ganz und zwar fast „wörtlich“ in die Erinnerungsszene der alten Gräfin in Tschaikowskis *Pik-Dame* aufgenommen wurde, hier eine neue Bedeutung an als im Original: sie wird zum Ausdruck der Jugenderinnerungen der alten Gräfin; ihre Aufgabe ist die Anspielung auf die vergangene, alte Zeit, aus der Gretrys Oper stammt. Die Auswahl dieses Zitats und seine Verwendung — mit dem französischen Text, wodurch sie als „Fremdkörper“ aus dem Ablauf von Tschaikowskis Oper hervorgehoben wird — in eben dieser Situation legt ihr semantisch-ästhetische Aufgaben bei, die dieses Fragment ursprünglich nicht besessen hatte.

Schwieriger ist das Zitat als Anspielung in Chopins Jugendpolonaise *b*-moll zu verstehen, die er vor seiner Reise nach Duzniki seinem Freunde, Wilhelm Kolberg, widmete: im Trio der Polonaise tritt ein Fragment der Arie „*Au revoir*“ aus der *Diebischen Elster* von Rossini auf. Wir wissen, daß die beiden Freunde gleich nach ihren Abschlußprüfungen am Lyzeum gemeinsam eine Vorstellung dieser Oper besucht haben. Diese Polonaise trägt den Namen *Auf Wiedersehen*. Ob dieses Zitat

³ Die Praxis dieser Rückkehr ist alt: Haydn überträgt in die *Baßarie* aus dem Oratorium *Die Jahreszeiten* ein ganzes Fragment aus dem langsamen Satz seiner Symphonie mit dem Paukenschlag, Mozart baut einen Teil des Finales des 2. Aktes des *Don Giovanni* aus der Arie „*Non piu andrai*“ seiner eigenen *Hochzeit des Figaro* auf; Rimski-Korssakow überträgt eine Arie aus *Das Mädchen von Pskow* in die *Zarenbraut*, Schumann die Einleitung zu den *Papillons* in den *Carnaval*; Wolf nimmt eines seiner Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch* in den *Corregidor* auf, Mahler stützt den ersten Satz der I. Symphonie auf Zitate aus eigenen Liedern (besonders des ersten) aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* usw. Als dieser Typ der Rückkehr zum eigenen Material dominieren Lieder mit einem bestimmten Inhalt, die in Instrumentalwerken zitiert werden.

in der Absicht des Komponisten eine Anspielung auf jenen Abend oder ob es ein Symbol des Abschieds von den sorglosen Studentenjahren ist, wissen wir nicht.

Nicht weniger unverständlich ist das Zitat des humorvollen deutschen Liedes „Der Esel ist ein dummes Tier“ im ersten Violinkonzert von Bartók. Das Datum auf der Handschrift klärt den Sinn des Zitates etwas auf: der Komponist hatte an diesem Tage in Gesellschaft einer recht primitiven deutschen Familie einen Ausflug gemacht. Der Text des zitierten Liedes sowie die biographische Information gestatten uns jedoch, die in dem recht zufälligen und unwichtigen Zitat enthaltene Anspielung zu verstehen. Das Zitat hat hier die Funktion einer humoristischen Charakteristik der Situation, die man kennen muß, um es richtig zu verstehen.

Auch das Autozitat kann Träger der Anspielung sein: im ersten Satz seiner *Haffner-Symphonie* zitiert Mozart die Arie des Osmin (Nr. 14) aus der *Entführung aus dem Serail*. Er macht mit diesem Zitat eine spezifische Anspielung auf die Gestalt seines zukünftigen Schwiegervaters. Erst wenn man Mozarts Lebensgeschichte und seinen Briefwechsel aus der Entstehungszeit dieser Symphonie kennt und mit dem Text der Arie des Osmin vergleicht, versteht man den Sinn dieser rein autobiographischen Anspielung. Ebenso schwierig zu erfassen ist für den Hörer das zweitaktige Zitat als Anspielung aus Beethovens Lied *An die ferne Geliebte*, das Robert Schumann in seine Phantasie C-dur op. 17 aufnahm („Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang“); nur die Kenntnis des Zeitpunkts, zu dem der Komponist diese Phantasie schrieb (1836) und seiner Liebe zu Clara Wieck läßt uns den Anspielungsgehalt dieses (übrigens nicht wörtlichen) Zitates (dessen Tonart F-dur beibehalten wurde) verstehen.

Alle Beispiele der Anspielungszitate weisen klar darauf hin, daß die zitierten musikalischen Abschnitte in der Absicht des Komponisten ein Zeichen von etwas sein sollten, das von ihnen selbst sehr verschieden ist, daß sie „mehrschichtig“ sind. Sie sind deutlich semantisch (wenn auch nicht eindeutig) belastet. Für die Zeit seines Ablaufs verändert das Zitat die ontologische Struktur des musikalischen Werkes, in dem es auftritt, besonders wenn es sich um ein nicht programmatisches Instrumentalwerk handelt. Ein Zitat aus einem Vokalwerk trägt die Assoziation des Textes in sich, aus einer Oper die des Textes und der Bühnensituation, also immer Assoziationen nichtklanglicher Natur.

4. Das schon geschilderte Zitat in Bartóks Violinkonzert brachte uns auf die Funktion des Zitates, in der es ein Mittel zur Hervorrufung von Effekten der Parodie, Ironie, Groteske sein soll. Weil alle diese Kategorien eher auf dem Boden der darstellenden Künste auftreten können, hängen sie in der Musik meist mit Vokal- oder Bühnenwerken zusammen. Wir wollen uns daher an Beispiele aus diesen Gattungen halten.

Offenbach zitiert in seinem *Orpheus in der Unterwelt* die Arie „Che farò“ aus Glucks *Orfeo* und führt in *Hoffmanns Erzählungen* wörtlich die Arie „Nott'e giorno faticar“ aus Mozarts *Don Giovanni* ein. Sie treten mit neuen Texten auf, die den neuen Werken entsprechen. Ihr ursprünglicher Text soll — nach der Absicht des Komponisten — durch die Kontrafaktur der zitierten Fragmente durchschimmern und — indem er ihre Gegensätzlichkeit unterstreicht — den Effekt der Parodie

hervorrufen. Wahrscheinlich waren dies auch die Grundlagen der komischen Wirkung von Händels Arien in den englischen Beggars Operas zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Reinterpretierung des erkannten Zitats aus einer Opera seria war hier die Grundlage einer gewissen vis comica. Das Zitat nahm durch den Wandel des Textes neue Züge an, die seinen bisherigen Ausdruck in gewissem Maße „entlarven“.

Zu parodischen Zwecken benutzt Modest Mussorgski Zitate mit Kontrafaktur. Die Grundlage ihrer Komik ist hier, daß Text und Musik nicht zueinander passen und daß außerdem die Musik selbst als Mittel zur Charakteristik gewisser Gestalten dient. Lieder wie *Der Klassiker* und *Die Schaubude* sind musikalische Pamphlete, die Gestalten und Situationen im musikalischen Milieu Rußlands der sechziger Jahre ironisieren. *Der Klassiker* ist eine Parodie auf die konservativen Kritiker und Gegner der „großen Fünf“: einen von ihnen symbolisiert Mussorgski durch ein Menuett von Mozart, dem er einen von Selbstlob triefenden Text des Kritikers unterlegt, einen anderen durch das zänkische Zitat mit Rezitativ aus Rimski-Korssakows Oper *Sadko*. Die gleiche Methode des „Collage“ wendet er in der *Schaubude* an: ein Verehrer der klassischen und Barockmusik tritt hier mit einem Thema aus Händels *Judas Makkabäus* auf, der — im Text — die Schädlichkeit der Moll-Tonart verkündet; ein anderer, ein Liebhaber der italienischen Oper, rühmt in einem Zitat aus einem banalen Salonwalzer die Kunst der Adelina Patti; wieder ein anderer greift die Musik der „Fünf“ zu einem Zitat aus seiner eigenen banalen sentimentalen Romanze an; Serow, der Komponist der mißlungenen Oper *Rogneda*, tritt auf dem Hintergrund der Fanfaren aus dieser Oper auf; und das alles ist von dem Volkslied der Dummköpfe durchwoben, die über die komplizierte harmonische Sprache der Neuerer spotten. Das gleiche Lied wird zum Schluß des Pamphlets zu einer Hymne, welche die Fürstin Helena als die Muse Euterpe rühmt, die Gold um sich streut. Text und Zitate, gemeinsam angewandt, geben ein karikaturales musikalisches Bild, das jedoch nur dann verständlich wird, wenn man einen genauen Überblick über die parodierte Situation hat.

Parodisch wendet auch Richard Strauss Zitate, hauptsächlich Leitmotive oder illustrative Fragmente aus Wagner, Verdi, Lully und aus eigenen Werken in dem Ballett *Le Bourgeois-Gentilhomme* an: in der Szene des Gastmahls charakterisiert er die einzelnen Speisen mit Zitaten aus bekannten Werken der erwähnten Komponisten, weil er damit rechnet, daß die Hörer ihren parodischen Sinn erfassen werden: beim Karpfen erklingt das Wagnersche Rheinmotiv aus dem *Ring des Nibelungen*, bei der Hammelkeule als Autozitat das Motiv des Schafblökens aus dem *Don Quichotte*, bei einem Gericht aus Lerchenzungen die Morgenmusik mit dem Vogelgezwitscher aus Verdis *Rigoletto* usw. Ohne die richtigen Assoziationen des Hörers kann diese ganze parodische Symbolik nicht mit der ihr eigenen vis comica erlebt werden.

Die parodierende Funktion des Zitats entspringt aus dem Kommentar, den die Umgebung, in der es auftritt (Musik, Text, Bühnensituation), ihm verleiht und die zugleich das Zitat den es umgebenden Phasen des Werkes beilegt; die Parodie geht daraus hervor, wie das Zitat in seiner neuen klanglichen Umwelt wirkt. Die Zuge-

hörigkeit zu zwei Ganzheitsstrukturen, seiner ursprünglichen und dann einer fremden, verleiht ihm eben seinen spezifischen Charakter und seine Funktion.

Eine besonders giftige Parodie ist das von Paul Hindemith im *Nusch-Nusch* verwandte Motiv aus der Arie des Königs Marke („*Mir dies, Tristan, mir*“) in der Szene, da der für seinen Verrat kastrierte General vor dem wütenden Maharadscha steht (Posaunensolo).

Die Funktion des musikalischen Zitats als Parodie besteht in antithetischen Zusammenstellungen, die entweder das Zitat oder seine Umgebung in gewissem Sinne „kompromittieren“ und das Paradoxe der Zusammenstellung hervorheben. Das Zitat ist ein Assoziationsimpuls, der (wie alle Erscheinungsformen des Komischen) den Hörer durch die Situation verblüfft, in der es auftritt. Ein Beispiel dafür ist das Schicksalsmotiv aus Beethovens V. Symphonie, das Manuel de Falla in seinem Ballett *Der Dreispitz* in der Szene der vergeblichen Liebesmüh des alten Schulzen verwendet.

In allen hier geschilderten Fällen irisiert das Zitat nach zwei Seiten: auf das ursprüngliche Werk, aus dem es stammt, und auf das neue, in dem es in einer neuen Rolle auftritt, wobei es in verschiedenem Grade und verschiedenem Sinne dienbar ist und in der neuen Umgebung verschieden assimiliert wird. Es besitzt hier eine zwifache semiotische Natur, und seine Nichteindeutigkeit fördert das Zustandekommen seiner neuen Funktionen. Das Zitat muß für das neue Werk wesentlich sein, d. h. es muß vom Komponisten sinnvoll ausgewählt und angewendet werden. Den Hörer stimuliert ein Zitat dieser Art zu spezifischen Kommentaren, also zum Erfassen der parodistischen Funktionen des Zitats.

IV

Wie wirken nun die musikalischen Zitate in den verschiedenen musikalischen Gattungen? Aus den oben analysierten Beispielen geht hervor, daß sie in allen musikalischen Gattungen auftreten und ihre ästhetischen Aufgaben erfüllen.

In der reinen, nicht programmatischen Instrumentalmusik sind sie am mehrdeutigsten, wenn auch in ihrer Mehrdeutigkeit beschränkt. Sie bestimmen einen gewissen Bereich interpretierender Assoziationen, um den es dem Komponisten geht, wie im Falle des ausführlichen Zitats aus der beliebten polnischen Romanze *Laura und Philon* oder der Kurpiński-Mazurka in der *Phantasie* für Klavier und Orchester op. 13 von Chopin oder des geschilderten Zitats im Violinkonzert von Berg. Analog funktionieren die Zitate in der Sonate-Phantasie von Bernd Alois Zimmermann, in der das Rondo ein Zitat aus dem „*Dies irae*“ enthält, und in der Solosonate des gleichen Komponisten für Bratsche, in der ein Zitat aus Bachs Choral „*Gelobet seist du, Jesu Christ*“ auftritt, obwohl das Fehlen einer erklärenden Widmung deren Symbolik weniger verständlich macht. Dagegen verlieren sie ihren symbolisch-semiotischen Sinn in einem Werke wie den *Monologen* des gleichen Komponisten für zwei Klaviere, wo nebeneinander Zitate aus Bach, Mozart, Beethoven, Debussy und Messiaen auftreten. Sie repräsentieren hier lediglich mannigfaltige historisch-stilistische Schichten, verschiedene zeitliche Ebenen im Rahmen des gleichen Werks, und verlangen so vom Hörer einen gewissen Pluralismus der Apperzeptionseinstellungen. Das Schillern mannigfaltiger „historischer Zeiten“

bildet in diesem Falle eine neue ästhetische Funktion der so angewandten Zitate. Sie verlieren die Möglichkeit, die Aufgaben zu erfüllen, die wir oben bei der Analyse der einzeln auftretenden Zitate beschrieben haben, und werden zu „Inkrustationen“, deren stilistischer Kontrast sozusagen die Rolle der Anführungsstriche in wissenschaftlich-literarischen Zitaten übernimmt. Es ist dies eine spezifisch musikalische Form der heute in Malerei und Literatur (Joyce, Pound, die Surrealisten) beliebten Technik des „Collage“, die darin besteht, im Rahmen einer Ganzheit einander fremde Elemente zu montieren. In der Musik besteht sie in der Montage mehrerer verschiedener stilistischer Niveaus und zeitlicher Ebenen. Wesentlich wird hier nicht das aus den (verschiedenen) Antefacta ausgewählte Zitat selbst, als vielmehr dessen stilistische Qualität. Zum ästhetischen Wert wird das Irisieren verschiedener Qualitäten im Rahmen einer Ganzheit. Das ist keine „dekorative“ Funktion des Zitats, sondern vielmehr: es ist der Appell an das kulturelle Kontinuitätsbewußtsein des Hörers, an das Gefühl für die Gemeinschaft und Teilnahme an der jahrhundertalten Musikkultur, an dem spezifischen Dialog mit der Vergangenheit in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Die genetische Verbindung dieser Technik mit der Technik der „Interpretation“, die Strawinski in seiner neoklassischen stilistischen Periode verwandte, liegt hier klar auf der Hand⁴.

⁴ Strawinski wendet in zahlreichen Werken eine Technik an, die man als die Verbindung der Zitate mit der Stilisierung bezeichnen könnte. Die Stilisierung besteht darin, daß er nur einige Eigenheiten des alten Stils übernimmt und mit den Eigenheiten seines zeitgenössischen Stils kreuzt. Das Durchschimmern beider Eigenheiten im Rahmen des gleichen musikalischen Ablaufs bildet ihren spezifischen Wert. Die Stilisierung trägt filtrierte Eigenheiten des Vorbildes hinein, nämlich diejenigen, die für den Komponisten den jeweils gegebenen Stil repräsentieren. Vom Erkennbarkeitsgrad des „Modells“ hängt das sinnmäßige ästhetische Erlebnis eines Werkes dieser Art ab. Die Stilisierung ist wie das Zitat in ihrem Wesen zweischichtig, sie repräsentiert zwei zeitliche Ebenen und verlangt vom Hörer eine spezifische erkennende Einstellung. R. Craft (*Strawinski in Conversation with Robert Craft*, New York 1962, S. 311) führt für derartige Erscheinungen bei Strawinski den Begriff „Interpretation“ ein; sie beruht darauf, daß der Komponist konkrete, individuelle Werke früherer Zeiten dem Wirken seiner eigenen, stilistischen Kategorien unterwirft. Ein Sprungbrett für Operationen dieser Art ist nicht der in seinen Eigenheiten verallgemeinerte Stil einer Zeit, sondern individuelle Kompositionen, Vergangenheit und Gegenwart kreuzen sich hier wie im Falle der Stilisierung (die Archaisierung ist einer ihrer Typen), aber sie tun dies nach verschiedenen Prinzipien: das Ziel der Interpretation ist nicht die Archaisierung des eigenen Stils, sondern die Modernisierung einer früheren Komposition. Das gestattet eine reichliche Verwendung von deren Fragmenten, aber nicht in der Funktion des Zitats. Dieselben treten hier modifiziert auf (z. B. durch moderne harmonische oder Aufführungsmittel) und außerdem zugleich mit ihrer Verarbeitung. Wir sehen das in Strawinskis Ballett *Pulcinella*, in dem der Komponist in den eigenen Text eine Reihe von Fragmenten aus mehreren Kompositionen von Pergolesi aufnimmt. Man darf hier keinerlei der oben geschilderten Funktionen der Zitate suchen, sie erfüllen lediglich die Rolle eines Modells und Materials für ein neues Werk, wenn sie zuweilen auch einige der Funktionen erfüllen können, die wir bei den eigentlichen Zitaten beschrieben haben. Zum Beispiel dient Schuberts *Militärmarsch*, der in der Coda der *Zirkuspolka* Strawinskis zitiert und verarbeitet wird, zweifellos der Parodie, um so mehr, wenn wir daran denken, daß dieses Werk für einen Marsch der Elefanten im Zirkus bestimmt war. Das Gleiche wie in *Pulcinella* tut Strawinski in seinem *Kuß der Fee* mit Material aus Werken von Tschaikowski, indem er sie „wörtlich“ verwendet oder verarbeitet oder auch eigene Abschnitte in einem entsprechend persiflierten Tschaikowski-Stil schreibt. Diese Technik wandten nach Strawinski Alfredo Casella an (im *Divertimento Paganiniana*, im Ballett *La rosa del sogno*, das auch auf Werken Paganinis fußt, in den zwei Heften von Klavierwerken „à la manière de . . .“ verschiedener Komponisten, deren Stil er „porträtiert“, oder auch in dem *Ommagio a Clementi* und *Hommage à Chopin*, in denen die Grenzen zwischen Zitat, Stilisierung, Interpretation und Verarbeitung des Materials völlig verwischt sind, weiter Carl Orff (Kleines Konzert für Cembalo und Blasinstrumente, das auf Zitaten und der Uminterpretierung von Lautenwerken des 16. Jahrhunderts beruht, Entrata für Orchester und Orgel, die auf die gleiche Art Werke von William Byrd behandelt) u. a. Adorno (*Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 127 ff.) führt für diese Operation den Begriff „Musik über Musik“ ein. Diese Methode hat nichts gemeinsam mit der Technik des „Mosaiks“, die im 18. Jahrhundert zahlreiche Komponisten anwandten (z. B. Vincenzo Tommasini in dem Ballett *Le Donne di buon umore*, das ganz aus Fragmenten verschiedener Kompositionen von Alessandro Scarlatti besteht), oder auch mit der Technik der Unterbringung eigener und fremder Fragmente in eigenen Werken, eine Technik, die selbst Bach und Händel nicht verschmähten. Die Themen mancher Fugen von Bach können wir zuerst bei Legrenzi, Albinoni, Corelli und anderen finden; bei Händel finden wir zahlreiche Fragmente aus Opern seiner Zeit. Inwieweit dies eine Äußerung einer gewissen Sorglosigkeit um das „Urheberrecht“, in welchem Grade es eine Erscheinungsform der Anamnese (des unbeußten Gedächtnisses) und inwiefern es ein Resultat der Einwirkung von „Archetypen“ (bzw. „Topoi“), d. h. allgemein angenommener Stereotypen des musikalischen Denkens ist, ist schwer zu sagen.

Das Zitat ist auch vokalen Werken nicht fremd, wie die beschriebenen Beispiele aus Mussorgskis parodischen Liedern bewiesen haben. Dieser Komponist wendet das Zitat jedoch nicht nur in solcher Funktion an. Im Liede *Polkowodetz* (Der Befehlshaber) aus dem Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* führt er im Mittelteil das polnische Aufstandslied „*Z dymen pożarów*“ in dem Fragment des Liedes ein, in welchem der gespenstische Führer auf dem Schlachtfelde die Parade der Gefallenen entgegennimmt. In diesem Zusammenhang – mit neuem Text – wird dieses Zitat zu einem Symbol: zu einer Hymne des Todes. Zu einem eindeutigen Mittel außer-musikalischer Assoziationen wird in Schumanns Lied *Die beiden Grenadiere* das Zitat aus der Marseillaise. Im allgemeinen wenden kleine Formen der vokalen Lyrik Zitate seltener an.

Besonders interessante und mannigfaltige Aufgaben erfüllt das Zitat auf dem Boden der Oper und des Balletts. Hierher gehören die drei Zitate in Mozarts *Don Giovanni* in der oben erwähnten Szene. Mozart vertraut der Kapelle auf der Bühne sechzehn Takte aus der *Cosa rara* von Martin y Soler, dann ein Fragment aus seiner eigenen *Hochzeit des Figaro* („*Non piu andrai*“) und schließlich ein Fragment aus der Oper *Fra i due Litiganti* von Sarti an. Sie erfüllen hier die Rolle einer „Tafelmusik“, die dreifach hervorgehoben ist: durch das Ensemble, durch die Funktion der „Musik auf der Bühne“, und dadurch, daß Leporello sie als Zitate erkennt und (teilweise) benennt. Die Zitatabschnitte, die voneinander durch den Dialog des Don Juan und Leporello getrennt sind, sind sowohl für den Opernhörer wie auch die Bühnengestalten als Musik faßbar.

Das bereits geschilderte Beispiel aus *Pik-Dame* wird durch den Stil und den (französischen) Text hervorgehoben und hat die Aufgabe: a) die Erinnerungen der alten Gräfin, b) eine entfernte zeitliche Ebene und c) die Musik auf der Bühne zu repräsentierten. In der gleichen Oper zitiert Tschaikowski in der dritten Szene als Pastourelle die sentimentale *Romanze der Sanchetta* von D. Bortnanski, als Charakteristikum des Repertoires der Kammerfräulein; im letzten Akt, im Hofball, zitiert er die Polonaise von Joseph Kozłowski *Slawsja nam Jekaterina*.

In der gleichen Funktion tritt das „*Dies irae*“ bei Antonin Radziwiłł in seiner Oper *Faust* auf⁵: in der Kirchenszene, in der Mephisto Gretchen versucht, erscheinen drei Strophen dieser Sequenz, die durch dumpfe Schläge der Kesselpauke voneinander getrennt sind. Dieses Zitat unterstreicht einerseits die Kirchenatmosphäre und ist andererseits ein Symbol des Grauens, ein Kommentar zur psychischen Situation der Heldin.

Eine andere Funktion erfüllen Zitate aus Mozarts Werken in Rimski-Korssakows Oper *Mozart und Salieri*: sie sind ein Mittel zur Charakteristik des Helden Mozart; seine eigene authentische Musik verbindet sich auf natürliche Weise mit dem Gewebe des neuen Werkes. Hier finden wir ein Fragment der Arie der Zerline aus dem *Don Giovanni*, die in der Oper Rimski-Korssakows von einem blinden Geiger gespielt wird, und im zweiten Bild den Anfang aus dem *Requiem*, das Mozart selbst auf der Orgel spielt. Beide Zitate treten in einem veränderten klanglichen Medium auf: beide als „Musik auf der Bühne“, sie haben also eine zwiefache Daseinsform:

⁵ Die erste musikalische Bearbeitung von Goethes Dichtung in der Geschichte (1835).

a) sie gehören der Bühnenwelt als Werke eines der Opernhelden an und sind
 b) zugleich beide auch Elemente der authentischen historischen Wirklichkeit. Rimski-Korssakow schreibt einige eigene Fragmente auch im Stil Mozarts, um den stilistischen Kontrast zwischen den Zitaten und der eigenen Musik zu mildern. Beide Zitate haben in ihren ursprünglichen Werken völlig andere Aufgaben als in dem Klanggewebe, in das sie eingeschmolzen sind.

Das gleiche läßt sich von den Fragmenten aus dem Walzer *Es-dur* aus den *Steirischen Tänzen* von Lanner sagen, die in Strawinskis *Petruschka* auf der Drehorgel gespielt werden. Der Walzer kehrt zweimal wieder (zusammen mit dem Zitat eines russischen Volksliedes), und fungiert als typische „Jahrmarktsmusik“. Das vulgäre Timbre der Drehorgel hebt dieses Zitat klanglich und szenisch besonders deutlich hervor; und es ist hier „Musik auf der Bühne“. Eine weniger faßbare Doppeldeutigkeit haben in Strawinskis *Jeu de cartes* Zitate aus der *Fledermaus* von Johann Strauß, aus Rossinis *Barbier von Sevilla* oder Nachklänge von Werken Delibes' und Tschaikowskis⁶. Das Zitat-Symbol in Strawinskis *Orpheus* aus Bachs Matthäus-Passion in der Szene des zweiten und endgültigen Verlustes der Eurydike, faßbar als Ausdruck höchsten Leides, ist für den Hörer nicht schwierig zu kommentieren, obwohl es da – verarbeitet – schon an der Grenze zwischen Zitat und der „Interpretationstechnik“ steht. Über das deutlich ironisierende Zitat im *Dreispiß* von de Falla sprachen wir schon: das Schicksalsmotiv, das Symbol der philosophischen Ideen Beethovens, auf nichtige Fragen angewandt, entlarvt sie, wird zum Träger eines falschen Pathos, also des Komischen.

Wenn wir die Arten des Funktionierens des musikalischen Zitats auf dem Boden synthetischer Formen betrachten, so müssen wir hinzufügen, daß es seit längerer Zeit auch in der Filmmusik eine Rolle zu spielen beginnt⁷. Das musikalische Zitat im Ablauf eines Films muß erkannt werden, um beim Zusammentreffen des Bildes und des zitierten Fragmentes in die gegebene Episode einen eigenen Inhalt hineintragen, um die Funktion des Symbols, des Assoziationsmittels, des ironisierenden Mittels usw. erfüllen zu können. Das Zitat aus Rossinis Ouvertüre zu *Wilhelm Tell*, das René Clair auf einer ausgeleierten Grammophonplatte in dem Pariser Vorstadt-Bistro in seinem alten Film *Unter den Dächern von Paris* erklingen läßt, dient nur der Charakteristik des Milieus. Aber schon die flotte musiquette Offenbachs, die im *Mädchen Rosemarie* während der Mordszene aus dem Radio erklingt, hat eine tiefere Aufgabe: sie soll durch ihre Frivolität die Gleichgültigkeit des Lebens in Bezug auf die gezeigte tragische Szene unterstreichen. Das musikalische Zitat als Symbol tritt in der Filmmusik in verschiedenen Aufgaben auf: sie kann den Inhalt der gezeigten Szene (z. B. blühende Gärten in der *Symphonie Pastorale*, denen ein Fragment aus Beethovens VI. Symphonie zugesellt ist) um Assoziationen bereichern, die der Hörer mit dem zitierten Werk verbindet. Als Symbole der widersprüchlichen sozialen Kräfte wendet Schostakowitsch in seiner alten Filmmusik *Das neue Babylon* eine Verflechtung des Cancans aus Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* mit der *Marseillaise* an. Als Symbol hoher menschlicher Ideale des Helden funktio-

⁶ Im Anfangsmotiv des 3. Teils der *Jeu de cartes* steckt offenbar eine Anspielung auf die Schlußfuge aus Verdis *Falstaff*. Frdl. Hinweis von Herrn Dr. Ludwig Finscher.

⁷ Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, S. 307–314.

niert die Freudenhymne aus Beethovens IX. Symphonie im Film *Wir Wunderkinder*, in dem sie gleich nach der Szene, in der betrunkene Nazis ihre Lieder grölten, im Hause des Helden aus dem Funkgerät erklingt. Als Parodie wirkt das Gralsmotiv aus *Lohengrin* im Chaplin-Film *Der Diktator*, wenn dieser mit der Erdkugel Luftballon spielt. Derartige Beispiele ließen sich viele anführen.

Je nach der Art und Weise, in der das Zitat in die Filmmusik eingebaut wird, kann es hier nur die Funktion der „Musik im Bild“ erfüllen (z. B. Fragmente der im Film aufgeführten Opern, Konzertwerke usw.), es kann aber auch ästhetisch gleichgültig, wenn auch als klanglicher Hintergrund zur Handlung gehörig sein. Als Zitat ist es dramaturgisch dann schwerwiegend, wenn es in die visuell-musikalische Ganzheit einen eigenen Assoziationskomplex hineinträgt. In Dokumentarfilmen können Zitate der Charakteristik des gezeigten Gegenstandes, des Helden oder der Situation dienen. In all diesen Funktionen wird das Zitat im Rahmen des Filmes nur dann seine Rolle spielen, wenn es als solches erkannt wird.

Wir dürfen schließlich auch die spezifische Methode der Anwendung musikalischer Zitate nicht außer acht lassen, die heute im Jazz immer mehr verwandt werden. Es ist zweifelhaft, ob man die sehr häufige Anwendung von Zitaten aus Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Wagner, Liszt, Tschaikowski, Rachmaninow und vielen anderen in der Jazzmusik als Zitat im eigentlichen Sinne dieses Wortes bezeichnen darf. Man müßte sie eher als Erscheinungsformen der „Parodierungstechnik“ des 20. Jahrhunderts anerkennen, welche die ausgewählten Modelle im Geiste eigener stilistischer Kategorien verarbeitet. Die Transformationen betreffen hauptsächlich die metrorhythmische Struktur der Antefacta und deren Aufführungsformen, die Zitate sind aus allgemein bekannten, in ihrem Stil charakteristischen Werken ausgewählt. Die leichte *vis comica* dieser Bearbeitungen entspringt der Gegensätzlichkeit zwischen dem bekannten Klang der Originale und ihrer Wiedergabe im Medium des Jazz⁸. Sie entsprechen spezifischen Kulturprozessen, die in verschiedener Gestalt in den verschiedenen Epochen auftreten. Wir finden sie im „Herabsingen“ des Gregorianischen Chorals wieder, der im Mittelalter in das populäre Liederrepertoire eindrang, in den „Zitattänzen“, die im 19. Jahrhundert massenhaft aus beliebten Opernarien geschaffen wurden, wobei die Rhythmik im Sinne des gegebenen tänzerischen Genres zugespitzt wurde, usw. Jede Zeit hat ihre Methoden zum Austausch kultureller Erscheinungen zwischen den verschiedenen Klassenmilieus aufzuweisen, ähnlich wie sie ihre verschiedenen Formen des „Dialogs mit der Vergangenheit“ hat, der ständig in die Gegenwart eingreift.

V

Das Zitat bildet eine der weniger bekannten und theoretisch bisher noch gar nicht bearbeiteten⁹ Formen der Verwendung historischer Antefacta. Eben das war

⁸ Ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Methode ist das Repertoire des Ensembles *Les Swingle Singers*, das vokal mit Schlagzeugbegleitung Sätze aus Bachs *Kunst der Fuge*, Choralpräliminarien, Arien, Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Tänze aus einer *englischen Suite*, Fragmente von Klaviersonaten Mozarts, sogar Etüden Chopins u. a. aufführt.

⁹ Mir ist nur ein einziger Artikel zu diesem Thema bekannt: F. Bonis, *Quotations in Bartok's Music*, Report of the 2. International Musicological Congress Budapest 1963, S. 355–385, der übrigens die Grenzen zwischen dem Zitat und der thematischen Verarbeitung verwischt.

dafür entscheidend, daß wir versucht haben, dieses Problem in unserer Arbeit zu behandeln¹⁰.

Wenn wir hier seine verschiedenen Gestalten und Aufgaben besprochen haben, so haben wir bewußt die Probleme von Zitaten der Volksmusik in der Kunstmusik nicht behandelt, weil wir auf dem Standpunkt standen, daß dieses Problem sowohl vom Gesichtspunkt der kompositorischen Technik als auch der Soziologie und Ästhetik aus auf einer anderen Ebene steht.

Vom sozio-historischen Gesichtspunkt aus muß hinzugefügt werden, daß das Zitat als eine spezifische Erscheinung auf dem Boden der Musik erst viel später als andere Arten der Ausnutzung von Antefacta auftreten konnte: erst zu einer Zeit, da im musikalischen Bewußtsein sowohl der Komponisten als auch der Hörer bereits mannigfaltige stilistische Kategorien und die ihnen entsprechenden Werke verankert waren, als es dazu reif geworden war, an ihrer Gegenüberstellung und Verbindung Gefallen zu finden. Mit einem Wort, im Klima des Historismus, also des spezifischen Kulturbewußtseins unserer Zeit¹¹.

Gustav Mahler

*Probleme einer kritischen Gesamtausgabe*¹

VON HANS FERDINAND REDLICH, MANCHESTER

I

Kritische Gesamtausgaben sind als Ergebnisse der um philologische Exaktheit bemühten, enzyklopädisch eingestellten Musikwissenschaft des späteren 19. Jahrhunderts entstanden. Ihre Aufgabe war es vor allem, nach gründlicher Erfassung der Quellenlage einen einwandfreien, von allen zeitbedingten Zufälligkeiten gereinigten, definitiven Notentext zu bieten, der Theorie und Praxis gleichermaßen nützlich werden konnte. Diese Gesamtausgaben, die vor mehr als einem Jahrhundert mit J. S. Bach und G. F. Händel einsetzten und bis zur Jahrhundertwende die Wiener Klassik (Haydn ausgenommen) miterfaßten, waren Meistern gewidmet, deren Lebensbahn oft ein volles Jahrhundert vorher abgelaufen gewesen war. Distanz zum Objekt und emsige philologische Detailforschung waren und blieben Charakteristika dieser herausgeberischen Großleistungen.

Die verantwortlichen Leiter kritischer Gesamtausgaben im gegenwärtigen Jahrhundert haben sich — neben der erstmaligen Erfassung weit zurückliegender Schöpferpersönlichkeiten wie Monteverdi, Lully, Vivaldi u. a. m. — auch mit Erfolg großen

¹⁰ Dieser Artikel ist die Kurzfassung einer ausführlicheren Arbeit, in der das Problem umfassender und anhand zahlreicher Beispiele behandelt wird und die Methoden mit anderen historisch früheren Verfahren zur Ausnutzung von Antefacta verglichen werden.

¹¹ Diese Tatsache weist — neben vielen anderen — darauf hin, daß die Geschichte der Musikkultur sich nicht nur auf das Schaffen und die es begleitenden sozialen Erscheinungen beschränken darf, sondern auch die Geschichte der musikalischen Apperzeption behandeln sollte, wie ich das in *Aspetti della cultura musicale in De Homine*, Rom 1963, Nr. 5—6, gefordert habe.

¹ Gustav Mahler. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien. Universal-Edition, Wien.* Bisher erschienen: Symphonien IV, V, VI, VII (Bd. 4—7), *Das Lied von der Erde* (Bd. 9), *Adagio aus der X. Symphonie* (Bd. 11 a), Wien 1960—1965.

Komponisten wie Brahms, Bruckner und Hugo Wolf zugewandt, die erst um die Jahrhundertwende herum verstorben waren und damit der zeitlichen Distanz ihrer großen Vorgänger ermangelten. Doch auch in diesen, unserer eigenen Epoche so viel näher stehenden Fällen hat die biographische Forschung durch Zugänglichmachung aller erreichbarer Quellen (einschließlich der Lebensdokumente und groß-angelegter Briefsammlungen) den jeweiligen Herausgebern der musikalischen Werke bedeutsam vorgearbeitet.

Im Falle der noch lange nicht abgeschlossenen und erst nach 1945 wieder neu ins Leben gerufenen kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners war das Bedürfnis der Nachwelt, die Musik dieses Meisters in den Originalfassungen der Autographe kennen zu lernen, für den kritischen Gesichtswinkel dieser Ausgabe maßgebend geworden. Das hat sich als um so nötiger erwiesen, als Bruckners Schöpferwille nicht immer leicht zu erraten ist und seine Manifestationen wiederholt in Fassungen erstveröffentlicht wurden, die den ursprünglichen Absichten des Komponisten widersprachen. Bruckners Vorliebe für mehrfache durchgreifende Revisionen der ersten Niederschrift, aber auch die zuweilen zudringliche Einmischung seiner Berater bei der endgültigen Drucklegung haben der Nachwelt die Entscheidung über die Authentizität der Notentexte nicht immer leicht gemacht und damit die Verantwortung der noch nicht abgeschlossenen kritischen Gesamtausgabe noch erhöht. Die radikale Umgestaltung des Klangleibs der von Bruckner unvollendet hinterlassenen IX. Symphonie in der posthumen Erstveröffentlichung von 1903 durch Ferdinand Löwe² und ihre späte Ersetzung im Jahre 1932 durch die von Alfred Orel wiederhergestellte „Originalfassung“ ist noch in lebhafter Erinnerung der älteren Generation.

Die Schwierigkeiten der Quellenlage bei Bruckner, so beredt geschildert in den Vorworten und Revisionsberichten der beiden Gesamtausgaben, herausgegeben von Robert Haas und Leopold Nowak, finden ihre Parallele im Falle Gustav Mahlers, der — noch nicht 51 Jahre alt — im Mai 1911 starb, weniger als ein Jahr nach Abschluß seines Gesamtvertrags mit der Universal Edition, Wien, der als Grundlage für eine spätere Gesamtausgabe seiner Werke unter seiner eigenen Oberaufsicht geplant war.

Der Entschluß der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien (weiterhin abgekürzt: IGMG), eine kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers (weiterhin abgekürzt: GMGA) anlässlich seines hundertsten Geburtstages im Jahre 1960 zu inaugurierten, war zweifellos rühmend und entsprach einem weitgehenden Bedürfnis der Mahler-Gemeinden in aller Welt. Obwohl die 50jährige Schutzfrist von Mahlers Copyright bereits im Sommer 1961 ablief, blieben seine Urheberrechte — vor allem im Fall der posthum erstveröffentlichten Werke, nämlich der IX. Symphonie, des *Liedes von der Erde* und des Fragments der X. Symphonie, — noch teilweise weiter in Kraft. Die GMGA mußte daher zur Zeit ihres Entstehens und darüber hinaus, im Zuge verwickelter urheberrechtlicher Sonderverhältnisse in einzelnen europäischen Ländern, die weiterwirkenden Rechte mehrerer Original-

² Vgl. den Wiederabdruck des heute schon unzugänglich gewordenen Vorwortes von Ferdinand Löwe zum Partiturerstdruck von Bruckners IX. Symphonie (U. E. Nr. 2891, Wien 1903), in meinem Vorwort zum Neudruck des Werkes in Eulenburgs Taschenpartituren, Nr. 467, Zürich 1964, S. IV ff.

verleger einbeziehen und daher auf völlige Einheitlichkeit in Herstellung, Ausstattung und editorialer Anlage verzichten, an die man sich als selbstverständliche Prärogativen einer kritischen Gesamtausgabe seit über einem Jahrhundert gewöhnt hatte.

Die Erfassung der Quellen im Falle Gustav Mahlers erweist sich als noch schwieriger und zeitraubender als im nicht unähnlichen Fall Anton Bruckners. Zu den wichtigsten Quellen einer kritischen Gesamtausgabe werden immer die Eigenschriften des Komponisten gehören. In günstig gelagerten Fällen, wie etwa bei Händel, der seine Autographen seinem Amanuensis John Christopher Smith testamentarisch vermachte, dessen Sohn sie von ihm erbt und später dem britischen Königshaus und dessen Royal Music Library überließ³, konnte schließlich eine Zentralstelle der Quellen eingerichtet werden, die für die Händel-Forschung von größter Bedeutung werden sollte. Die Verhältnisse bei Mahler liegen weit ungünstiger. Die Tatsache, daß Alma Mahler-Werfel ihren ersten Gatten um mehr als 53 Jahre überlebt hat (sie starb am 11. Dezember 1964 in New York), ist wohl für die bedauerliche Verzettelung der Eigenschriften mitverantwortlich zu machen, die sich vor allem in den letzten etwa 20 Jahren zugetragen hat⁴. Mahler hat — auch darin Bruckner nicht unähnlich — an seinen Werken sein Leben lang gefeilt. Das bedeutet, daß das Autograph nur den Ausgangspunkt für einen schrittweisen Verfeinerungsprozeß bildet, der im Erstdruck des jeweiligen Werkes und seinen zahlreichen Nachdrucken mit ihren vom Komponisten revidierten Notentexten zum Ausdruck kam und erst mit dem Tode des Komponisten sein verfrühtes Ende fand. Quellenforschung bei Mahler muß sich also ebenso sehr mit den von ihm selbst überwachten Druckausgaben beschäftigen, aber auch mit nach 1911 erschienenen Revisionsausgaben, die sich auf Eigenschriften oder autographe Retuschen früherer Drucke rückbeziehen.

Die IGMG hat bis einschließlich 1965 insgesamt sechs Bände ihrer Revisionsausgaben veröffentlicht, und zwar in der folgenden Reihenfolge: Symphonien VII, VI, IV, *Lied von der Erde*, Adagio aus der X. Symphonie, Symphonie V⁵.

Angesichts der Tatsache, daß es sich hier nur um den kleineren Teil der erhaltenen Werke Mahlers handelt und daß die Publikation der Revisionsausgaben der noch ausstehenden Symphonien I, II, III, VIII, IX, X, des *Klagenden Liedes*, der

³ Vgl. O. E. Deutsch, *Handel — a documentary biography*, London 1955, S. 691 ff., 814 ff.

⁴ Bereits am 17. November 1948 fand eine öffentliche Versteigerung in Zürich statt, deren Schätzungsliste u. a. zehn Eigenschriften Mahlers — darunter die autographen Partituren der IX. Symphonie, des *Liedes von der Erde*, dreier *Wunderhorn*-Lieder und zehn unveröffentlicht gebliebener Skizzenblätter zur X. Symphonie — enthielt. Vgl. den Katalog der L'Art Ancien S. A., *Kostbare Autographen der neueren Musik und Literatur*, Zürich 1948, mit zahlreichen Faksimile-Reproduktionsseiten. Es ist bemerkenswert, daß diese unveröffentlicht gebliebenen Skizzenblätter zur X. Symphonie erst kürzlich wieder aufgetaucht sind und in Deryck Cooke's Rekonstruktion des Werkes sowie in den ihr gewidmeten analytischen Spezialstudien erneut eine Rolle gespielt haben. Vgl. hierzu: William Matlock, *Deryck Cooke's Mahler's Tenth: an interim report*, *The Music Review* XXIII, 1962, S. 292/304; Deryck Cooke, *Letter to the Editor*, *The Music Review* XXIV, 1963, S. 95 ff.; Charles Reid, *Mahler's Tenth*, *The Music Review* XXVI, 1965, S. 318—325.

Die Eigenschriften der IX. Symphonie und des *Liedes von der Erde* sind heute im Besitz der Robert Owen Lehman Foundation, USA. Vgl. *Notes*, Second Series, Vol. XXI, Nr. 1—2, Winter-Spring 1963/64, S. 83/93. Die noch unveröffentlichte Urfassung des *Klagenden Liedes* ist im Privatbesitz von Mahlers Neffen Alfred Rosé (vgl. Donald Mitchell, *Gustav Mahler. The early years*, London 1958, S. 117 ff.). Wie weit sich die Situation seit dem Ableben von Mahlers Witwe kompliziert bzw. im Sinne einer weiteren Verzettelung der Autographen verschlechtert hat, ist schwer abzuschätzen.

⁵ Die Tatsache, daß die IGMG als Herausgeber dieser Bände ihren Generalsekretär Erwin Ratz beauftragt hat, enthebt die Gesellschaft keineswegs ihrer kollektiven Verantwortlichkeit. Die bisher erschienenen Bände haben — besonders in der westlichen Hemisphäre — ein lebhaftes kritisches Echo gefunden.

Liederzyklen sowie der kürzlich wieder aufgetauchten Jugendwerke sich noch jahrelang hinziehen dürfte, kann eine kritisch abwägende Untersuchung der bereits vorliegenden Teile der GMGA nur den Charakter eines Zwischenberichtes tragen. Wenn also ein Gesamturteil über die geleistete Arbeit auf einen späteren Zeitpunkt vertagt werden muß, sollten schon jetzt die für die bereits erschienenen sechs Bände bestimmend gewordenen editorials Grundsätze auf ihre Stidhaltigkeit gründlich geprüft werden. Eine Untersuchung des allgemeinen herausgeberischen Niveaus der vorliegenden Ausgabe läßt sich am wirksamsten dort durchführen, wo die Quellenlage am unkompliziertesten ist: im Falle des Adagios aus der X. Symphonie, die als Faksimilereproduktion des Autographs wie auch als Taschenpartiturausgabe allgemein zugänglich geworden ist⁶.

II

Die im Rahmen der GMGA veröffentlichte Ausgabe des Adagios der X. Symphonie (Bd. 11a, Wien 1964, Universal Edition) unterscheidet sich vorteilhaft von der amerikanischen Taschenpartitur von 1951 (vgl. Anmerkung 6), besonders in ihrem Bestreben, die Eigenschrift allein möglichst getreu zu Worte kommen zu lassen und sich aller nicht authentischer Verdoppelungsstimmen (vor allem der Holzbläser!) zu enthalten, die in der Taschenpartitur von 1951 sich drucktechnisch durch nichts von Mahlers Originalstimmen unterscheiden. Dennoch finden sich zahlreiche Lesarten im Bd. 11a der GMGA vor, die dem vorliegenden Quellenmaterial nur unvollkommen zu entsprechen scheinen. Besondere Komplikationen ergeben sich bei Takt 19–24 (nach Studienziffer 1), von denen im Particell (abgekürzt Pc) wie in der autographen Vollpartitur (abgekürzt A) mehrere Varianten vorliegen. Ein Satz des sehr knapp gehaltenen Revisionsberichtes in Bd. 11a macht zwar darauf aufmerksam, daß es sich bei der hier gewählten Variante offenbar um die letzte Fassung der Stelle handle, ohne aber Gründe dafür anzugeben, warum die Lesart der GMGA gerade hier keiner der von Mahler ausgeführten Varianten getreulich entspricht.

Die Unterschiede der drei hauptsächlichlichen Varianten dieser Taktreihe in Pc und A lassen sich aus der Stimme der I. Violine am leichtesten ablesen. Sie lauten:

1.

(a) [Pc] 19 20 21 22

(b) [A] 19 20 21 22

(c) [A] 19 20 21 22 [oder 8va bassa?]

⁶ Gustav Mahlers X. Symphonie, Faksimile-Ausgabe der Handschrift, Berlin—Wien 1924, Paul Zsolnay Verlag; Gustav Mahler: Symphony Nr. 10 (posthumous), New York 1951, Associated Music Publishers Inc. (nur zwei Sätze).

Die Lesart im Band 11a der GMGA hingegen lautet:



Sie entscheidet sich in Takt 19 für Bsp. 1 (c), bringt aber T. 20/21 eine Oktave tiefer als in allen drei Varianten notiert (es sei denn, das *8va*-Zeichen in [c] werde als *8va bassa* gedeutet!) und verbindet die halbe Note *es* in T. 21 mit dem *es* in der nächsthöheren Oktave des Folgetaktes 22 durch ein Glissando-Zeichen, das sich in keiner Variante des Autographs vorfindet. Überdies fehlt in der Lesart der GMGA das Auflösungszeichen vor der Note *cis* am Anfang von Takt 20 (den Mahler ausdrücklich in zwei Varianten ausschreibt) und das als Kancellierung des *cis* in T. 19 aus Gründen musikalischer Orthographie notwendig ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich die Lesart (d) (Bsp. 2) nur auf Grund einer ausführlichen editionstechnischen Beweisführung rechtfertigen ließe. Sie entspricht durchaus nicht der Konzeption Mahlers, die in allen Varianten konstant bleibt. Selbst die Lesart der Taschenpartitur 1951, die T. 19 im Sinne von Lesart (d), T. 20/22 aber im Sinne von (b) interpretiert, ist als musikalisch überzeugender vorzuziehen. Die Posaunenstimmen des T. 19 haben zwei deutliche *crescendo*-Zeichen in A, wovon sich das eine auf die 3. und 4. Posaune des ganzen Taktes bezieht, das andere aber deutlich den letzten drei Noten der 1. Posaune überschrieben ist. Diese *crescendi* sind außerordentlich wichtig, weil ihnen eine für Mahler typische, dynamische Antiklimax im *piano* des T. 20 folgt. Die Taschenpartitur 1951 bringt diese *crescendi* drucktechnisch ungenau, als für alle drei Posaunen geltend, nur auf dem 3. und 4. Viertel des Taktes. Die Lesart der GMGA hingegen hat die Zeichen völlig eliminiert — ein ganz offenkundiges Versehen und damit einer der neuen Druckfehler der Ausgabe von 1964, die sich sogar im Revisionsbericht derselben störend bemerkbar machen⁷.

Hier folgt eine Liste schwererwiegender Druck- bzw. Editionsfehler zusammen mit ihren Korrekturen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit⁸.

Takt 19: Pos. 1–3 ergänze zwei *cresc.*-Keile.

Viola: ergänze Auflösungszeichen vor letzter Note.

Takt 33: Viola: *sf* gehört eingeklammert als Zusatz des Herausgebers.

Takt 52: 1. Posaune, II. Violine: ergänze Auflösungszeichen vor dem 4. Viertel.

Takt 88: 3. Klarinette: ergänze Ganze-Pause.

Takt 100: Fagott: ergänze 5. *b* (*ges*) in der Akkolade.

Takt 130: Fagott: ergänze Baßschlüssel.

⁷ Dort muß es unter Bezugnahme auf S. 22, Takt 132 richtig ergänzt heißen: „Dieser Takt, in dem im MS lediglich ein *∞*: (d. h. ein Wiederholungszeichen) steht . . .“

⁸ Weitere textkritische Bemerkungen zu den Lesarten des Bandes 11 a der GMGA sind enthalten in folgenden Besprechungen: Deryk Cooke, *The Musical Times*, April 1965, S. 288; H. F. Redlich, *Music & Letters*, April 1965, S. 176 f.; A. D. Walker, *The Music Teacher* XLIV, 1965, S. 415 ff. In diesen Artikeln wird auf die editoriale Unzulässigkeit der automatischen Verwandlung leer gebliebener Notensysteme in Mahlers Autograph in Pausentakte in der Ausgabe von 1964 hingewiesen. Diese, nirgends als editoriales Zusatz bezeichneten Pausentakte gehören zu den schwersten Verstößen des Bandes gegen die Prinzipien verantwortungsvoller Editionstechnik.

Takt 139/40: Vcl. verdoppelt hier Kontrabaß, ein editorialer Zusatz, der als solcher klar erkennbar gemacht werden müßte.

Takt 145: I. Violine: statt p muß es p subito heißen. Im Pp steht sogar pp.

Takt 148: Vcl. 2: Hier liegt eine editoriale Angleichung an das 2. Fagott vor, die als solche kenntlich gemacht werden müßte.

Takt 150: 3. und 4. Horn: ergänze Ganze-Pause.

Takt 153: A verdoppelt hier die II. Violine durch die Oboe, schreibt aber nur den ersten Takt in der Oboenstimme aus. Aus dem Zusammenhang geht klar hervor, daß die Verdopplung mindestens für die Länge von drei Takten durchzuführen ist. Die Lesart der GMGA läßt die Oboenverdopplung völlig weg und begnügt sich mit einer Anmerkung im Revisionsbericht. Dies ist eine von jenen Stellen im Adagio der X. Symphonie, die vom Herausgeber etwas musikalische Phantasie fordern. Die hier gebotene Lösung ist musikalisch unhaltbar und philologisch nicht einwandfrei.

Takt 188: II. Violine: die Halbtaktpause gehört als editorialer Zusatz in Klammern gesetzt.

Takt 234: Fagott: ergänze Baßschlüssel.

Takt 272: Kontrabaß: ergänze f (in A enthalten!), das mit dem f der Flöten korrespondiert.

Taktreihen des Adagio, die — wie T. 19/22, aber auch die Schlußakte T. 267/275 — in reizvollen Varianten des Pc und A vorhanden sind, hätten im Revisionsbericht in vollständigen musikalischen Zitaten zur Diskussion gestellt werden müssen. Alfred Orels vorbildlich angelegte Ausgabe aller Varianten und Skizzen zu Bruckners IX. Symphonie⁹ hat, vor allem in ihrem Schlußabschnitt, der dem unvollendet gebliebenen Finale gewidmet ist, ein für alle Mal ad oculos et aures demonstriert, wie die kompositorische Konzeption eines solchen Torsos in allen Etappen seiner schöpferischen Entwicklung greifbar (und sogar aufführbar) gemacht werden kann. Bei einem Vergleich mit Orels Ausgabe fällt die Abwesenheit einer klar erkennbaren editionstechnischen Methode und der Mangel an philologischer Zuverlässigkeit in Bd. 11a der GMGA unangenehm auf.

Das Vorwort zu Band 11a ist vor allem bemerkenswert durch die dort mit Nachdruck verfochtene Auffassung, nur ein Genius vom Range eines Arnold Schönberg hätte Mahlers X. Symphonie vollenden können. Diese Behauptung enthält einen deutlichen Seitenhieb an die Adresse Deryck Cookes, dessen höchst überzeugende, nach langem Zögern auch von Mahlers Witwe kurz vor ihrem Tode anerkannte und zur öffentlichen Aufführung freigegebene praktische Ausgabe der komplettierten X. Symphonie schon seit bald fünf Jahren wiederholt zur Diskussion gestellt worden ist¹⁰. Bestünde die „Geniustheorie“ zu Recht, dann hätten wir noch heute auf die

⁹ Anton Bruckner, *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie*, Vorgelegt und erläutert von Dr. Alfred Orel. Sonderdruck aus: Anton Bruckner, *Sämtliche Werke*, 9. Band: IX. *Symphonie d-moll (Originalfassung)*. Musikwiss. Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1934.

¹⁰ Deryck Cooke's Ausgabe wurde erstmals durch die BBC London im Februar 1961 unter Leitung Berthold Goldschmidts teilweise aufgeführt. Im Dezember 1965 war die Ausgabe erstmals in der Bundesrepublik in einem Konzert der Münchener Musica Viva vollständig zu hören, wobei wiederum Goldschmidt dirigierte.

Vollendung des Requiems von Mozart zu warten. Diese Theorie wird jedoch durch die Fakten moderner musikalischer Programme klar widerlegt, in denen zahlreiche Spitzenwerke figurieren, die alle posthum vervollständigt werden mußten, auch ohne Mitwirkung spezieller Genies. Dazu gehören, neben Mozarts Requiem, auch Offenbachs *Contes d'Hoffmann*, Borodins *Prinz Igor*, Puccinis *Turandot* und Busonis *Doktor Faustus*. Über die Qualität der editorialen Leistungen der Süssmayr, Guiraud, Rimsky-Korssakoff, Alfano und Jarnach wird es immer Meinungsverschiedenheiten geben. Eines steht jedoch fest: ihnen ist die dauernde Lebensfähigkeit dieser, von ihren Schöpfern in fragmentarischem Zustande hinterlassenen Meisterwerke zu verdanken. Die defaitistische Einstellung des Vorwortes zu Bd. 11a ist daher entschieden abzulehnen. Die Ankündigung des Vorwortes, derzufolge in einem separaten Band der GMGA „eine Übertragung der Skizzen ohne alle Zutaten“ versucht werden sollte, ist hingegen willkommen, allerdings unter der Voraussetzung, daß dieser Band seine organische Ergänzung in einer autoritativen praktischen Ausgabe finde, die dafür Sorge trägt, daß Mahlers X. Symphonie der Nachwelt in einer akzeptablen, aufführungspraktischen Ausgabe erhalten bleibt.

III

In ihren Revisionsausgaben der Symphonien IV–VII hat sich die IGMG Ziele gesteckt, die in diametralem Gegensatz zu denen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft stehen. War die letztere — sowohl in den von Robert Haas vor 1945 herausgegebenen Bänden der Bruckner-GA als auch in den Bänden der von Leopold Nowak seither geleiteten Neurevision — grundsätzlich bestrebt gewesen, den Urtext der Eigenschriften der sogenannten „Originalausgaben“ wiederherzustellen und damit den Authentizitätsgrad der, vielfach von Bruckner selbst überwachten und mit seinem Imprimatur versehenen Erstdrucke herabzumindern, so beabsichtigt die GMGA ganz offenbar, Autograph und Erstdruck möglichst zu ignorieren zu Gunsten später Revisionen Mahlers, denen sie einen absoluten Vollendungsgrad vindiziert. Das hat im Falle der genannten vier mittleren Symphonien, die Mahler in den Jahren 1899–1905 komponiert, in den Jahren 1902–1909 fortlaufend selbst veröffentlicht und bis zu seinem 1911 erfolgten Tode dauernden Nachrevisionen unterworfen hat, zu „Revisionsausgaben“ geführt, die in offenbarem Widerspruch zu den von Mahler selbst veröffentlichten Erstdrucken und ihren späteren Revisionen stehen. Dieses editoriale Ergebnis rechtfertigt sich an der Auffassung, Mahlers jeweilige allerletzte Revision repräsentiere den höchsten Grad der ihm erreichbaren Perfektion und setze daher automatisch alle früheren Ausgaben des betreffenden Werkes außer Gefecht. Hier liegt jedoch ein offenes Mißverständnis vor.

Mahler starb verfrüht im 51. Lebensjahr. Die im letzten Lebensjahrzehnt vorgenommenen Revisionen der vier Mittelsymphonien waren meist durch spezielle Aufführungsbedingungen individueller Orchester mit unterschiedlichen Aufführungsstilen (wie etwa des Wiener Philharmonischen Orchesters, des Amsterdamer Concertgebouw Orchesters und schließlich der Mahler von 1908 ab in den Vereinigten Staaten zur Verfügung gestellten Orchestervereinigungen) verursacht.

Diese Revisionen waren immer zeit- und ortsbedingt und niemals endgültig; sie wurden auch gelegentlich von Mahler widerrufen, wie im bekannten Fall der bald nach der Uraufführung erfolgten Revision der VI. Symphonie, die zu einer zeitweiligen Umstellung ihrer Mittelsätze in der zweiten Druckausgabe führte, deren Ergebnisse aber von Mahler später wieder außer Kraft gesetzt wurden¹¹. In ihren *Erinnerungen* betont Alma Mahler-Werfel ausdrücklich, Mahler sei nach der 1908 erfolgten Uraufführung der VII. Symphonie „von Zweifeln zerfetzt gewesen“¹², Zweifel, die sich offenbar im widerspruchsvollen Zustand der Amsterdamer Dirigierpartitur von 1909 widerspiegeln und sich stark auf die Lesarten der Revisionsausgabe dieser Symphonie in der GMGA ausgewirkt haben¹³. Insbesondere die IV. Symphonie hat Mahler im letzten Lebensjahr 1910/11 durchgreifenden Neurevisionen unterzogen, von denen es vorläufig keineswegs feststeht, ob sie von ihm noch aufführungspraktisch ausprobiert werden konnten und tatsächlich so veröffentlicht worden wären, wie er sie kurz vor seinem körperlichen Zusammenbruch am 21. Februar 1911 noch schriftlich fixiert hat. Wer jemals Mahlers Bürstenabzüge einer noch unveröffentlichten Symphonie studieren und die darin enthaltenen Korrekturen mit dem späteren Ergebnis des jeweiligen Erstdruckes vergleichen konnte, weiß, wie viel sich in diesem „Endstadium“ noch ändern konnte und tatsächlich geändert hat. Die späten Revisionen der IV. und V. Symphonie gehören zu den interessantesten, aber auch schwierigsten Editionsproblemen der Mahlerschen Musik. Sie als „letztes Wort“ des Komponisten zu betrachten, ist weder wissenschaftlich noch künstlerisch gerechtfertigt. Diese Revisionen „letzter Hand“ gehören vielmehr in einen Revisionsbericht, in dem sie als Varianten jener authentischen Druckausgaben Platz finden sollten, die Mahler selbst veröffentlicht und jahrelang praktisch erprobt hat.

Im Gegensatz zu Bruckners Revisionen seiner Symphonien, die oft in Varianten ganzer Satzteile oder ganzer Sätze gipfeln, beschränken sich Mahlers Revisionen im wesentlichen auf Instrumentationsretuschen. Es ist wie eine Ironie des Schicksals, daß Mahler damit seinen von ihm ansonsten kritisch gegenüberstehenden Zeitgenossen willig konzedierte Ruhm als Virtuose der Instrumentationskunst nachträglich desavouiert hat. Er konnte sich bekanntlich an solchen Retuschen nie Genüge tun und erstrebte einen Deutlichkeitsgrad der klanglichen Übermittlung seiner ursprünglichen Konzeption, der vielleicht unerfüllbar war. Nur ganz ausnahmsweise wird in diesen Revisionen an die eigentliche musikalische Substanz gerührt, wie in dem äußerst seltenen Fall des nachträglich gestrichenen dritten Hammerschlags im Finale der VI. Symphonie oder in dem von mir als zwiespältig und nicht definitiv empfundenen Austausch der ursprünglichen Tempobezeichnung „*Sehr zurückhaltend*“ für „*Drängend*“ in den letzten acht Takten des Adagietto der V. Symphonie.

In diesen vielfachen Revisionen der vier mittleren Symphonien fällt die geradezu erschreckende Anzahl unkorrigiert stehen gebliebener Druckfehler auf. Im Falle der VII. Symphonie ist eine plausible Erklärung für dieses Phänomen noch möglich.

¹¹ Vgl. unten, Abschnitt VI.

¹² Alma Mahler, *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 176.

¹³ Vgl. den Revisionsbericht zu Bd. 7 der GMGA, Wien 1960.

Der Erstdruck erschien erst 1909, fast ein Jahr nach der Prager Uraufführung vom 19. September 1908, d. h. knapp zwei Jahre vor Mahlers Tod. Mahler hat im zweiten amerikanischen Konzertwinter 1908/09 offenbar nur sehr flüchtig Korrektur gelesen und besonders viele Errata stehen gelassen, von denen tautologische Tonartbezeichnungen des Particells wie das *es-moll* über einem Doppelstrich (VII. Symphonie, 3. Satz, Scherzo, Studiennummer 146), und das fehlende *b* im 2. Takt des tonsymbolischen Dur-Moll-Leitmotivs (VII. Symphonie, 1. Nachtmusik, ein Takt vor Ziffer 72, 3. Horn) vielleicht die auffallendsten sind¹⁴. Für den Erstdruck der VII. Symphonie blieb Mahler ganz offenbar keine Zeit übrig, um nach dem Rechten zu sehen und eine Berichtigung der vielen hundert Druckfehler selbst durchzuführen, die sich eingeschlichen hatten und die jeder Musikstudierende in den Jahren der jungen Mahler-Begeisterung bald nach 1918 stillschweigend im eigenen Partiturexemplar verbessert hat. Schwerer zu erklären ist die Tatsache der von Nachdruck zu Nachdruck mitgeschleppten Druckfehler in den revidierten Partiturdrukken der IV. und V. Symphonie. Es ist unbegreiflich, daß die betreffenden Originalverleger nicht selbst Fehlerrevisionen durchführen ließen, aber noch unbegreiflicher, daß der Komponist (der gerade diese beiden Werke in den allerletzten Lebensjahren wiederholt aufgeführt hat) die Druckfehler offenbar nicht gemerkt, oder zumindest nicht vermerkt hat. Es müßte daher eine Hauptaufgabe einer kritischen Gesamtausgabe sein, hier völligen Wandel zu schaffen und ihre Revisionsausgaben zumindest fehlerfrei zu machen. Leider ist das Ergebnis der vorliegenden Bände 4–7 der GMGA in dieser Hinsicht enttäuschend. Es sind zwar dankenswerterweise viele Fehler endlich berichtigt worden, aber noch viele Fehler weiter stehen geblieben — eine bedauerliche Tatsache, die in den folgenden Erratalisten dieser Abhandlung unter Beweis gestellt und damit aus der Welt geschafft werden soll.

IV

Die Revisionsausgabe der IV. Symphonie der GMGA läßt hinsichtlich der „Fehlerprobe“ besonders zu wünschen übrig. Der Revisionsbericht beschäftigt sich eingehend mit den Quellen des musikalischen Textes, von denen zehn — mit Buchstabensymbolen versehen — näher beschrieben werden. Es handelt sich bei diesen zehn Quellen um die Eigenschrift der Originalpartitur (die jedoch nicht als Stichvorlage für den Erstdruck von 1902 gedient hat), einen Bürstenabzug des Erstdrucks vor dessen Erscheinen, der zahlreiche autographe Korrekturen enthält und von größter Wichtigkeit ist (B 1), den Erstdruck selbst (B 2) des Verlages Doblinger, Wien, einen Nachdruck desselben der Universal Edition, Wien, mit der Plattennummer 31, zwei Bürstenabzüge des letzteren Nachdrucks mit gleicher Plattennummer, deren vielfache Korrekturen von 1910/11 stammen und somit Mahlers letzte Revision der IV. Symphonie repräsentieren, ein von Mahler eigenhändig eingerichtetes Orchestermaterial und schließlich Autograph und Erstdruck der Klavier- und Orchesterfassung des 4. Satzes (*Das himmlische Leben*), der bereits 1892 komponiert worden war.

¹⁴ Die in Klammern gesetzten Standortangaben beziehen sich ausschließlich auf den Erstdruck, Berlin 1909, Bote & Bock, Platten-Nr. 16 867.

Zunächst fällt die Unvollständigkeit dieses Quellennachweises ins Auge. Es fehlt offenbar die Stichvorlage zum Erstdruck von 1902, es fehlen aber auch die zahlreichen Nachdrucke der Symphonie, die nach 1902 erfolgten und deren Divergenzen untereinander nicht unerheblich sind. Diese Nachdrucke sind in meiner Revisionsausgabe der IV. Symphonie berücksichtigt worden und haben vielfach zur Entdeckung von Fehlerquellen geführt¹⁵.

Aber auch die im Revisionsbericht des Bandes 4 der GMGA vielfach genannte Quelle B 1 ist nicht wirklich ausgenutzt worden. B 1, heute in Londoner Privatbesitz¹⁶, ist von mir gründlich eingesehen worden. Viele Errata späterer Druckausgaben finden sich hier bereits klargestellt, jedoch sind Mahlers autographe Korrekturen offenbar von den Stechern des öfteren mißverstanden worden. Die im Revisionsbericht (Bd. 4 der GMGA) aufgeworfene Frage, ob B 1 je im Druck erschienen sei, ist müßig. Im Druck erschien B 2, der Erstdruck, der sich bereits im Wortlaut seiner allerersten Tempobezeichnung von B 1 wesentlich unterscheidet, wie von der GMGA ausdrücklich hervorgehoben. Daß aber B 1 nicht genügend zur Klärung des Notentextes der GMGA herangezogen wurde, geht klar aus der GMGA-Lesart der Takte 246—254 (Studienziffer 11) des 2. Satzes hervor, die einen offenbaren Irrtum des Stechers bei den Akkoladen des Kontrafagotts und des Kontrabasses übernommen hat, der in B 1 ausdrücklich klargestellt worden ist¹⁷.

Im folgenden werden die im Band 4 der GMGA unkorrigiert gebliebenen Errata berichtigt:

1. Satz

Takt 63. Viola: tilge Baßschlüssel in der Akkolade, ersetze durch Violaschlüssel.
Takt 84. Kontrabaß: „arco“ weiter nach rechts rücken.

¹⁵ Vgl. meine im Erscheinen begriffene Revisionsausgabe der IV. Symphonie, Edition Eulenburg, Zürich 1966, und speziell Abschnitt IV des Vorwortes (*Das Textproblem*) sowie den Revisionsbericht im Anhang der Ausgabe. Dasselbst wurden die folgenden sechs Nachdrucke der Symphonie angeführt, die in der Revisionsausgabe der GMGA keine Berücksichtigung gefunden haben:

Partiturnachdruck (8°), identisch mit dem Zweitdruck, U. E. 952, Wien 1906 (der die Platten-Nr. 31 des Erstdruckes [L. Doblinger] noch führt). Der Name Doblinger ist hier ersetzt worden durch Universal Edition Wien—Leipzig (ohne Jahr); Philharmonia Taschenpartitur, Nr. 214, Wien 1925; Partitur (8°) Boosey & Hawkes, London, Copyright 1943; Partitur (8°) Universal Edition, U. E. 952 LW; Partitur Universal Edition, U. E. 2944 (mit der vorhergehenden völlig identisch einschließlich der unkorrigiert gebliebenen Druckfehler); Taschenpartitur, International Music Company, Nr. 1201 (ohne Jahr), New York City.

¹⁶ A. Rosenthal, Esq., der dem Verfasser diese Quelle dankenswerterweise zu Studienzwecken bereitwillig zur Verfügung gestellt hat.

¹⁷ Vgl. das Vorwort meiner Anm. 15 genannten Ausgabe der IV. Symphonie, wo es heißt: „... Es sind dies jene Takte im zweiten Satz, beginnend acht Takte vor Studienziffer 11, in denen laut Akkolade des Erstdruckes ‚Contrafagott‘ und ‚Contrabaß unisono‘ gehen sollen.“ Dem Revisionsbericht (Bd. 4, GMGA, 1963, S. 67, T. 251 ff.) zufolge existiert dieses *unisono* nur in A (das hier E. A., aber auch gelegentlich B/2 genannt wird) und in den korrigierten Orchesterstimmen, die kurz vor 1911 für die spätere Ausgabe eingerichtet wurden, fehlt aber sowohl im Zweitdruck 1906 wie in den Bürstenabzügen für die spätere Ausgabe der IGMG. Die Fakten sehen etwas anders aus: A (= der Erstdruck L. Doblinger Verlag, Wien, 1902) enthält das *unisono* beider Instrumentalgruppen unzweideutig sieben Takte lang (nämlich T. 246—252 einschließlich) und zwar nicht nur in der Seitenakkolade, sondern auch teilweise auf einem Separatsystem für das Kontrafagott, so daß nur ein einziger Takt (T. 253) vom Kontrabaß allein gespielt wird und das Kontrafagott das *unisono* mit dem Kontrabaß wieder im T. 254 d. h. bei Ziffer 11) wieder aufnimmt. Die an dieser Stelle entstandene Konfusion in späteren Druckausgaben der Partitur läßt sich wohl aus der Tatsache ableiten, daß Mahler die verbesserte Akkoladenbezeichnung „Contrafagott und Contrabaß unisono“ nur im oberen Teil von S. 67 verwendet hat, während er die zusätzlichen Takte für Kontrafagott direkt in das (leer gebliebene) System dieses Instruments in der unteren Seitenhälfte eintrug. Vgl. die betreffende Seite im erhaltenen Bürstenabzug zu (A) mit den zusätzlichen autographen Korrekturen in Blaustrich von Mahlers Hand.

Takt 116. Die neue Tempobezeichnung „*sempre a tempo*“ schließt die gleichzeitig unter dem Kb.-System mitgedruckte Tempobezeichnung „*Nicht eilen*“ aus. Die Stelle ist im Revisionsbericht der GMGA unberücksichtigt geblieben. Sie ist in dieser Form widerspruchsvoll und irreführend.

Takt 124. Die klein gestochene Verdoppelung des Kontrabasses im 1. und 2. Fagott findet sich in keinem Partiturdruk seit 1902, sondern lediglich im Orchester-Material. Sie entbehrt daher letzter Authentizität. Ergänze Baßschlüssel im Fagott.

Takt 125. Die Halbtaktpause im Violoncell findet sich in keinem Partiturdruk, vielmehr setzt das Vcl. in allen Ausgaben hier den Triller des Vortaktes 124 weiter fort. Tilge *f* unter der 3. Note des Kontrabasses, das angesichts des *sf* unter der 2. Note sinnwidrig geworden ist.

Takt 203. Horn 2, 4: Ganztaktpause höher rücken.

Takt 208. II. Violine: ergänze *cresc.*-Keil (siehe B 1).

Takt 226. Trp. 2, 3, Horn 2, 4, Fag. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 228. Horn 2, 4: tilge „zu 2“.

Takt 229. Fg. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 233. Fl. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 234. F. 1, 2: ergänze Ganze-Pause in der 2. Fl.

Takt 239. Vcl.: tilge „*arco*“.

Takt 242. Trp. 1: tilge Bindebogen vor 1. Note.

Takt 256. Horn 1, 2: ergänze Violinschlüssel.

Takt 293. Horn 4: tilge Ganztaktpause.

Takt 303. Vcl.: ergänze „*unisono*“.

Takt 343. Horn 3, 4, *recte*: Horn 1, 2 (siehe B 1).

Takt 348. I. Viol.: tilge *ff*.

2. Satz

Takt 4. Der isolierte Triangelschlag ist fraglich. B 1 und B 2 haben je drei Schläge des Triangels in T. 4, 5 und 6.

Takt 53. Viola: Vor 3. und 4. Note ergänze *b*.

Takt 55. Fg. 3: tilge die Akkoladen.

Takt 90, 93. Hinzugefügte 3. Klar. *ff* fraglich.

Takt 130/32. Horn 1: ergänze $< sf < ff$ (so in allen Druckausgaben).

Takt 160. Fg. 1: tilge „zu 2“. Fg. 3: Tenorschlüssel verdruckt.

Takt 228. Tilge „2. Klar. in B“.

Takt 229. Tilge Akkolade „*Bcl. in B*“, da diese 3. Clar. in B nimmt (siehe T. 262).

Takt 262. Tilge Akkolade „*Bcl. in B*“.

Takt 273. Ergänze: „2. Clar. nimmt *Es-Clar.*“ „3. Clar nimmt *Basscl.*“

Takt 302. Ergänze: „2. Clar (*in Es*) nimmt *Bassclar. in B.*“

Takt 349. Engl. Horn: ergänze „nimmt 3. Oboe“.

Takt 352. Tilge Bez. „nimmt 3. Oboe“, da unzutreffend.

Takt 349. Ob. 1, 2: ergänze f auf letztem Sechzehntel.

3. Satz

Takt 36. II. Viol. 2. Hälfte: ergänze cresc.-Keil (siehe B 1).

Takt 123. II. Viol: ergänze „arco“.

Takt 154. Viola: ergänze Auflösungszeichen.

Takt 154. Vcl. 2. Hälfte: ergänze Auflösungszeichen vor 1. Note.

Takt 210. Ob. 1, 2: ergänze # vor 1. Note.

Takt 216. Fl. 3, 4: tilge „zu 2“.

Takt 217. Fl. 1, 2: Tilge „zu 2“.

Takt 216. Horn 1, 3: tilge „zu 2“.

Takt 234. Clar. 1, 2: ergänze cresc.-Keil (siehe B 1).

Takt 326. Viola: berichtige Tonartvorzeichnung (4 #).

Takt 347/50. Harfe: Die Lesart der GMGA unterscheidet sich von sämtlichen Quellen. Sie hätte in einem speziellen Kommentar des Revisionsberichtes begründet werden müssen.

4. Satz

Takt 49. Harfe: tilge Baßschlüssel.

Takt 60. Engl. Horn: tilge Komma.

Takt 99. Viola, Vcl.: tilge „Dämpfer auf“.

Takt 114. Pauke: ergänze am Taktende Zeichen für Luftpause (').

Takt 40 ff. Schelle: Es ist unwahrscheinlich, daß Mahler die Schelle lediglich im allerersten Takte des Orchesterritornells verwendet wissen wollte. Vgl. B 1, wo die Partie der Schelle ganz anders aussieht. Es handelt sich offenbar um einen Stichfehler in der Akkolade zu S. 107. Vgl. hierzu die Verwendung der Schelle in den folgenden Orchesterritornellen bei Studienziffer 7 (4 Takte) und 11 (8 Takte!). Wahrscheinlich liegt eine Zeilenverwechslung von seiten des Stechers zwischen den Systemen der Schelle und des Triangels vor. Der Revisionsbericht der GMGA bringt keinen Kommentar hierzu.

V

Bei der V. Symphonie ist die Quellenlage besonders kompliziert. Mahler hat dieses Werk — in dem sich ein großer Stilwandel vorbereitet, zu dessen äußeren Merkmalen die völlige Unterdrückung des programmatischen und des vokalen Elements wie auch die straffere symphonische Organisation im Sinne klassischer Strukturprinzipien gehört — wiederholt völlig neu instrumentiert. Es handelt sich also hier um einen schrittweisen Prozeß klanglicher Klärung und Kondensierung, die im wesentlichen durch eine Reduktion bzw. eine Umlagerung des orchestralen

Stimmgeflechts erreicht wurde. An die musikalische Substanz wurde dabei nicht gerührt. Kein Takt des Autographs fehlt in späteren Fassungen der Symphonie, jeder zweite Takt jedoch ist in ihnen neu instrumentiert worden.

Im Revisionsbericht des Bandes V der GMGA¹⁸ wird eine Darstellung der Quellenlage unternommen, die unbefriedigend bleibt, weil sie auf das bewährte Identifizierungsmittel der Plattennummer verzichtet. Die im Revisionsbericht aufgezählten sieben Quellen (einschließlich der Eigenschrift der Originalpartitur, deren gegenwärtiger Standort nicht klargestellt wird) lassen sich folgendermaßen identifizieren:

1. Erstdruck (große Studienpartitur), C. F. Peters. Platten-Nr. 9015, Leipzig 1904, 251 Seiten.
2. Untertitel *Neue Ausgabe* (große Partitur), C. F. Peters. Verlags-Nr. 3082, Platten-Nr. 8951, 246 Seiten.
Der Ausfall von fünf Partiturseiten in dieser Ausgabe ist ausschließlich auf die stark reduzierte Instrumentierung zurückzuführen.
3. Nachdruck (große Studienpartitur), C. F. Peters. Verlags-Nr. 3087, Platten-Nr. 9015, Leipzig 1904, 246 Seiten, später als Eulenburg-Taschenpartitur unter der gleichen Platten-Nr. (nach 1932) neu herausgegeben.
4. Von Mahler eigenhändig eingerichtete Orchester-Stimmen letzter Hand (1910/11), die — laut Revisionsbericht der GMGA — eine neuerliche Bearbeitung darstellen.
5. Die Stichvorlage zu den Partiturdrukken 2 und 3, von denen die Vorlage zu Nr. 3 als „verschollen“ bezeichnet wird.

Diese von 1907 datierende Stichvorlage (ein Bürstenabzug, in den Mahler mit roter Tinte eigenhändig seine Instrumentationsretuschen eintrug) war lange in englischem Privatbesitz (Oxford, nicht London, wie irrtümlich im Revisionsbericht zu Bd. 5 der GMGA angegeben) und hat auch mir vorgelegen. Diese Studienvorlage ist heute noch in Schweizer Privatbesitz und daher keineswegs verschollen, wenn auch der Forschung nicht leicht zugänglich.

Band 5 der GMGA ist ein mixtum compositum mehrerer Fassungen; er enthält und verarbeitet u. a. auch die Ergebnisse der unter 4 angeführten „Bearbeitung letzter Hand“ in den Orchesterstimmen, die Mahler offensichtlich in der Praxis nicht mehr erproben konnte und die daher auch ohne sein Imprimatur geblieben ist, also der letzten Authentizität entbehrt. Ähnlich wie im Falle der IV. Symphonie kann man auch die vorliegende „Erstausgabe der endgültigen Fassung“ der V. Symphonie weder künstlerisch noch wissenschaftlich voll akzeptieren. Eine derartige Kombination von Fassungen in einer Ausgabe ist eine herausgeberisch riskante Maßnahme, auf deren grundsätzliche Unzulässigkeit bereits Leopold Nowak im Rahmen seiner Kritik an Robert Haas' Revisionsausgabe von Bruckners VIII. Symphonie im Vorwort zu seiner eigenen Neurevision dieser Symphonie (Fassung von 1890, Wien 1955) hingewiesen hat¹⁹. Das Endprodukt stimmt eben mit keinem der von Mahler

¹⁸ Symphonie Nr. V, *Erstausgabe der endgültigen Fassung*, C. F. Peters, EP 3087a, Frankfurt/M.—London—New York 1964.

¹⁹ Dort heißt es: „Man darf nach den Grundsätzen einer kritischen Gesamtausgabe nicht verschiedene Quellen vermischen; eine so entstandene Partitur entspricht weder der einen noch der anderen Fassung und damit auf keinen Fall dem Willen Bruckners . . .“

selbst autorisierten Partiturdrukke überein. Überdies enthält diese „endgültige Fassung“ Retuschen, über deren Zulässigkeit in einem definitiven Notentext man zweierlei Meinung sein kann. Diese Retuschen „letzter Hand“ hätten vielmehr selbst in einen Revisionsbericht verwiesen und dort als Varianten zur Diskussion gestellt werden sollen. Ein separat gedrucktes *Verzeichnis der Änderungen der revidierten Fassung EP 3087a* (= Bd. 5 der GMGA) gegenüber der bisherigen *Fassung EP 3087*, das „*Interessenten vom Verlag auf Wunsch geliefert wird*“, versucht, die Divergenzen zwischen Band 5 der GMGA und Quelle 3 zu klären. Dieses Korrekturenverzeichnis, dessen 8 Druckseiten leicht dem 246 Seiten starken Band 5 als Appendix eingehftet hätten werden können, hilft freilich den zahlreichen Besitzern der Partiturdrukke 1 und 2 auch wenig, da diese frühen Druckfassungen natürlich darin ganz unberücksichtigt geblieben sind. (Auf die Druckfehler in diesem *Verzeichnis* sei nur nebenbei aufmerksam gemacht.) Als Teil eines kritischen Apparates einer Gesamtausgabe muß das *Verzeichnis* jedenfalls abgelehnt werden.

Bei einem Vergleich der verschiedenen Druckausgaben der V. Symphonie fällt die große Zahl von Stichfehlern auf, die von Fassung zu Fassung unkorrigiert übernommen worden sind. Es ist, ähnlich wie bei der IV. Symphonie, schwer zu verstehen, warum weder der Originalverlag noch der Komponist selbst (damals noch Direktor der Wiener Hofoper) Hilfskräfte zur Kontrolle der jeweiligen Bürstenabzüge mobilisieren konnten. Im Revisionsbericht von Band 5 der GMGA wird namentlich angeführten Mitarbeitern besonderer Dank für Hilfe bei der Suche nach Druckfehlern ausgesprochen. Leider sind diese Bemühungen nicht durchweg von Erfolg begleitet gewesen. Denn der vorliegende Band führt selbst eine größere Zahl (größtenteils uralter) Druckfehler mit, die in der folgenden Auswahlliste erstmals bereinigt wurden und künftig im separaten *Verzeichnis der Änderungen* . . . richtiggestellt werden sollten.

1. Satz

Takt 28. Vcl. II, Kb. II: ergänze pp.

Takt 34. (St. Z. 2). Hörner 1—6: tilge Violinschlüssel.

Takt 40. (St. Z. 2). Hörner 1—6: ergänze Violinschlüssel.

Takt 78. Viola: tilge Violinschlüssel, ergänze Violaschlüssel in Akkolade.

Takt 129. Pauke: ergänze Baßschlüssel.

Takt 129—132. Flöten: tilge Pausenzeichen für 2. Fl.

Takt 129—132. Hörner-Akkolade: ergänze „Horn 3“.

Takt 162—163. Fagott: tilge Bindebogen, füge ein Tenorschlüssel; ergänze Phrasierungsbogen Takt 162/63.

Takt 185. Posaune: ergänze Tenorschlüssel.

Takt 186. Posaune: tilge Baßschlüssel, ergänze Tenorschlüssel.

Takt 188. Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 259. Hörner: ändere Akkolade so: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Takt 341. Vcl. Akkolade: ersetze durch Tenorschlüssel.

Takt 342. Vcl. tilge Tenorschlüssel.

Takt 347. Vcl. Akkolade: ersetze durch Baßschlüssel.

Takt 348. Vcl. Akkolade: tilge Baßschlüssel.

Takt 380. Hörner 3, 4: tilge ff.

Takt 384. Hörner 3, 4: ergänze Bindebögen.

Takt 396. Posaune: ergänze Komma.

2. Satz

Takt 10. Trp.: ergänze „*mutano in F*“.

Takt 58. Horn 4–6: tilge „gest“.

Takt 136. Posaunen: tilge Baßschlüssel, ergänze Tenorschlüssel.

Takt 140. (St. Z. 9). Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 157: tilge Posaunensystem.

Takt 165–166. Fagott: tilge Tenorschlüssel, ersetze durch Baßschlüssel.

Takt 166. Posaune: tilge Baßschlüssel, ersetze durch Tenorschlüssel.

Takt 172. Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 180–188. Becken: tilge die Bezeichnung „*immer mit Schwammschlägel*“ und die Akkolade sowie das ganze System auf Partiturseite 69.

Takt 182. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel; tilge Baßschlüssel am Taktende.

Takt 222. II. Viol: ergänze „*Tutti*“.

Takt 225. Oboe: tilge „*I.*“.

Takt 242. Hörner-Akkolade: füge ein „*3*“.

Takt 242–251: tilge Tamtam (Akkolade und ganzes System).

Takt 298–304. Fagott: tilge überall „*a 3*“.

Takt 305. Fagott: ergänze Tenorschlüssel am Taktende.

Takt 307. Fagott: tilge Tenorschlüssel.

Takt 446–447. Fagott: ergänze überall Tenorschlüssel.

Takt 447 und Takt 451. Oboe: Die eingeklammerten Noten sind nirgends kommentiert. Sie sind offenbar ein später Zusatz Mahlers, der im Erstdruck (Nr. 1) fehlt.

Takt 463. Horn 2, 4, 6: ergänze Baßschlüssel.

Takt 469–470. Hörner: tilge überall „*a 3*“.

3. Satz

Takt 37. Vcl., Kb.: ergänze „*unisono*“.

Takt 66. Fl., Oboe: tilge Bindebogen nach halber Note.

Takt 93. Viol. II: ergänze „*unisono*“.

Takt 117. Corno obbligato: tilge Bindebogen.

Takt 453. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 233. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 460—61. Pos.: tilge Ganztaktpause.

Takt 489. Becken, Triangel: ergänze Komma.

Takt 650. Pos. 3 und Tuba: ergänze sfp.

Takt 749. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 783. Oboe: tilge „a 3“.

Takt 793. In der Akkolade ersetze „4. Flöte“ durch „Piccolo“.

4. Satz

Takt 63. Kb lies:



5. Satz

Takt 21. Horn 4, 6: ersetze Baßschlüssel durch Violinschlüssel.

Takt 30. Horn 4, 6: tilge Violinschlüssel.

Takt 94. Kb.: ergänze „unisono“.

Takt 131. Horn 2, 4: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 137. Horn 2, 4: tilge Baßschlüssel.

Takt 143. Horn 5, 6: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 144. Horn 5, 6: tilge Baßschlüssel.

Takt 204. Trp.: Pausen verdrückt.

Takt 223. Viola: ergänze „arco“.

Takt 297. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 302. Pos.: tilge Tenorschlüssel

Takt 299. II. Viol.: ergänze „unisono“.

Takt 325. Hörner: ergänze „a 3“ in allen Systemen.

Takt 325. Hörner: ergänze „a 3“ in allen Systemen.

Takt 325. Pauken: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 330. Hörner 2, 4, 6: tilge „a 3“.

Takt 332. Fagott: füge ein:  tilge Ganztaktpause.

Takt 332. Vcl.: ändere letzte Note so:



Beide Fehler sind irrtümliche Lesarten später Korrekturen Mahlers. Die richtigen Noten ergeben sich aus dem Vergleich mit früheren Partiturdrukken.

- Takt 335. Fagott: tilge „a 3“.
- Takt 337 ff. Klar. und Fagott auf einem System (sic!).
- Takt 343. Fagott: tilge „a 3“.
- Takt 398. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 402. Fagott: tilge Tenorschlüssel.
- Takt 423. Viola: tilge „Alle“.
- Takt 479 f. Gr. Trommel: Note in falscher Position (sic).
- Takt 494. Vcl.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 503. 505, Hörner 2, 4: füge ein „p“.
- Takt 529. Pos. 1, 2: füge ein „a 2“.
- Takt 534. Pos. 1—2: tilge „a 2“.
- Takt 580. Tuba: tilge Komma.
- Takt 583. Hörner 2, 4, 6: tilge „sempre“.
- Takt 593. Horn 1: tilge Bindebogen.
- Takt 595. Flöten: tilge Komma.
- Takt 587. Hörner: tilge in beiden Systemen „I. und III. a 2“.
- Takt 699. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 714. Pos. 2: auf letzter Note Pfeil zum oberen System.
- Takt 754. Pos. 1, 2, 3: ersetze Tenorschlüssel durch Baßschlüssel.

VI

Die revidierte Ausgabe der VI. Symphonie in der GMGA zielt, wie im Falle der V. Symphonie, auf eine „Endfassung“, in der die einander widersprechenden Ergebnisse der von Mahler selbst durchgeführten Revisionen zusammengefaßt werden. Der Versuch entbehrt nicht ganz der Berechtigung angesichts des offenbaren Konflikts der Entscheidungen des Komponisten.

Die VI. Symphonie existiert in zwei Partiturdrukken von 1906, deren zweiter bereits eine einschneidende Veränderung enthält. In diesem zweiten Druck, der unmittelbar nach der Uraufführung am 27. Mai 1906 in Essen erfolgt sein muß, sind die beiden Mittelsätze vertauscht worden, so daß das Andante nunmehr als zweiter Satz unmittelbar dem ersten Satz folgt und das Scherzo an dritte Stelle rückt. Ähnlich wie Bruckner, der in der VIII. und IX. Symphonie mit der traditionellen Folge der Mittelsätze brach und den langsamen Satz erst an dritter Stelle folgen ließ, empfand Mahler die überlieferte Viersätzigkeit der klassischen Wiener Symphonie mit dem langsamen Satz an zweiter Stelle als besonderes Problem symphonischer Struktur. Es ist ja bezeichnend genug, daß Mahler im ganzen nur vier viersätzigte Symphonien geschrieben hat: No. I, IV, VI und IX, und daß bei dreien von ihnen (I, VI und IX) der langsame Satz an dritter bzw. an vierter Stelle zu stehen kam. Für Mahlers Satzumstellung im Falle der VI. Symphonie sind verschiedene Gründe angeführt worden: die allzugroße thematische Ähnlichkeit zwischen erstem Satz und Scherzo, Mangel an tonartlichem Gegensatz, Beeinflussung

durch Außenstehende usw.²⁰. Jedenfalls widerrief Mahler die veränderte Satzstellung und stellte in der dritten Fassung der Symphonie die ursprüngliche Satzfolge wieder her (d. h. mit dem Andante an dritter Stelle), im Zuge einer einschneidenden Revision der Instrumentation des ganzen Werkes. Diese Instrumentationsretuschen der dritten Fassung, die um 1907, d. h. zur Zeit der Instrumentierung der VIII. Symphonie durchgeführt wurden, enthalten auch die Eliminierung des dritten Hammerschlages im Finale²¹, eine Stelle, die an den umstrittenen Beckenschlag im Adagio von Bruckners VII. Symphonie erinnert, aber von geringerer praktischer Konsequenz ist, da bekanntlich die Hammerschläge in Mahlers VI. Symphonie aus technischen Gründen meist unhörbar bleiben. Es ist schwer zu verstehen, wieso der Originalverleger der VI. Symphonie es verabsäumen konnte, Mahlers Entschluß, in der Satzfolge zur ersten Fassung zurückzukehren — aber unter Beibehaltung bedeutender Instrumentationsänderungen der dritten Fassung in Partitur und Stimmen —, völlig klar zu machen.

Zweifellos sorgt Band 6 der GMGA für eine zwar späte, aber um so erwünschtere Klärung der verwirrten Sachlage. Leider sind nicht alle Spuren der Verwirrung in der revidierten Ausgabe von 1963 beseitigt worden. Obwohl die ursprüngliche Satzfolge — erster Satz, Scherzo, Andante, Finale — wiederhergestellt ist, treiben die Studienziffern der zweiten Fassung mit den vertauschten Mittelsätzen noch immer ihr Unwesen, wodurch der erste Satz mit Studienziffer (44) schließt und das Scherzo mit Ziffer (63) folgt. Schlimmer als dieser Schönheitsfehler (dem man in einer kritischen Gesamtausgabe nur ungern begegnet) sind die stehengebliebenen Druckfehler und typographischen Tautologien, die besonders das Finale entstellen, in dem Mahler am radikalsten retuschiert hat. Die große Reduktion im Klangvolumen des Finales, die Mahler um 1907 vornahm und die wohl auf das allgemeine (von Richard Strauss selbst nach der Essener Uraufführung offen ausgesprochene) Empfinden zurückzuführen ist, die Symphonie sei zum Teil „überinstrumentiert“²², ergibt vielfach ein anderes Partiturbild (speziell in der Reduktion des Schlagzeugs und des tiefen Blechs), das sich im Satzbild von Band 6 der GMGA in „weißen Flecken“ kanzelliger Systeme und in völlig leer gebliebenen Pausentakten überflüssig gewordener Instrumentalparte unangenehm bemerkbar macht²³.

Die von Mahler um 1907 vorgenommenen einschneidenden Instrumentationsretuschen, vor allem in den beiden Ecksätzen, hätten in einem detaillierten Revisionsbericht genau angegeben werden sollen. Wie die Dinge momentan liegen, bedarf es einer genauen Kollationierung mit dem (vergriffenen) Erstdruck der Partitur von 1906, um hierüber klaren Aufschluß zu bekommen. Das als *Revisionsbericht* überschriebene kurze Vorwort zu Band 6 der GMGA ist kein vollgültiger Ersatz

²⁰ Vgl. meinen Aufsatz *Mahler's Enigmatic Sixth* in der Festschrift für Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, in dem ich S. 253, Anm. 3 auf die variable Stellung des Andante im Rahmen der Gesamtkonzeption der Symphonie hinwies und auch die unerschwelligsten Tonalitätsbezüge zwischen dem in Es-dur verklungenen Andante und dem mediantischen c-moll des Finalebeginns anführte, die Mahler bestimmt haben mögen, zur Fassung des Erstdrucks wieder zurückzukehren.

²¹ Sieben Takte vor Studienziffer 165.

²² Vgl. Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, S. 124 ff.

²³ Vgl. vor allem S. 256, 260 und 262 der Revisionsausgabe. Auf S. 260 hätten die beiden Systeme der Posaunen und der Baßuba völlig eingezogen werden müssen, zu Gunsten der neu hinzugekommenen Celesta, die nun in T. 782/83 zwischen kl. Trommel und Harfe auf einem Hilfssystem „hineingefickt“ werden mußte. Die Seite ist ein Schulbeispiel dafür, wie ein kritisch revidierter Notentext nicht präsentiert werden sollte.

dafür; es beschäftigt sich lediglich mit einigen besonders stark uminstrumentierten Stellen des Finales.

Die Druckfehler der beiden Partiturdrukke von 1906 sind nur teilweise berichtigt worden. Die Ausgabe von 1963 ist weit davon entfernt, fehlerfrei zu sein, wenn auch die noch der Verbesserung bedürftigen Druckfehler weniger zahlreich sind als in der Revisionsausgabe der V. Symphonie.

Die folgenden Berichtigungen werden als Beitrag zu einer weiteren Klärung des Notentextes hier angeschlossen.

- S. 11²⁴, T. 55. English Horn: ergänze „nimmt Oboe 4“. (Vgl. S. 13, T. 69, 4. Oboe [Parallelstelle]; vgl. auch Partiturdruk Nr. 1, 1906, S. 13, T. 69).
- S. 13, T. 76. 3. Horn: tilge Baßschlüssel.
- S. 21, T. 109. Celesta: tilge „mit beiden Händen“.
- S. 30, T. 168. Horn 7 und 8: tilge Bindebögen.
- S. 32, T. 178. Xylophon: tilge „a 2“.
- S. 33, T. 182. Xylophon: tilge „a 2“.
- S. 34, T. 193. Posaunen 1—3: tilge dim.-Keil auf letzter Viertelpause.
- S. 59, T. 363. Hörner: ein unleserliches Druckbild. Horn 6, 8 hätten ein eigenes System bekommen müssen.
- S. 77, T. 1. Pauke, Vcl. Kb.: tilge „Forte“. (Ein „ausgeschriebenes“ dynamisches Zeichen aus Mahlers Particell, das in allen Bürstenabzügen stehen blieb, genau wie später wiederholt in der VII. Symphonie. Überflüssig geworden durch das beigeetzte Symbol „f“.)
- S. 94, T. 172. Pauke: tilge „Forte“.
- S. 94, T. 174. Horn 1, 2: tilge „Forte“.
- S. 95, T. 176. Hörner: tilge „Forte“.
- S. 140, Celesta, II. Viol.: ergänze ♯ vor 1. Note.
- S. 148, T. 194. I. Viol.: tilge Bindebögen auf 2. Takthälfte.
- S. 166, T. 134. Horn 6, 8: tilge Violinschlüssel.
- S. 175, T. 195. Horn 2, 4: tilge Violinschlüssel.
- S. 187, T. 288. Viola: tilge Violinschlüssel.
- S. 187, T. 289—90. Viola: tilge Bindebögen.
- S. 183, T. 249. I. Viol.: tilge Bindebögen auf 2. Takthälfte.
- S. 210—11: tilge das System der Pauke.
- S. 225, T. 549. Tiefes Glockengeläute beginnt bereits hier, d. h. einen Takt früher als angegeben. Füge ein:  (Vgl. Partiturdruk Nr. 1, 1906, S. 225, T. 549).
- S. 229, T. 583. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- S. 231: tilge die Systeme der Oboen und der Baßklarinette.
- S. 251: tilge das System der Pauke.
- S. 260: tilge das System der Posaunen und Baßtuba.

²⁴ Seitenzahlen beziehen sich stets auf Bd. 6 der GMGA.

VII

Mahlers VII. Symphonie ist seine letzte von ihm selbst in allen Teilen veröffentlichte Komposition. Entstanden in den Jahren 1904–1905 und unter Mahlers Leitung uraufgeführt in Prag am 19. September 1908, erschien sie in großer wie in verkleinerter Ausgabe der Partitur im Jahre 1909²⁵. Diesem von Mahler offenbar sehr nachlässig korrigierten Partiturerstdruck wurde vom Originalverleger ein *Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen* nachgeschickt, das vermutlich auf Grund persönlicher Mitteilungen des Komponisten kompiliert worden war. Der Druck der Orchesterstimmen fällt vermutlich in die Zeit unmittelbar nach der Uraufführung. Mahler hat die VII. Symphonie in München (Oktober 1908) und Holland (Oktober 1909) noch wiederholt öffentlich dirigiert und bei diesen Gelegenheiten verschiedentliche Instrumentationsretuschen vorgenommen, die in Willem Mengelbergs Amsterdamer Partiturexemplar, in die (noch geschriebenen oder bereits gedruckten) Orchesterstimmen wie auch in das vom Verlag nachträglich veröffentlichte *Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen* aufgenommen wurden. Wieweit diese Änderungen als absolut authentisch, d. h. von Mahler allein herrührend, anzusehen sind, wieweit sie — ob von Mahler selbst, von Mengelberg oder von andern Dirigenten kommend — als des Komponisten letzte Entscheidung zur Frage einer Revision der Partitur aufzufassen sind, darüber wird man sich nicht leicht einigen können. Feststeht, daß es bei der VII. Symphonie nur eine von Mahler autorisierte Partiturausgabe von 1909 gibt und daß alle in die Jahre 1909/11 fallenden Retuschen durch Mahlers frühen Tod als konjunktural angesehen werden müssen. Die großen Divergenzen zwischen Autograph, Stichvorlage (einer handschriftlichen Kopie des Autographs) und Erstdruck machen es notwendig, den letzteren als Mahlers endgültige Fassung der Symphonie zu betrachten. Es muß daher Aufgabe einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers vor allem sein, diesen Partiturerstdruck von allen Druckfehlern und typographischen Unzuverlässigkeiten zu reinigen. Leider hat sich die Revisionsausgabe der VII. Symphonie (Bd. 7 der GMGA und bereits 1960 als erste Publikation der Gesamtausgabe erschienen) ein doppeltes Ziel gesetzt: eine von allen Druckfehlern gereinigte Partitur zu liefern, die gleichzeitig auch alle nach 1908/09 vorgenommenen Retuschen berücksichtigen sollte. Auf diese Retuschen, die, in den Text von 1960 aufgenommen, dem Partiturerstdruck von 1909 wiederholt zuwiderlaufen, wird in einem ausführlichen Revisionsbericht Bezug genommen, der nicht umhin kann, wiederholt auf die ungelöste Frage der Authentizität derselben hinzuweisen. Die „über 800“ Druckfehler jenes Erstdrucks sind aber keineswegs vollkommen berichtigt worden, vielmehr sind — wie im Falle der bereits besprochenen vorhergegangenen mittleren Symphonien — auch hier unbegreiflicherweise zahlreiche, offen zutage tretende Stichfehler des Satzbildes unkorrigiert stehen geblieben. Die späten Retuschen hätten in einem Anhang des Revisionsberichts Platz finden müssen und zwar in Form zusätzlicher Varianten. Sie in den endgültigen Notentext aufzunehmen, ist ein Verstoß gegen die „guten Sitten“ jeglicher philologisch

²⁵ *Catalogue of Printed Music in the British Museum. Accessions. Part 53: Music in the Hirsch Library. Published by the Trustees of the British Museum, London 1951, S. 271.*

fundierter Herausgebergrundsätze. Was die von Mahler und seinem Originalverleger selbst bemerkten, aber auch die vielen unbemerkt gebliebenen Druckfehler des Erstdrucks betrifft, so sind diese mittlerweile in einer anderen Revisionsausgabe der VII. Symphonie richtiggestellt worden²⁶. Im Vorwort zum Revisionsbericht zu Bd. 7 der GMGA wird u. a. die bibliographisch unklar bleibende Feststellung gemacht: „... *Wir sind bei der VII. Symphonie im Besitz des Manuskriptes* ...“, als ob es sich dabei um ein Eigentum der IGMG handle. Die bereits oben bemerkte betrübliche Tatsache der Zerstreung Mahlerscher Eigenschriften in alle vier Winde seit etwa 1948 macht es der kritischen Forschung zur Pflicht, über die Standorte der ihr zur Verfügung stehenden Quellen klare Rechenschaft abzulegen. Eigenschriften, deren jeweiliger bibliographisch erfassbarer Standort in Dunkel gehüllt bleibt, wird man mit Mißtrauen begegnen. Es ist daher zu bedauern, daß die GMGA sich nicht entschließen konnte, die Quellenlage jeweils zu klären²⁷. Die allmähliche Klarstellung textlicher Varianten aller authentischen Quellen wird eine philologische Hauptaufgabe der künftigen Mahlerforschung bilden müssen.

VIII

Die Revisionsausgabe des *Liedes von der Erde* (Bd. 9 der GMGA, 1964) ist naturgemäß viel weniger problematisch als die Bände der mittleren Symphonien. Mahler hat das Werk bekanntlich niemals selbst aufgeführt und nicht selbst veröffentlicht. Der Erstdruck erschien 1912 (nach der Uraufführung von 1911) als opus posthumum. In diesem Falle kommt dem Autograph der Originalpartitur, der von Mahler noch selbst verbesserten Stichvorlage (Kopie nach dem Autograph) sowie dem Particell besondere Bedeutung zu. Der Revisionsbericht zu Bd. 9 der GMGA weist auf die Unvollständigkeit des der IGMG zur Verfügung gestellten Quellenmaterials hin. Auch wird darin dankenswerterweise versucht, eine textkritische Klärung der zahlreichen kleinen Divergenzen zwischen Autograph, Stichvorlage und Erstdruck durchzuführen. Leider weiß der Revisionsbericht wieder nur wenig über das Autograph selbst und seinen gegenwärtigen Standort zu berichten. Dies ist um so bedauerlicher, als das Autograph des *Liedes von der Erde* bereits am 17. November 1948 in Zürich öffentlich versteigert worden war²⁸ und mittlerweile von der Robert Owen Lehman Foundation²⁹ erworben wurde, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die in ihrem Besitz befindlichen Autographen in Faksimiledrucken der Forschung und damit der Allgemeinheit allmählich zugänglich zu machen. Die in dem in Anmerkung 29 näher bezeichneten Artikel veröffentlichten Reproduktionen zweier Seiten des

²⁶ Diese von mir vorgenommene und eingeleitete Revisionsausgabe der VII. Symphonie ist erstmals (leider keineswegs druckfehlerfrei) Anfang 1962, dann aber in einer gründlichen Neurevision des Notentextes und des Vorworts im September 1965 im Verlag Eulenburg, Zürich, veröffentlicht worden. Dieser Hinweis erübrigt hier ein näheres Eingehen auf die zahlreichen ungelöst gebliebenen Probleme des Notentextes des Bd. 7 der GMGA.

²⁷ In meinem im Erscheinen begriffenen Artikel *Gustav Mahler*, in *La Musica*, 1966 wird u. a. eine Seite des Autographs der Originalpartitur der VII. Symphonie in Faksimile reproduziert. Die Legende der betreffenden Reproduktion verzeichnet die Bibliothek des Concertgebouw Orchesters, Amsterdam als Standort der Quelle. Ein Vergleich dieser Faksimile-Seite mit S. 208 des Erstdrucks 1909 sowie mit S. 208 der Revisionsausgabe der GMGA enthüllt das Ausmaß der Differenzen zwischen den beiden authentischen Hauptquellen der Symphonie und dem von der IGMG als endgültig produzierten Notentext von 1960.

²⁸ Mit einem offiziellen Schätzungspreis von 35 000 Schweizer Franken. Vergl. den Anm. 4 genannten Versteigerungskatalog, der u. a. eine Seite (vgl. S. 67/68 des Erstdrucks von 1912) des wunderbar deutlich geschriebenen Autographs reproduziert.

²⁹ Vgl. ferner *Notes XXI*, 1963/64 sowie Anm. A.

Die in den Druckausgaben geänderte Fassung der Stelle (die vielleicht durch eine nachträgliche Korrektur Mahlers in der Stichvorlage gerechtfertigt werden könnte) hätte jedenfalls eines ausgiebigen Kommentars im Revisionsbericht bedurft.

- S. 122, T. 335, I. und II. Viol.: Die Bezeichnung „*espressivo*“ unter der Viertel-pause steht im Widerspruch zum Erstdruck, der hier viel logischer *pp* unter die zwei ersten Viertelnoten setzt. Auch hier schweigt sich der Revisionsbericht über die Divergenz der Texte aus.
- S. 20, T. 162, II. Viol.: Es fehlt im Notentext des Bandes 9 die Fortsetzung des Trillers, die im Autograph klar ausgeschrieben wurde³².

IX

Das kritische Referat dieses notgedrungen interimistischen Berichtes verkennt nicht Bedeutung und Wert der bereits veröffentlichten Bände der GMGA für Praxis und Studium. Schon die Revisionsausgabe der VI. Symphonie füllt eine empfindliche Lücke aus, war doch die Partitur schon lange vergriffen und Aufführungen gerade dieses gewaltigen, rätselvollen Werkes zu seltenen Ereignissen geworden. Aber eine tiefere Erfassung Mahlers und seines künstlerischen Vermächtnisses für die Nachwelt von heute und morgen kann nur auf dem Boden einwandfreier Notentexte und damit auf der Grundlage rigoroser Quellenforschung erwachsen. In dieser Hinsicht sind uns die bisherigen Bände der Gesamtausgabe noch manches schuldig geblieben. Im Falle der noch ausstehenden Bände der GMGA wird ein kritisch erarbeiteter, dabei auch für die Konzertpraxis brauchbarer Notentext viel klarer und eindeutiger zwischen den einzelnen schöpferischen Etappen der einzelnen Werke zu unterscheiden haben. Varianten und Frühfassungen werden in separaten Anhängen veröffentlicht und von dem von Mahler in jahrelanger Bemühung umgearbeiteten und praktisch erprobten Notentext geschieden werden müssen. Das wird vor allem nötig sein im Fall der frühen Werke, wie des *Klagenden Liedes* und der ersten drei Symphonien, deren Frühfassungen (einschließlich später weggefallener Sätze und kanzellierter Programme) klar rekonstruiert bzw. anhangsweise mitgeteilt werden sollten, ohne dabei die von Mahler schließlich erreichte endgültige Fassung zu verunklaren. Andererseits müssen Spätwerke wie die VIII. Symphonie (deren Partiturerstdruck erst wenige Wochen nach Mahlers Tod erfolgte und der von dem seit dem 21. Februar 1911 tödlich Erkrankten nicht mehr kontrolliert worden sein kann), die IX. Symphonie und das Fragment der X. Symphonie in genauer Übereinstimmung mit allen verfügbaren Quellen herausgegeben werden.

Im Fall der X. Symphonie wird eine wissenschaftlich genaue Reproduktion des vorhandenen autographen Materials neben eine praktische Bearbeitung zu treten haben, die vielleicht noch eingehender, als es bisher möglich war, kürzlich erst erschlossene Skizzen mitberücksichtigt in dem Bestreben, soweit als möglich das Werk aufführbar zu machen. Was Mahlers Lieder betrifft, so wird die GMGA genau

³² Vgl. die Faksimilwiedergabe der beiden Seiten des Autographs in dem genannten Artikel in *Notes XXI*, 1963/64, s. Anm. 29 und 4. Die dort reproduzierten Takte entsprechen T. 160–173 des Partiturerstdrucks.

zwischen Frühform und Spätform zu unterscheiden haben³³. Auch werden die oft bedeutsamen und charakteristischen Varianten des Worttextes der Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* philologisch genau untersucht werden müssen, um zu einer allgemein verbindlichen kritischen Ausgabe zu gelangen, die auch der modernen Aufführungspraxis zu Gute kommen kann. In dieser Hinsicht läßt uns z. B. der Revisionsbericht zur IV. Symphonie mit ihrem gesungenen Finale auf das Wunderhorn-Lied *Das himmlische Leben* (ursprünglicher Titel *Der Himmel hängt voller Geigen*) ganz im Stich. Philologische Kleinarbeit wird sich besonders in den von gesungenen Teilen durchsetzten Symphonien II, III, IV und VIII, wie in den *Wunderhorn-* und *Rückert-Liedzyklen* auch und besonders auf die Worttexte konzentrieren müssen, deren Varianten Einzelprobleme stellen. Im Zeitalter der musikalischen Gesamtausgaben von Telemann bis Schönberg ist der zukünftige Bezieher der kompletten kritischen Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers berechtigt, die Forderung eines durchweg hohen philologischen und herausgeberischen Niveaus zu stellen³⁴.

³³ In der von mir eingeleiteten Eulenburg-Taschenpartitur-Ausgabe der *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Eulenburg Nr. 1053, Platten-Nr. E. E. 6139), London-Zürich 1960, habe ich in Notenbeispielen des Vorworts auf die nicht unwesentlichen Differenzen zwischen der Ausgabe mit Klavierbegleitung und der instrumentierten Fassung hingewiesen und Datierungen ihrer jeweiligen Entstehung versucht. Das gleiche gilt von den zunächst meist als Klavierlieder konzipierten *Wunderhorn-Gesängen*. Vgl. das Faksimile des Anfanges des Liedes *Der Schildwache Nachtlied* bei E. Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 1955, neue Ausgabe New York-London 1965, die in vielen Einzelheiten der rhythmischen Konzeption von der späteren Orchesterfassung abweicht. Im Falle der *Lieder eines fahrenden Gesellen* halte ich es für möglich, daß Mahler eine Symbiose der Klavierfassung und der zu ihr in vielen Details kontrastierenden Orchesterfassung sogar gewünscht hat.

³⁴ Der Verfasser ist Herrn A. D. Walker, Bibliothekar der Faculty of Music der Universität Manchester, für wertvolle bibliographische Hilfe zu Dank verpflichtet.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Motetten und Kantaten der Bachzeit in Udestedt / Thüringen

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, ERLANGEN

Die Kirchengemeinde zu Udestedt über Erfurt besitzt einen Musikalienbestand¹, in dem sich neben teilweise nur fragmentarisch erhaltenen gedruckten und handschriftlichen Werken des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts auch einige spätere Handschriften befinden². Auf solche Motetten und Kantaten, an denen sich bestimmte Überlieferungsmerkmale beobachten lassen, beschränken sich die folgenden Hinweise, wobei freilich die lokalen Voraussetzungen und manche Querverbindungen zu zeitgenössischen Parallelquellen noch weiterer Untersuchung bedürfen.

Zu den jüngeren Udestedter Handschriften zählt zunächst ein Heft mit 14 Folioblättern, das auf 26 paginierten Seiten sechs Motetten in Partitur enthält. Ein vorangehendes ungezähltes Blatt bietet ein Verzeichnis von insgesamt 49 Kompositionen nach alphabetischer Folge des Textincipits mit Angabe der Stimmzahl (à 4 bis 8), Tonarten, laufenden Nummern und Seitenverweise, wobei auch die in dem Heft vorliegenden sechs Stücke eingeordnet sind³. Die Quelle ist durch Wassereinwirkung so lädiert, daß die Angaben an den Rändern des Inhaltsverzeichnisses nicht mehr einwandfrei zu lesen sind. Da auch fol. 14^v stärker vergilbt und beschädigt ist als die mittleren Blätter, kann das Heft nicht erst neuerdings vom Hauptteil der Sammlung abgetrennt worden sein. Über dem vom Schreiber der vorliegenden Partituren herrührenden Index finden sich in anderer Schrift die zwei letzten Zeilen eines untextierten Kantionalsatzes (c. f. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“), es muß also ein weiteres Vorsatzblatt verloren gegangen sein, das vielleicht Besitzer- oder Datierungsvermerke enthielt, die dem Heft sonst fehlen. Der Index nennt keine Komponisten, vermerkt bei zehn Titeln aber zusätzlich „Aria“ oder „Ar.“, bei fünf weiteren auch „Choral“ oder „Ch.“. Es dominieren vor allem Weihnachts- und Neujahrstexte neben Arie über Jesuslyrik u. a. Den Nummernangaben zufolge standen die fünf Choralsätze am Schluß des Bandes, während in der übrigen Anlage kein bestimmtes Ordnungsprinzip erkennbar wird.

Über den vier ersten erhaltenen Motetten stehen links oben Vermerke, die sich offenbar auf die Vorlagen des Kopisten beziehen⁴. Weitere Kopftitel fehlen, in der Rastrierung ist aber durchweg ein System für eine nicht ausgeschriebene Continuostimme vorgesehen. Nur zu Nr. 1–2 finden sich Autorenangaben in Form von Initialen, die in der folgenden Übersicht über die sechs vorliegenden Motetten aufgeführt werden.

1. *Nun treten wir ins neue Jahr* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. D-dur (Text: Dresden 1625, mit Amen, ohne c. f.). Autorangabe „J.M.B.“, Devise „I.N.J.“.
2. *Ehre sei Gott in der Höhe* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. D-dur (Luk. 2, 14, dazu Str. 15 aus *Vom Himmel hoch*). Autorangabe „MB“ (verbunden).
3. *Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. G-dur (Luk. 2, 10–11, dazu *Gelobet seist du Jesu Christ*, Str. 1).

¹ Für freundliche Auskünfte und Hinweise ist der Verfasser Herrn Kirchenrat D. R. Jauernig, besonders aber Herrn Pfarrvikar August Dreinhöfer (Udestedt) zu Dank verpflichtet.

² Dabei handelt es sich um Stimmen zu vorwiegend lateinischen Hymnen und Magnificat verschiedener Meister (etwa von Lasso bis hin zu J. Crüger), ferner um Fragmente von Drucken Scheins, Hammerschmidts, Horns u. a., um einen älteren Sammelband mit Motetten u. a. m. (vgl. auch unten, Anm. 8).

³ Die originale Paginierung ist erst ab p. 9 lesbar und zählt p. 19 doppelt. Im Index ist ein Stück doppelt verzeichnet, zwei Nummern fehlen, den Seitenangaben zufolge umfaßte der Band insgesamt rund 130 Seiten.

⁴ So über Nr. 3 „P. 122 in gelb. Partit.“ (analog bei Nr. 1, 2 und 4).

4. *Und du Bethlehem im jüdischen Lande* à 5 C.A.T.T.B. a-moll (Matth. 2, 6, dazu *Ein Kind geboren zu Bethlehem*, Str. 1—3).
5. *Ach mein herzliebtes Jesulein* à 6, C.C.A.T.T.B. Es-dur (Str. 13 aus *Vom Himmel hoch*, ohne c. f.).
6. *Also hat Gott die Welt geliebet* à 4, C.A.T.B. G-dur (Joh. 3, 16, dazu Str. 3 aus *In dulci jubilo*).

Stilistisch handelt es sich um anspruchslose Stücke von vorwiegend homophoner Faktur mit zumeist syllabischer Textdeklamation. In den achttimmigen Motetten lösen beide Chöre einander lediglich in akkordischen Blöcken ab, um abschließend, bei Eintritt des Choralis in der Oberstimme, in vierstimmigem Satz verbunden zu werden. Gerade in den Schlußabschnitten verarmt die Vertonung der Spruchtexte in den Unterstimmen allgemein zu schlichter Harmonisierung des simultanen Sopran-c. f. Eine Ausnahme bildet der Schlußteil von Nr. 2 durch imitativ aufgelockerte Behandlung des Spruchtextes in den Unterstimmen zum gedehnten c. f., ferner hebt sich das vierstimmige *Amen*-Fugato in Nr. 1 hervor, schließlich auch die c. f.-freie Motette Nr. 5, in der die Rücksicht auf den Textgehalt eine freiere formale Disposition veranlaßt und die Schlußzeile dreifache Ausformung als Fugato „*Alla breve*“ erfährt.

Der stilistische wie auch der quellenmäßige Befund rücken die Udestedter Handschrift in die unmittelbare Nachbarschaft der von Max Seiffert veröffentlichten *Thüringischen Motetten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*⁵. Zwischen dieser Sammlung und der Udestedter Quelle bestehen außerdem mehrere Konkordanzen. Die Udestedter Motette Nr. 3 ist mit der von Seiffert als Nr. 39 mitgeteilten Komposition identisch, deren Autor Johann Michael Bach ist, wie die von Max Schneider publizierte Fassung aus dem sog. „Altbachischen Archiv“ bestätigt. Nr. 4 aus Udestedt liegt ebenfalls anonym in Seifferts Ausgabe vor⁶. Auf Grund der Indexangaben lassen sich weitere Entsprechungen feststellen, bei denen mit Konkordanzen zu rechnen ist⁷. Es bleibt jedoch abzuwarten, ob nicht der im Index verzeichnete Hauptteil der Sammlung in einer unvollständigen Handschrift des Landeskirchenrates Eisenach erhalten ist, die 43 Motetten, gezählt als Nr. 7—49, sowie zusätzlich in neuer Zählung weitere 19 Werke enthält⁸.

Seiffert hat es wahrscheinlich gemacht, daß die von ihm edierte Sammlung in den drei ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in oder bei Weimar geschrieben wurde⁹. Die Beziehungen zur Udestedter Quelle scheinen diese These zu bestätigen. Als Autor der mit „J.M.B.“ signierten ersten Motette muß demnach ebenfalls Johann Michael Bach gelten, das Monogramm „MB“ bei Nr. 2 ist nach H. Kümmerling möglicherweise auf (Monsieur) Georg Böhm zu beziehen¹⁰.

Die Geschichte der Motette um und nach 1700, als die Gattung sich von der übrigen Figuralmusik absonderte und ein bescheidenes Eigenleben im Dienst kleinerer Kantoreien und Kurrenden zu führen begann, ist erst wenig erforscht. Ebenso wie der stilistische Reduk-

⁵ DDT Bd. 49/50 (1915), Vorwort S. V—XIV.

⁶ Vgl. zu Nr. 3 RD Bd. I/1, Nr. 11, S. 62—67 und BJ IV (1907), S. 121 f. Die Udestedter Fassung entspricht im Umfang von 73 Takten der aus RD I/1, wogegen die in DDT 49/50, S. 121—124 gebotene Fassung die Takte 12—19, 26—30 und 68—73 ausläßt. Hingegen finden sich zwischen Nr. 4 und DDT 49/50, Nr. 12, S. 40—42 nur geringfügige Abweichungen.

⁷ So zwischen Nr. 10, 16, 18, 40, 41, 42 des Index und DDT 49/50, Nr. 19, 25, 6, 40, 50, 54. Bei weiteren textgleichen Stücken differieren Tonarten oder Stimmenanzahl.

⁸ Vgl. G. Böhm: *Sämtliche Werke. Vokalwerke* Bd. I, neue, vermehrte Ausgabe, hrsg. von H. Kümmerling (1963), S. X (zu Nr. 9). Auch im Udestedter Register wird als Nr. 36 „*Nun danket alle Gott*“ à 5, C-dur, genannt. Bis zum Abschluß vorliegender Mitteilungen war es nicht möglich, Auskünfte vom Landeskirchenrat Eisenach zu erlangen (nach Mitteilung von R. Jauernig wurden bereits früher Musikalien aus Udestedt nach Eisenach abgeführt).

⁹ Vgl. Seiffert a. a. O., S. IX.

¹⁰ Zu den Monogrammen „JMB“ und „MB“ vgl. die Angaben im Revisionsbericht zu RD I/1 sowie bei Kümmerling a. a. O., S. V und VII f.

tionsprozeß bedarf auch die Quellenbasis dieses weithin anonymen und schwer datierbaren Repertoires spezieller Untersuchungen, wobei zu fragen wäre, wieweit sich die Gattung auf Thüringen und Sachsen, wo sie zweifellos den Schwerpunkt ihrer Pflege fand, beschränkte¹¹. Ihre besondere Tradition und Überlieferungsform wird durch die Udestedter Quelle bestätigt, deren Einordnung aber die Erschließung der größten Hauptquellen voraussetzt. Trotz des Fehlens näherer Angaben ist anzunehmen, daß der Band zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Udestedt angelegt und benutzt wurde, womit er die einzige direkt lokalisierbare Quelle dieser Art wäre.

Ferner sei hier die Partitur zu einem schlichten Choralsatz mit dem Titel „Lobt Gott in seinen (!) Heilighum / à 12. / P. Erlebach“ genannt (für Trombetta I—II, Timp., V. I—II, Va. I—II, Bassone, S.A.T.B. Bc; zu C. Beckers Umdichtung von Ps. 150 mit einer Variante der Schützchen Melodie¹²). Der hier vertretene Typ des reich besetzten homophonen Choralsatzes ist im Schaffen Ph. H. Erlebachs sonst nicht belegt¹³.

In den Gattungsbereich der Kantate schließlich führen 17 Kompositionen von Liebhold hinüber, die in der Mehrzahl nur in Partituren vorliegen, zu denen auch einzelne Stimmen, ausnahmsweise auch komplette Stimmensätze hinzukommen. Die Quellen sind vielfach beschädigt, die Titelblätter nicht immer lesbar, und in der unten zuletzt genannten Partitur läßt sich auch das Textincipit nicht mehr erkennen. Vierzehn dieser Kantaten finden sich in den beiden fast vollständigen Jahrgängen von Liebhold wieder, die Karl Schmidt in der Kirchenbibliothek zu Schotten/Oh. auffand¹⁴. Wir zitieren sie lediglich unter Hinweis auf Schmidts Verzeichnis nach der dort durchgeführten Ordnung und geben für die Udestedter Handschriften nur die erhaltenen Quellenteile an¹⁵. Auf gelegentliche Differenzen der Fassungen kann nicht eingegangen werden, besetzungsgemäß weichen sie im allgemeinen nur insofern voneinander ab, als sich in Schotten auch dort Violonestimmen finden, wo sie in Udestedter Partituren fehlen, und die Continuostimme im Schottener Jahrgang B durchweg als „Fondamento“ bezeichnet ist¹⁶.

Udestedt	Schotten
U 1 Part.	B 19 (und A 19)
U 2 Part., St. vollständig	B 23
U 3 Part., St.: V. I, Org.	B 24

¹¹ Vgl. auch L. Finscher in MGG IX, Sp. 662 f. W. K. Morgan: *The Chorale Motet from 1650 to 1750* (Diss. Univ. of Southern Carolina, 1956, mschr.) beschränkte sich leider auf die in Neuausgaben zugänglichen Belege. Außer den übrigen von Seiffert genannten, z. T. jetzt verschollenen Quellen wären auch die vereinzelt in den Hss.-Sammlungen des späten 17. Jahrhunderts erhaltenen Motetten und inzwischen neugefundene Sammelhss. heranzuziehen (vgl. dazu Seiffert a. a. O., S. X ff., Kümmerling a. a. O., S. VI sowie vom Verfasser: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*. . . Berlin 1965, besonders S. 382, Anm. 4).

¹² Vgl. Schütz-GA Bd. XVI, S. 130 und 186. J. Zahn: *Die Melodien* . . . , Nr. 546 a—b.

¹³ Vgl. die Werksverzeichnisse bei B. Baselt: *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach* . . . , Diss. Halle 1963 (mschr.) sowie bei K.-H. Wiechers: *Philipp Heinrich Erlebach* . . . , Abh. und Vortr. zur Gesch. Ostfrieslands, hrsg. von der Ostfriesischen Landschaft, H. XXXIX, Aurich 1964.

¹⁴ K. Schmidt: *Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold*, in: *AfMw III* (1921), S. 255—269. Zu Liebholds Motetten s. Seiffert a. a. O., S. VII und X, wonach 30 Stücke vorliegen, nicht 22 (s. aber MGG VIII, Sp. 745).

¹⁵ In Schotten sind Stimmensätze, nur ausnahmsweise auch Partituren erhalten (z. B. zu B 56). Der Textanfang zu K 5 lautet: „Gott ist meines Herzens Trost“. Bei Schmidt fehlt eine Kantate zu Jubilate aus Jahrgang K: „Kein Freud ohne Leid“ (C.A.T.B., Ob., 2 V., Va., Org.). Ferner dürfte B 21 zu Jahrgang K gehören. Von K 20 liegt nur das Titelblatt vor, nicht auffindbar sind z. Zt. B 1, 49, 55, K 18, 37, 48 (weiter auch B 36, falls nicht identisch mit K 30). Herrn Pfarrer Christ (Schotten) sei hier für freundliche Unterstützung bei Einsicht in die Schottener Mss. gedankt.

¹⁶ Zu den bei Schmidt in Reihe A verzeichneten Quellen sei nachgetragen: A 1—8 gehören als Mus.Ms. 30 300 (Slg. Bokemeyer) zum Bestand der Staatsbibl. Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz. A 12 und 17—19 sind verschollen (die Werke liegen in K 3, B 19, K 13 und 26 vor). Erhalten sind die Hss. in Bruxelles, Mügeln und Müheln. Nicht berührt werden kann hier, wieweit Liebhold als Autor der mit „di L.“ o. ä. signierten Kantaten aus Luckau und Mügeln in Betracht kommt (hingegen ist die Abgrenzung gegenüber Chr. Liebens Werken eindeutig). Zu ergänzen wären außerdem pauschale Notizen über Jahrgänge Liebholds, die aus mehreren Orten belegt sind.

U 4 Part., St.: V. II, Org.	B 35
U 5 Part., St.: A., Va.	B 45 ¹⁷
U 6 Part., St.: C., Ob. V. I—II, Va., Bassone	B 46
U 7 St.: A. T. B., V. I—II, Va. I—II, Violone	B 48 ¹⁸
U 8 Part.	B 57 ¹⁹
U 9 Part., St.: C. A. T., V. II	B 58
U 10 Part. (mit 2 Ob., 2 V. ad plac.)	B 59 (ohne Ob.)
U 11 Part., St. vollständig	B 60
U 12 Part.	B 61
U 13 Part., St. vollständig (V. I doppelt)	K 4
U 14 Part.	K 7
U 15 <i>Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem</i> (Estomihi), C. A. T. B., Flauto doux I—II, Bassone, 2 V., Va., Violine, Org. Part., St. vollst.	
U 16 <i>Der Engel des Herrn lagert sich</i> (Michaelis), C. A. T. B., Clarino solo, 2 V., 2 Ve., Violone, Org. Part. St.: Clarino, Org. ²⁰	
U 17 (Textincipit unlesbar, Schlußchor: <i>Herr, tu meine Lippen auf</i>), C. A. T. B., 2 V., Va., Bc. Part.	

Die Udestedter Quellen gehen im wesentlichen auf einen Schreiber zurück. Die Titelblätter zeigen teilweise ein als „CS“ zu lesendes Monogramm²¹, das aber zu keinem der in Betracht kommenden Udestedter Amtsträger paßt. In dem Dorf, das bis 1664 zum Erfurter Landgebiet, bis 1806 dann zu Kurmainz gehörte und in dem wohl wenigstens seit Beginn des 17. Jahrhunderts ein Adjuvantenchor bestand, wirkten als Kantoren und Lehrer im fraglichen Zeitraum²²:

1681 Christian Feyertag
 1691—1721 Georg Cattus, 1693 Johann Jacob Nattermann, 1698—1707 Johann Melchior Arnold, 1709—1746 Johann Gutgesell
 1722—1768 Tobias Friedrich Bach²³, 1738—1748 Johann Tobias Wendel, 1746—1793 Johann Ernst Friedrich Gebhardt
 1770—1804 Johann Ludwig Westhaus, 1789—1802 Johann Christian Görling, 1800—1812 Johann Christian Wedemann

Den Quellen ist also nicht mit Sicherheit zu entnehmen, ob sie in Udestedt entstanden, was freilich anzunehmen bleibt, und auch an Anhaltspunkten für die Datierung fehlt es²⁴. Jedoch versuchte Schmidt, die Jahrgänge B und K mit in Schotten tätigen Lehrern zu verbinden und dadurch ihre Entstehungszeit einzugrenzen. Danach zeigen die ebenfalls undatierten Schottener Manuskripte die „Handzeichen“ J. B. und J. Ph. K., welche Schmidt auf

¹⁷ Das Textincipit lautet in beiden Quellen „*Herr, wer wird wohnen*“.

¹⁸ Nicht nur mit einer, sondern mit zwei Violinstimmen.

¹⁹ Der Textanfang heißt in beiden Quellen „*Gott und seinen Nächsten lieben*“.

²⁰ U 15 und 16 entsprechen möglicherweise den in Schotten fehlenden Stücken zu diesen Sonntagen aus Jahrgang B (nicht aber aus Jahrgang K).

²¹ Auf den Titelblättern zu U 2—4, 10, 11, 13, 15 und 16.

²² Nach Auskunft von Herrn Pfarrvikar Dreinhöfer; für die Zeit seit 1663 sind Aktenbelege über den Adjuvantenchor (mit Satzung und Verzeichnissen) vorhanden. Zur Geschichte des Ortes s. C. Kronfeld: *Landeskunde des Großherzogtums Sachsen—Weimar—Eisenach*, Tl. II, Weimar 1879, S. 3, 111 und 121 ff. sowie G. Oergel: *Das ehemalige Erfurtische Gebiet*, in: *Mitgl. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumskunde von Erfurt*, H. 24/II (1903), S. 150—190, bes. 178 f., 186 ff.

²³ Zu T. Fr. Bachs s. E. W. Reichardt: *Die Bache in Thüringen*, in: *Bach in Thüringen*, hrsg. vom Landeskirchenrat der Ev.-Luth. Kirche in Thüringen, Berlin 1950, speziell S. 175 und 183. O. Rollert: *Die Erfurter Bache*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, bes. S. 204.

²⁴ Eine Jahreszahl „1715“ findet sich ohne Zusätze auf der Rückseite von U 5 und kann zu Datierungszwecken kaum herangezogen werden.

Johann Blum und Johann Philipp Klug (in Schotten nachgewiesen 1659—1695 bzw. 1725—1747) bezog. Schmidts Datierung des Jahrgangs *K* auf Grund der Symbola in *K* 5 und 28 sowie der Amtszeit Klugs wirkt überzeugend, und die inzwischen bekannt gewordenen Äußerungen J. G. Walthers, wonach Liebhold „*etliche Jahre*“ vor 1740 in der Gegend um Weimar verstarb, widersprechen Schmidts Annahme nicht, daß Jahrgang *K* um 1736 komponiert und vor 1747 in Schotten kopiert wurde²⁵. Anders verhält es sich mit Schmidts Datierung des Jahrgangs *B* nach der Amtszeit Blums im Zeitraum ca. 1685—1695²⁶. Liebhold müßte dann um 1660 geboren und in sehr hohem Alter gestorben sein, was zu Walthers Mitteilungen schlecht paßt. Noch erstaunlicher wäre bei so langer Wirkenszeit, daß Liebhold trotz der weiten Verbreitung seiner so zahlreich erhaltenen Werke bisher in keiner Amtsstellung zu belegen ist²⁷. Während die großen Musikalieninventare aus Weißenfels, Rudolstadt oder Halle Liebhold noch übergehen, deuten nicht nur die mit Datierungen versehenen Quellen, sondern mehr noch Stil und Form der Kantaten in die Zeit nach der Jahrhundertwende. Nach Schmidt werden die Jahrgänge in einem Inventar der Schottener Kantorei vom Jahre 1824 als Anschaffungen Blums und Klugs erwähnt. Jedoch kann hier durchaus bereits ein Mißverständnis vorliegen. Denn im Gegensatz zum schriftmäßig einheitlichen Jahrgang *K*, auf dessen Titelblättern Klugs Name gelegentlich voll ausgeschrieben ist, findet sich auf den Titeln des anderen, weniger geschlossenen Jahrgangs das Signum „*JB*“ nur ganz ausnahmsweise, dann aber in sehr verschiedener Form und vor allem nicht als ausgeschriebener Namenszug. Selbst wenn Blum wirklich der Hauptkopist wäre, ließe sich nicht ausschließen, daß er noch nach seinem Fortgang, also nach 1695, für die Schottener Kantorei tätig geworden sei²⁸. Hier kann weder der quellenkritischen Problematik der Schottener Handschriften noch der rätselvollen Figur Liebholds (hinter dessen stets ohne Vornamen erscheinendem Namen offensichtlich eine Mystifikation steckt) nachgegangen werden. Man wird aber davon ausgehen müssen, daß die Jahrgänge eventuell „überkomplett“ angelegt und nicht unbedingt binnen eines Jahres entstanden sind, zumal ihr Autor nicht an die Erfüllung regelmäßiger Dienstpflichten gebunden war; daher entfallen auch Versuche zu chronologischer Einengung nach der Zahl berücksichtigter Sonntage. In stärkerem Umfang wären jedoch stilistische Argumente heranzuziehen²⁹.

Die Kantaten in *K* sind durch stärkere Normierung der Formtypen und reichere Besetzung mit Bläsern gekennzeichnet. Die Arien sind durchweg in da-capo-Form angelegt, textlich dominiert madrigalische Dichtung, und diesem vollentwickelten Typ gehören auch die beiden Udestedter Symbola-Kantaten (*U* 13—14) zu. Daß Jahrgang *B* älter ist, dürfte zutreffen, gleichwohl kann er kaum vier Jahrzehnte früher entstanden sein. Die Besetzung stützt sich stets auf nur vier Vokalstimmen und greift nicht einmal ausnahmsweise mehr auf die traditionelle Fünfstimmigkeit zurück, ebenso wie in *K* ist das Streichquintett überwiegend vom Quartett abgelöst; beides ist vor 1700 recht ungewöhnlich, was auch für die Hinzuziehung von Oboe und Waldhorn gilt. Verdächtig wirkt auch der Terminus „*Fondamento*“ in den Schottener Manuskripten, der in den Quellen zur Frühkantate kaum und schon gar nicht derart gehäuft vorkommt.

Typologisch handelt es sich in *B* um so verschiedenartige und reich modifizierte Formen, daß sich eine Entstehung vor 1700 als ausgeschlossen erweist. Nur in knapp zehn Fällen

²⁵ Vgl. Schmidt a. a. O., S. 256 f. und 261, O. Brodde in *ZfMw* XVI (1934), S. 248, G. Schünemann: *J. G. Walther und H. Bokemeyer* . . ., in: *BJ* XXX (1933), bes. S. 100.

²⁶ Dazu s. die Begründung Schmidts a. a. O., S. 261.

²⁷ Auch Werner Braun schließt sich in *MGG* VIII, Sp. 745, den biographischen Folgerungen Schmidts nicht an und verzichtet auf Angabe von Daten.

²⁸ Ein bei Schmidt nicht genanntes Schottener Inventar vom Jahre 1695 (s. die in Anm. 11 zitierte Arbeit vom Verfasser, S. 388) kennt die Werke Liebholds übrigens noch nicht. Die von Schmidt erwähnten kleinen Stücke Liebholds, die 1730 von Klug kopiert wurden, sind z. Zt. in Schotten nicht zu finden.

²⁹ Vgl. dagegen Schmidt a. a. O. S. 261.

finden sich Choralsätze, meist als Schlußchoräle, die als homophone Sätze mit imitativer Einleitung oder instrumentaler Figuration lange Zeit hindurch gebrauchten Typen folgen und keine zeitliche Begrenzung erlauben³⁰. Ein kleinerer Teil der Stücke entspricht dem Muster der Concerto-Aria-Kantate mit abschließender Wiederholung des Eingangssatzes³¹. Häufiger tritt an den Schluß ein neuer Tuttisatz, vor allem in Form eines Fugatos zu Spruchtext, falls der Kopfsatz freien Text aufwies (oder umgekehrt)³². Selten sind Ecksätze solistisch besetzt. Freilich sind solche Kantatenformen vor wie nach 1700 zu belegen, zwischen den Rahmenstücken aber stehen so vielgestaltige Soloteile, wie sie früher doch nur ausnahmsweise vorkommen. Neben Arien in gelegentlich noch mehrstrophiger Liedform finden sich oft schon ausgesprochene Da-capo-Arien³³, deren Formschema manchmal auch auf Chorsätze übertragen wird³⁴. Vielfach begegnet die Bezeichnung „Ari“³⁵. Nur wenige Stücke beschränken sich auf Reihung von Arien³⁶, der Regelfall ist vielmehr die Einfügung von Rezitativen, die z. T. auch als solche bezeichnet sind, prononciert etwa auf dem Titelblatt zu B 45 (U 5): „*con Recit. et Artis Choral: . . . / Dict: . . .*“. Dazu tritt noch das solistische „Arioso“³⁷, und wie auch liedhafte Arien durch selbständige Instrumentalstimmen, die Solosätze insgesamt aber durch devisenartige Themenbildung auffallen, so verraten auch die freien Texte den anregenden Einfluß madrigalischer Dichtung, ohne freilich deren Formen- und Bilderschatz schon voll zu nutzen. Ein Beispiel solcher Mischformen ist U 4 = B 35 mit am Ende wiederholtem Eingangssatz zu Spruchtext, Rezitativen zu teilweise madrigalischem Text, aber Arien ohne Da-capo-Anlage, jedoch mit obligaten Instrumenten.

Auch wenn nicht mehr gezeigt werden kann, wie sehr die Kantaten auch des Jahrgangs B im melodischen und rhythmischen Zuschnitt über die ältere Kantate hinausweisen, dürften die typologischen Merkmale bereits klarmachen, daß diese Werke die Neumeistersche „Reform“ schon voraussetzen. Will man nicht den geschichtlichen Verlauf umkehren und den Kleinmeister Liebhold zum Protagonisten der neuen Form stempeln, so bleibt nur zu folgern, daß B erst nach 1700 entstand und das noch lange übliche Mischungsstadium vertritt, dem auch noch Frühwerke von Telemann, Heinichen oder Graupner zugehören. Gerade im Vergleich mit der zögernden Aufnahme der neuen Kantate an führenden Stätten der Musikpflege ist es noch unwahrscheinlicher, daß der Schottener Konrektor Blum schon vor 1695 einen Jahrgang wie diesen kopiert haben könnte. Man wird also nach anderer Quellenbewertung suchen müssen, wobei den Udestedter Handschriften, die Liebholds mutmaßlichem Wirkenskreis am nächsten stehen, besonderes Gewicht zufallen dürfte.

Insgesamt bilden weder allein der Quellenzuwachs noch sonderliche musikalische Qualitäten den Anreiz zur Beschäftigung mit Quellen wie diesen. In anderer Hinsicht aber erscheinen sie als kennzeichnend und belangvoll. Sie erinnern zunächst an die Sondertradition der Motette um 1700 als soziologisch charakteristisches Musiziergut. Sodann berühren die Kantaten Liebholds die Problematik um einen etwas ominösen Kleinmeister, dessen zahlreiche Werke ihrer Verbreitung zufolge ebenfalls eine bestimmte Schicht der Musikübung repräsentieren. Dabei stellt sich außerdem die Frage nach der Entstehung der madrigalisch-gemischten Kantate, ihrer Überlagerung mit älteren Traditionen und den daraus resultierenden Übergangslösungen — ein Prozeß, der sicher nicht nur auf eine „Reform“ zurückgeht und in seiner Differenzierung systematisch untersucht zu werden

³⁰ Vgl. B 8, 34, 37, 44, 45, 47, 52—54 (entsprechende Sätze auch in U 15—16). In B 34, 47 und 54 sind nur Choraltexte bzw. Satzanfänge notiert.

³¹ U 4=B 35, U 2=B 23, ferner B 9, 12 25 u. 8.

³² U 1=B 19, U 3=B 24, U 8=B 57, U 9=B 58, U 11—12 =B 60—61, ferner U 15, 17.

³³ Liedarien z. B. in B 8, 20, 29 (im 3/2-Takt), 33, 34 (bezeichnet noch „V.1“ etc.), 37. Da-capo-Formen in U 8=B 57, U 10=B 59, B 14, 24, 44 u. a., U 16—17.

³⁴ So z. B. in B 2, 6 und 10.

³⁵ Vgl. B 2, 3, 8, 20, 33, 37, 53 oder auch B 14 (mit ausgeschrieben da capo).

³⁶ Etwa B 27, 28, 30, 34, 39, 51 u. a.

³⁷ So in B 2 und 5 und vielen weiteren Werken in analogem Satztyp.

verdient⁸⁸. Schließlich dokumentieren diese Quellen Wesenszüge der Kirchenmusikpflege kleiner Orte zu jener Zeit: es fehlt weder an Spuren eines älteren Druckrepertoires noch an Motetten und madrigalisch-gemischten Kantaten späterer Zeit, wohl aber gibt es keine Anhaltspunkte für das Vorliegen eines nennenswerten Bestands von Kantaten der Zeit vor 1700. Vielmehr scheint es auch hier, als sei die handschriftlich verbreitete Kantate erst später, dann aber gleich in Gestalt der madrigalisch-gemischten Form aufgegriffen worden. Insofern gehören die Udestedter Quellen als ein weiteres Dokument in die Reihe analoger Zeugnisse aus entsprechenden Orten Mitteldeutschlands⁸⁹.

Drei unbekannte Autographe von Karl Stamitz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov

VON JIRÍ ZALOHA, ČESKÝ KRUMLOV

Die malerische, an den Ufern der Moldau liegende südböhmische Stadt Český Krumlov ist nicht nur durch ihr gut erhaltenes mittelalterliches Stadtbild, sondern auch durch mehrere bedeutsame Sammlungen berühmt geworden, die im Schlosse Český Krumlov aufbewahrt werden. An erster Stelle unter diesen Sammlungen steht die große Musikbibliothek, welche heute dem Staatsarchiv Český Krumlov angegliedert ist. Wegen ihres Reichtums an Musikalien aus dem 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nimmt diese Sammlung unter den Musikbibliotheken ihrer Zeit eine hervorragende Stellung ein.

Über Geschichte und Herkunft der Bestände, die erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu einem Ganzen zusammengestellt wurden, sind wir verhältnismäßig gut unterrichtet. Den Kern und zugleich den weitaus größten Teil der Sammlung bilden die Musikalien, die Joseph Fürst Schwarzenberg im Jahre 1821 für 2000 Gulden aus dem Nachlaß seines Bruders, des Bischofs von Győr Ernst Fürst Schwarzenberg (1773—1821) erworben hatte. Ernst Fürst Schwarzenberg hielt nach dem Vorbild des Salzburger Erzbischofs — er hatte seine Priesterlaufbahn in Salzburg begonnen — an allen seinen Residenzorten einen großen Hof, in dessen Leben die Musik eine bedeutende Rolle spielte. Die Kosten dieser Hofhaltung waren schließlich so hoch, daß der Bischof in finanzielle Schwierigkeiten geriet, aus denen ihn nur sein plötzlicher Tod befreite. Bei der amtlichen Feststellung des Nachlasses wurden Gesamtschulden von mehr als 200 000 Gulden bei Kaufleuten, Bankiers, Gutsbesitzern und anderen Gläubigern ermittelt. Auf Drängen dieser Gläubiger mußte eine Zwangsversteigerung angesetzt werden, auf der alles überhaupt Verkäufliche aus der Hofhaltung des Fürsten ausbezogen werden sollte. Um die Musikaliensammlung vor dem Verkauf als Makulatur zu retten, ließ sie der Bruder des Verstorbenen geschlossen aufkaufen und erst nach Wien, später in seine böhmische Hauptresidenz Český Krumlov überführen. Auf diese Weise wurde der geschlossene Bestand der bischöflichen Hofmusik gerettet und bis auf unsere Tage erhalten.

Innerhalb der bischöflichen Sammlung befindet sich eine größere Anzahl von Musikalien mit dem Besitzvermerk „C.d'Oetting“; sie stammen wahrscheinlich aus dem Nachlaß des Grafen Franz Wilhelm von Oettingen-Baldern, dessen Haus mit seinem Tode 1798 ausstarb. Die Mutter des Fürsten Schwarzenberg, Maria Eleonora (1747—1797) stammte aus dem

⁸⁸ Vgl. F. Treibers unkritische Arbeit: *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate . . .*, in: AfMf II (1937), S. 129—159.

⁸⁹ Außer der in Anm. 11 zitierten Arbeit s. F. Rollberg: *Adjuvantenchöre in Westthüringen*, in: Beitr. zur Thür. Kirchengesch. III/1 (1933—34), S. 70—114, insbesondere S. 93—97.

Duetto *Violino Obligato* *di Carlo Stamitz*

Allegro

1. Seite der Violinstimme des Duetto VI, (Autograph von Carl Stamitz)

Hause Oettingen-Wallerstein, woraus sich die Verbindung erklären dürfte. Ein Verzeichnis der Musikalien aus diesem Nachlaß würde sicherlich nicht ohne Interesse sein.

Ein anderer Teilbestand der heutigen Sammlung in Český Krumlov stammt direkt aus dem fürstlich Schwarzenbergischen Palais in Wien, also aus dem Repertoire der berühmten Schwarzenbergischen Hofkapelle, die viele Jahre in Wien residierte. Andere Musikalien stammen aus dem Nachlaß anderer Mitglieder der fürstlichen Familie, wenige Stücke aus demjenigen des Ministerpräsidenten Felix Fürst Schwarzenberg (1800—1852). Schließlich wurde ein ebenfalls kleinerer Bestand von Musikalien im Schloß von Český Krumlov selbst gefunden; sie stammen aus dem Repertoire der dortigen fürstlichen Hauskapelle.

Die ganze Sammlung wurde in den Jahren 1890 bis 1891 aus Anlaß der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 durch die Archivare Jakob Květoň, Josef Salaba und Emanuel Mikuskovicz geordnet und durch einen alphabetischen Autoren-Katalog aufgeschlossen, dessen Katalog-Zettel die Komponistennamen sowie die Titel, Besetzung, Widmungen, Preise, Verlage und Signaturen der verzettelten Werke verzeichnen. Nach diesem Katalog umfaßt die Sammlung 6621 Einheiten weltlicher und geistlicher Musik. Deutsche und italienische Komponisten überwiegen; verhältnismäßig häufig tauchen daneben böhmische Meister auf, während französische, ungarische, polnische, dänische, englische, russische und spanische Komponisten nur vereinzelt zu finden sind.

Sachlich gliedert sich die Sammlung in folgende Abteilungen:

Opern-Arien	594
Opern-Duette	384
Opern-Terzette	157
Opern-Quartette usw. und Finali	174
Opern, Kantaten und Oratorien	198
Klaviermusik aus dem Musikalischen Wochenblatt	273
Arien aus dem Musikalischen Wochenblatt	162
Duette aus dem Musikalischen Wochenblatt	80
Terzette und Quartette aus dem Musikalischen Wochenblatt	21
Lieder mit Klavierbegleitung	688
Mehrstimmige Lieder mit Begleitung	146
Mehrstimmige Lieder ohne Begleitung	147
Geistliche Musik	368
Opern	76
Ballette	183
Symphonien und Konzerte	265
Tänze und Märsche	14
Theoretische Schriften und Schulen	79
Instrumentale Soli, Duette und Trios	88
Quartette, Quintette und Sextette	349
Klaviermusik und Orgelmusik zu 2 Händen	1323
Klaviermusik zu 4 Händen	198
Klaviermusik mit Begleitung anderer Instrumente	562

Bei einer Revision der Sammlung im Jahre 1964 wurden einige besonders interessante Kompositionen gefunden, darunter drei Streichduette von Karl Stamitz, über die hier berichtet werden soll. Es handelt sich um die folgenden Werke:

1.

Allegro



Grazioso
dolce

Rondo Allegro
po

1. *Nro II Duetto à Alto Viola e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht vierzehnzeitige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Viola, Violoncello. Sign.
No 12 K 23.

2.

Allegro



Andante
dolce

Rondo Allegro
po

2. *Nro V Duetto à Alto-Viola e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht fünfzehnzeitige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Viola, Violoncello. Sign.
No. 13 K 23.

3.

Allegro



Andante Moderato
dolce

Rondo Allegretto
po

3. *Nro VI Duetto à Violino e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht fünfzehnzeitige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Violino, Violoncello. Sign.
No 14 K 23.

Es erhebt sich die Frage, ob es sich bei den hier überlieferten Stimmen um Abschriften oder um Autographe des Komponisten handelt. Auf der Suche nach gesicherten Eigenschriften des Komponisten fanden wir unter den Akten der Schwarzenbergischen Hofkanzlei, die ebenfalls im Staatsarchiv Český Krumlov deponiert sind, einen von Stamitz eigenhändig geschriebenen Brief vom 5. 2. 1800 mit der aus Wien am 8. 3. 1800 an Stamitz abgegangenen Antwort der fürstlichen Hofkanzlei (Hofrat von Plaech in Wien). Die beiden Schriftstücke lauten:

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Herr Herr!

Da es vielmehr meine Pflicht erfordert, mich zu erkundigen, ob die Musicalien, welche ich die hohe Gnade gehabt an Ew. Fürstlichen Durchlaucht den verfloffenen 18ten December zu senden, und zu höchst denenselben Füßen zu legen, richtig zu höchst dero Händen gelangt sind, wie auch, ob eine oder andere Passage das Glück gehabt höchst dero gnädigsten Beyfall gewürdiget zu seyn. Ich wolte derohalben Ew. Fürstl. Durchlaucht unterthänigst gebetten haben, mich baldens mit einer erfreulichen Nachricht beglücken zu lassen, und habe die Gnade mich in dero Hohe Protection zu recommendiren und ersterbe in alltiefesten Respect Ew. Fürstl. Durchlaucht gehorsamst unterthänigster Diener

C. Stamitz
Kapellmeister.

Jena den 5ten Februar 1800.

An den Kapellmeister Stamitz in Jena

Die Uibermachung 12 Ducaten für die eingeschickten Musikalien betr. Exp. Wien den 8ten März 1800.

Hochedelgeborner,
Hochgeerter Herr Kapellmeister.

Se des regierenden Herrn Fürsten zu Schwarzenberg Durchlaucht haben die im Dezember des vorigen Jares von Eurer Hochedelgeborn eingesendeten 6 Duetten erhalten. Hochdieselbe erkennen in denselben ganz die Meisterhand, welche sich schon durch merere vorhergehende Produkte den lauten Beifall der Kenner zu erwerben gewusst hat.

Empfangen Sie in der Beilage einen geringen Beweis der Erkenntlichkeit Ser Durchlaucht und zugleich von mir insbesondere die Versicherung der vollkommenen Hochachtung mit weldier ich beharre

v. Plaech.

Der Vergleich des Stamitz-Briefes mit der Buchstabenschrift der drei Duette zeigt eindeutig, daß es sich in beiden Fällen um dieselbe Schrift handelt. Damit sind der Überlieferung der Werke Karl Stamitz' drei bisher unbekannte Autographe des Komponisten gewonnen. Leider haben sich die drei anderen Duette, die nach der Numerierung der erhaltenen Werke und nach dem Briefwechsel existiert haben müssen, bisher nicht finden lassen¹.

¹ Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Fritz Kaiser, Darmstadt, sind die beiden ersten unserer drei Duos im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in einer Bearbeitung von Henry Griesbach bei W. Forster in London erschienen. Der Titel des Drucks lautet: *Three Duets for a Violin and Violoncello or two Violoncellos . . . originally composed for a Tenor & Violoncello by Charles Stamitz* (hierin Nr. 1 und 3). Das erste Duo ist außerdem in einer handschriftlichen Kopie aus dem Besitz F. W. Rusts in den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek überliefert (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. ms. 21 136/95).

Zur Textkritik der Venus-Szenen im „Tannhäuser“

VON DIETRICH STEINBECK, BERLIN

Keines seiner musikalischen Bühnenerwerke hat Richard Wagner zeitlebens so intensiv beschäftigt wie die romantische Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* von 1845; auch hat kein zweites gleich tief in die musikalische und dramaturgische Faktur eingreifende Änderungen erfahren. Der Komponist hat immer wieder an eine völlige Neufassung seines „Jugendwerkes“ zumindest gedacht, die ihm um so notwendiger erscheinen mußte, als er sich die inneren Bedeutungszusammenhänge zwischen *Tannhäuser*, *Tristan* und *Parsifal* deutlich vergegenwärtigt hat. Diese Neufassung ist indes nicht mehr zustande gekommen und hat damit eine ganze Reihe von Fragen hinsichtlich der gültigen Gestalt der Oper offen gelassen.

Die Praxis unterscheidet heute in der Regel zwei Ausgaben: die sogenannte „Dresdener“ oder auch „deutsche“ Fassung (D.F.) und die sogenannte „Pariser“ Bearbeitung (P.F.). Die erste, autographierte Partitur, deren letzte Seite Wagners Namenszug und das Datum: *Dresden 13. 4. 1845* trägt (Fürstner) und die der Uraufführung zugrunde lag, wurde von Wagner noch in Dresden zweimal überarbeitet. Beide Änderungen, die eine wohl von 1846, die andere von 1847 und am 1. 8. 1847 in Dresden erstmals gegeben, betreffen das Finale des III. Aktes. Bis S. 675, S. 2, T. 3¹ verläuft dieser Akt in allen Fassungen gleich. Anschließend erscheinen ursprünglich weder Venus noch die Bahre mit Elisabeths Leiche, vielmehr werden die polaren Prinzipien, zwischen denen Tannhäuser schwankte, nur im szenischen Bild angedeutet. Die betreffenden Bühnenanweisungen lauten hier²: *Der Hörselberg, der in immer zunehmender roter Gluth erglühte, erscheint nach und nach durchsichtig, so daß man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag.*“ und: *Fackelschein leuchtet aus dem Hofe der Wartburg auf; man hört von dorthier, während des Chorgesanges, das Totenglöcklein läuten.*“ Tannhäuser stirbt in den Armen Wolframs. Wie in der Pariser Bearbeitung geht der Akt dann zu Ende, allein mit dem Unterschied, daß die jüngeren Pilger den grünen Stab, das Symbol der Erlösung, noch nicht mit sich führen, und das Wunder nurmehr verkündigt wird. Auch der Orchesterteil des Maestosos gleicht dem der Pariser Bearbeitung, Edle und Pilger singen jedoch die Pilgerchor-Melodie nicht mit.

Die erste Neufassung von 1846 läßt dann erstmals Venus im Hörselberg erscheinen. Die Pilger bringen den grünen Stab auf die Bühne.

Die zweite Neufassung von 1847 weist den heute üblichen Schluß auf. Ursprünglich war aber der Chor der jüngeren Pilger gestrichen. An seine Stelle trat ein 8-taktiges Einschießel: *„Er ist erlöst, wir tun es kund!“*, das Pilger und Edle gemeinsam sangen, und dem sich ab S. 728, T. 2 der allgemeine Schlußchor *„Der Gnade Heil . . .“* anschloß. Wagner stellte es jedoch schon zu dieser Zeit den nachspielenden Theatern frei, auch den Chor der jüngeren Pilger auszuführen. Diese letzte Fassung des III. Finales übernimmt auch die Pariser Bearbeitung³. Wagner selbst hat sie als letztgültig bezeichnet. Und legt man den Willen des Komponisten als allein gültiges Kriterium zugrunde, so dürfte die Entscheidung gegen die sogenannte „Urfassung“ und für die „Dresdener“ Fassung kein Problem mehr sein.

Anders steht es mit den Änderungen im Zusammenhang der Pariser Erstaufführung des Jahres 1861. Bis heute liegt uns die Textgestalt der neuen Venus-Szenen in verschiedenen

¹ Partiturzitate nach Eulenburs kleine Partiturausgabe Nr. 903a/b, hrsg. v. Max Hochkofler, Lpz. o. J.

² Zitiert nach Michael Balling, *Kritische Gesamtausgabe der Bühnenerwerke Richard Wagners*, 10 Bde. seit 1922 (unvollendet), Bd. 3, Berlin-Leipzig (1923), S. XXV und XXX.

³ Einzelheiten krit. bei Balling, a. a. O. Zur Entstehungsgeschichte und zum werkgeschichtlichen Zusammenhang der Umarbeitungen vgl. auch vom Verfasser: *Inszenierungsformen des „Tannhäuser“ (1845—1904). Untersuchungen zur Systematik der Opernregie*, Regensburg 1964, S. 17—20.

Überlieferungen vor, die alle durch den Willen des Komponisten autorisiert erscheinen. Eine textkritische Ausgabe dieser Szene mit sämtlichen überlieferten Lesarten gibt es nicht. Immerhin hat Balling den *Tannhäuser* noch herausgegeben und in einem kritischen Apparat höchst sorgfältig die musikalischen Varianten in der Überlieferung des Werkes verzeichnet. Indes übergeht er jede Textkritik, mag er sie nun für unwichtig erachtet, mag sie sich seinem Blick überhaupt entzogen haben.

Aus vornehmlich zwei Gründen hatte Wagner sich 1860/61 zu einer Neubearbeitung der Venus-Szenen des I. Aktes entschlossen. Zum ersten glaubte er seine Intentionen in der Dresdener Ausgabe nicht völlig realisiert. „*Ich half mir seinerzeit nur mit einigen groben Pinselstrichen*“, schreibt er an Mathilde Wesendonck, „*was zur Folge hatte, daß dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen sollte*“⁴. Erst jetzt, nachdem Wagner „*Isoldes letzte Verklärung geschrieben*“, fühlt er sich fähig, „*das Grauen des Venusberges zu finden*“ (an Mathilde Wesendonck). Zum anderen verlangte die Direktion der Pariser Opéra ein Ballett im II. Akt, ohne das eine neue Oper dort überhaupt nicht aufgeführt werden konnte. Wagner verwarf sich zwar eigensinnig gegen einen derart sinnenstellenden Eingriff, nimmt aber die Gelegenheit wahr, sich endlich der lang geplanten Neufassung der ersten Szenen seines Werkes zu widmen.

Der erste Prosaentwurf, mitgeteilt in dem *Ballettmeisterbrief* vom 10. 4. 1860 an Mathilde Wesendonck, sucht der Venusgestalt einen mythologischen Hintergrund zu geben. Vielfältiges mythologisches Getier jagt über die Bühne, die Figur des wilden Geigers Strömkarl soll die Hinwendung des Venus-Hofes nach Norden veranschaulichen, der Hofstaat Dianas erscheint, und wilde, grausame Opferzeremonien werden vollzogen. War noch die Dresdener Szene ausschließlich Exposition, so gibt Wagner in Paris der Wartburg-Welt die überzeugende Antithese. Die Liebe Tannhäusers zu Venus ist durchaus nicht mehr als Verwirrung verstanden, und der ursprünglich noch anklingende Aspekt christlicher Deutung des Erlösungsgedankens wird völlig eliminiert.

Die dann komponierte Szene ist ebenfalls in einem Brief an Mathilde Wesendonck überliefert (H). Die neuen Verse ließ Wagner sofort in die französische Sprache übertragen, um sie dann erst zu komponieren. Ende Dezember ist die Partitur von I,2, am 28. 1. 1861 die des Bacchanals vollendet.

Neue Schwierigkeiten ergaben sich, als es galt, der neuen Musik für die deutschen Aufführungen der Pariser Fassung die aus dem französischen „Original“ rückübersetzten Verse anzupassen. Als frühestes Zeugnis für diese Rückübertragung ist ein Textbuch anzusehen, in das Wagner und Cosima handschriftlich den deutschen Text eingeschrieben haben (A). Dieses Korrektorexemplar wird heute in der Richard-Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth aufbewahrt. Sodann liegt eine weitere Ausgabe vor, die Wagner am 28. 6. 1865 brieflich König Ludwig II. mitteilte (B). Dazu heißt es im Begleitschreiben: „*. . . Hier sind die Veränderungen und Zusätze zu ‚Tannhäuser‘; mit ihnen kommt das Werk in die Gestalt, in welcher ich es als vollendet der Zukunft übergeben wissen will*“⁵.

Nicht sicher, aber wahrscheinlich ist die Verwendung dieser Fassung bei der Münchener Erstaufführung der neuen Szenen am 1. 8. 1867. Ferner haben wir in dem *Tannhäuser-Klavierauszug* Felix Mottls ein Denkmal (C), das nicht unbeachtet bleiben darf. Mottl hat den Proben zur Wiener *Tannhäuser*-Inszenierung unter Wagners Leitung im Jahre 1875 beigewohnt und dessen Anweisungen getreulich aufgezeichnet. So mag es als sicher gelten, daß der Klavierauszug die in Wien gespielte Fassung wiedergibt. — An dieser Stelle sei angemerkt, daß Wagner erst bei der Wiener Aufführung die Ouvertüre vor der Coa mit dem

⁴ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe*, Berlin 5/1904.

⁵ Zuerst mitgeteilt von Otto Strobel in seiner Ausgabe des Briefwechsels zwischen Ludwig II. und Richard Wagner, 5 Bde, Karlsruhe 1936—40.

Motiv des Pilgerchores abbrechen und in die 1. Szene übergehen ließ. Entgegen der immer wieder geäußerten, irrigen Auffassung, schon in Paris habe diese Änderung stattgefunden, ist die Overtüre bis 1875 in ihrer originalen Gestalt gespielt worden. 1861 in Paris folgte ihr eine kurze Überleitung, das „Bacchanal“, dem sich dann erst die neuen Szenen anschlossen. — Endlich aber liegt in Band II der Gesammelten Schriften (³/Lpz. o. J.) eine Ausgabe vor (S), die Wagner vielleicht, als er sie aufnahm, als die endgültige angesehen wissen wollte. Gleichwohl drängt sich die Beobachtung einer gewissen „Unmusikalität“ auf; nur schwerlich werden sich diese Verse in vollem Wortlaut der Pariser Partitur unterlegen lassen.

Ein Vergleich der verschiedenen Überlieferungen mag das textkritische Problem dieser „Tannhäuser“-Szenen klären helfen. Der beigegebene Text von I, 2 mit dem Lesarten-Apparat legt die Ballingsche Ausgabe zugrunde. Sie stimmt sowohl überein mit der Eulenburgschen Partitur, als auch mit dem Klavierauszug Felix Mottls, der allerdings einen fast unerklärlichen Sprung von Vers 127 zu Vers 134 aufweist. Von dieser Theaterpartitur, der Wagner in Wien selbst zustimmte, weicht nun der Text in den Gesammelten Schriften recht erheblich ab.

Wenngleich die eigentliche Pariser Bearbeitung erst bei Vers 134 (Zählung vom Verfasser) einsetzt, ergeben sich auch zuvor schon gewisse Abweichungen von der Dresdener Fassung. Sie sind hier eigentlich ohne sonderliches Interesse, sollen aber der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben. Überblickt man die ca. 20 Varianten, fällt folgendes auf: Balling weicht verschiedentlich vom Urtext ab, gibt aber in allen Fällen nur veränderte Formulierungen, die musikalisch begründet sein mögen. Hingegen greift S — zwei Ausnahmen sind unter Nr. 1 und 2 angeführt — auf den Urtext zurück, der gleichfalls in A wiedererscheint. So sind für die ersten 134 Verse auch A und S bis auf die Varianten in Vers 14 und 105 (Lesarten 3 und 14) identisch, was im Hinblick auf Folgendes erwähnt werden mußte.

Wesentlich komplizierter wird die Rezension der textlichen Überlieferung in C (und damit auch in Ballings Ausgabe) und S für die Verse ab 134. Alle Quellen stimmen nur in sieben Versen überein (137, 143, 154, 175, 176, 179, 193). Als „Urtext“ der Pariser Bearbeitung muß dann H, als „Urtext“ der deutschen Rückübersetzung A angesehen werden, die sich bis auf die Verse 174—177 und 182, 183 völlig voneinander unterscheiden. Interessant scheint hierbei, daß S, ausgenommen die Verse 135, 152 und 155, auf H zurückgreift, während Mottl und Balling A übernehmen. Sechs Ausnahmen verzeichnen die Lesarten 52—57, die sämtlich erstmals bei Mottl auftauchen; an ihrer Stelle hat A vier Verse aus H und zwei (54/55), die sonst nirgendwo belegt sind. B gibt eine Fassung, die mit 36 Versen völlig neu übersetzt, in ihren übrigen Abweichungen von C auf H zurückgeht.

Aus diesem Vergleich dürfen mit der gebotenen Vorsicht einige Schlüsse gezogen werden. Für die Genese von S erscheint ausschließlich H, für die der Theaterpartitur ausschließlich A interessant. In beiden Fällen sind nur geringfügige Abweichungen zwischen „Urtext“ und Endfassung festzustellen. Zwischen S und C ist die Ausgabe B einzuordnen, die eine selbstständige Übertragung des französischen Originals darstellt, sich aber offenbar nicht durchzusetzen vermochte. Sie geht zwar mit einer größeren Zahl von Versen ebenfalls auf H zurück, gibt aber andererseits bei jenen Stellen, die schon A aus H stehen ließ, eine neue Übersetzung⁶.

⁶ Erst nach Abschluß seiner textkritischen Untersuchungen ist der Verfasser auf zwei in diesem Zusammenhang interessante Handschriften im Besitz des Richard-Wagner-Archivs (Bayreuth) aufmerksam gemacht worden. Es handelt sich dabei um:

○ = Orchesterskizze der Pariser Venus-Szene (I, 2), vollendet am 18. X. 1860 in Paris, in die Wagner später (Sept. 1861) mit Blei, roter und schwarzer Tinte eine Übersetzung des französischen Textes eingetragen hat.

Die so stark voneinander abweichenden Überlieferungen in S und C lassen endlich darauf schließen, daß Wagner selbst zwei „letztgültige“ Ausgaben angenommen hat. In die Gesammelten Schriften nimmt er einen Text auf, der äußerlich glatter, durchgefeilter und vor allem in der Behandlung von Vers und Reim sorgfältiger erscheint als der Spieltext der Partitur. Dort hat er notwendig die deutschen Verse der auf französische Verse komponierten Musik anpassen müssen. Für das Vorgehen Wagners bezeichnend halten wir immerhin, daß er sich entschließen konnte, selbst zwischen einer „poetischen“ und einer „praktischen“ Ausgabe seines Werkes zu unterscheiden. Die dichterische Ambition des Komponisten, immer wieder vorangestellt und emphatisch gegen latente Überbewertung des Musikalischen verteidigt, hat sich hier ihrer sachlichen Begründung im Sinne der Gesamtkunstwerks-Theorie begeben und ist zu einem absoluteren Anspruch geraten, den unsere Zeit Wagner nicht mehr zugestehen bereit ist und als bloße Attitüde abwertet.

Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

I. Akt, 2. Szene (Pariser Bearbeitung) — textkritische Ausgabe

(Satzzeichen und Orthographie fallen nicht unter die Revision)

- Venus: 1 Geliebter, sag!
 2 Wo weilt Dein Sinn?
- Tannhäuser: 3 Zu viel, zu viel!
 4 O, daß ich nun erwachte!
- Venus: 5 Sag mir, was dich mühet¹!
- Tannhäuser: 6 Im Traum war mir's,
 7 als hörte ich —
 8 was meinem Ohr so lange fremd,
 9 als hörte ich —
 10 der Glocken frohes Geläute!
 11 O sag, wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

R = Ur- und Reinschrift einer Rückübersetzung des Textes der Pariser Venus-Szene (1, 2) aus dem Französischen.

Ohne die für O in sich komplizierte Datierungsfrage hier diskutieren zu müssen, darf als sicher gelten, daß die Handschrift im September 1861 in Wien entstanden ist, während R das von Cosima Wagner nachgetragene Datum „Mai 1865“ trägt. Im Übrigen ist O unter Anpassung an den Notentext, R ausschließlich aus dem Textbuch übersetzt worden.

Ein kritischer Vergleich der beiden Handschriften mit den von uns bisher berücksichtigten Denkmälern ergibt, daß R mit H und S weitgehend identisch ist. (Die wenigen Ausnahmen sind unten verzeichnet, wobei die Ordnungszahlen nicht auf die Zählung der Verse, sondern auf die der Lesarten verweisen.) Vermutlich ist R als Druckvorlage für S anzunehmen, zumindest haben wir für die Textgenese von H nach S nunmehr ein wertvolles Zwischenglied.

- Lesarten: (20) R mit jubelndem Stolz (34) R Sklave weich
 (36) R gespart (42) R Was sagt' er
 (49) R der

Hingegen gehört O in den Zusammenhang der Textentwicklung bis zur Theaterpartitur; die Rückübersetzung ist hier gleichlautend mit den unserer kritischen Ausgabe zugrundegelegten Versen (Ausnahmen wieder nachfolgend).

- Lesarten: (22) O leuchtet (23) O wird
 (30) O Vor (35) O Sklaven nie
 (42) O was (64) O schwand
 (79) O Nie ist Ruh' (85) O Friede

Beide Handschriften stützen und erhärten demnach durchaus unsere bisherigen Ergebnisse.

1 AS Sprich, was kümmert dich?

- Venus: 12 Was faßt dich an?
13 Wohin verlierst du dich²?
- Tannhäuser: 14 Die Zeit, die hier ich verweil³,
15 ich kann sie nicht ermessen.
16 Tage, Monde, gibt's für mich nicht mehr;
17 denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
18 nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne,
19 den Halm seh ich nicht mehr,
20 der frisch ergrünend den neuen Sommer bringt,
21 die Nachtigall hör ich nicht mehr
22 die mir den Lenz verkünde.
23 Hör ich sie nie?
24 Seh ich sie niemals mehr?
- Venus: 25 Ha! Was vernehm ich? Welch tör'ge Klage⁴!
26 Bist du so bald der holden Wunder müde,
27 die meine Liebe dir bereitet?
28 Oder wie? Könnst' ein Gott zu sein,
29 so sehr dich reun⁵?
30 Hast du so bald vergessen,
31 wie du einst gelitten,
32 während jetzt hier du dich erfreust?
33 Mein Sänger! Auf und ergreif' deine Harfe⁶,
34 die Liebe feire,
35 die so herrlich du besingest,
36 daß du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
37 Die Liebe feire, da ihr höchster Preis dir ward!
- Tannhäuser: 38 Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen,
39 die deine Macht mir Glücklichem erschuf!
40 Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
41 erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
42 Nach Freude, ach! Nach herrlichem Genießen
43 verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
44 da, was nur Göttern einsten du erwiesen,
45 gab deine Gunst mir Sterblichem dahin.
46 Doch sterblich, ach, bin ich geblieben,
47 und übergroß ist mir dein Lieben;
48 wenn stets ein Gott genießen kann,
49 bin ich dem Wechsel untertan;
50 nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
51 aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen!
52 Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
53 o Königin, Göttin, laß mich ziehn!

² AS Wohin verlierst du dich, / was ficht dich an?

³ S weil'

⁴ AS Welche tör'gen Klagen?

⁵ AS Reut es dich so sehr, / ein Gott zu sein?

⁶ C die

- Venus: 54 Was muß ich hören? Welch ein Sang!
 55 Welch trübem Ton verfällt dein Lied?
 56 Wohin floh die Begeistrung dir,
 57 die Wonnensang dir nur gebot?
 58 Was ist's? Worin war meine Liebe lässig,
 59 Geliebter, wessen klagest du mich an?
- Tannhäuser: 60 Dank deiner Huld, gepriesen sei dein Lieben!
 61 Beglückt für immer, wer bei dir geweiht!
 62 Ewig beneidet, wer mit warmen Trieben⁷
 63 in deinen Armen Götterglut geteilt!
 64 Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
 65 die Zauber aller Wonnen atm' ich hier⁸;
 66 kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
 67 was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.
 68 Doch ich aus diesen ros'gen Düften
 69 verlange nach des Waldes Lüften,
 70 nach unsres Himmels klarem Blau,
 71 nach unsrem frischen Grün der Au',
 72 nach unsrer Vöglein liebem Sange,
 73 nach unsrer Glocken traurem Klange;
 74 aus deinem Reiche muß ich fliehn!
 75 O Königin, Göttin, laß mich ziehn!
- Venus: 76 Treuloser! Weh, was lässest du mich hören?
 77 Du wagest meine Liebe zu verhöhnern!
 78 Du preisest sie und willst sie dennoch fliehn!
 79 Zum Überdruß ist dir mein Reiz gedieh'n?
- Tannhäuser: 80 Ach! Schöne Göttin, wolle mir nicht zürnen⁹!
- Venus: 81 Zum Überdruß ist dir mein Reiz gedieh'n?
- Tannhäuser: 82 Dein übergroßer Reiz ist's, den ich fliehe¹⁰!
- Venus: 83 Weh dir, Verräter! Heuchler! Undankbarer!
 84 Ich laß dich nicht!
 85 Du darfst nicht von mir ziehn.
 86 Ich laß dich nicht, nein! Nein! Ach! —
- Tannhäuser: 84a Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
 85a als jetzt, da ich für ewig dich muß fliehn! —
- Venus: 87 Geliebter! Komm, sieh' dort die Grotte
 88 von ros'gen Düften mild durchwallt;
 89 Entzücken böt' selbst einem Gotte
 90 der süß'sten Freuden Aufenthalt!
 91 Besänftigt auf dem weichsten Pfühle,
 92 flieh' deine Glieder jeder Schmerz;
 93 dein brennend Haupt umwehe Kühle,

7 S Beneidet ewig

8 AS den

9 AS O schöne Göttin

10 AS meide

94 wonnige Glut durchschwelle dein Herz!
 95 Komm, süßer Freund, komm, folge mir! Komm¹¹!
 96 Aus holder Ferne mahnen süße Klänge,
 97 daß dich mein Arm in trauter Näh' umschlänge;
 98 von meinen Lippen, aus meinen Blicken
 99 schlürfst du den Göttertrank¹²,
 100 strahlt dir der Liebesdank¹³.
 101 Ein Freudenfest soll uns'rem Bund entstehen,
 102 der Liebe Feier laß uns froh begehen;
 103 nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n:
 104 mit der Liebe Göttin schwelge im Verein!
 105 Sag, holder Freund, sag, mein Geliebter¹⁴:
 106 willst du fliehn? —

Tannhäuser: 107 Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen,
 108 gesungen laut sei nur dein Preis von mir!
 109 Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
 110 und jedes holde Wunder stammt von Dir.
 111 Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,
 112 als Flamme lodre hell sie dir allein!
 113 Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
 114 fortan ich nun dein kühner Streiter sein!
 115 Doch hin muß ich zur Welt der Erden;
 116 bei dir kann ich nur Sklave werden!
 117 Nach Freiheit doch verlangt es mich!
 118 Nach Freiheit, Freiheit dürste ich¹⁵!
 119 Zu Kampf und Streite will ich stehn,
 120 sei's auch auf Tod und Untergehn!
 121 Drum muß aus deinem Reich ich fliehn!
 122 O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

Venus: 123 Zieh hin! Wahnbetörter! Zieh hin¹⁶!
 124 Geh! Verräter, sieh, nicht halt' ich dich!
 125 Flieh, ich geb dich frei! Zieh hin!
 126 Betörter! Was du verlangst, das sei dein Los!
 127 Zieh hin! Zieh hin¹⁷!
 128 Hin zu den kalten Menschen flieh,
 129 vor derem blödem, trübem Wahn
 130 der Freude Götter wir entflohn,
 131 tief in der Erde wärmenden Schoß.
 132 Zieh hin, Betörter! Suche dein Heil,
 133 suche dein Heil und find es nie!¹⁸ —
 134 Sie, die du siegend einst verlachtest¹⁹,

11 AS Zeile fehlt

12 AS von meinen Lippen schlürfst du Göttertrank, / aus meinen Lippen strahlt dir Liebesdank

13 AS entfällt

14 A Geliebter S Mein Ritter, mein Geliebter

15 AS Nach Freiheit doch verlange ich, / nach Freiheit, Freiheit dürstest mich

16 AS Wahnsinniger

17 C springt von hier zu V. 134

18 Beginn der Pariser Bearbeitung

19 HS Die du bekämpft, die du besiegt

135 die jauchzenden Mutes du verhöhnt²⁰,
 136 nun fleh sie an um Gnade²¹,
 137 wo du verachtetest, jamm're um Huld!
 138 Dann leuchte deine Schande²²,
 139 der hellen Schmach wird dann ihr Spott²³!
 140 Gebannt, verflucht, ha²⁴!
 141 Wie seh' ich schon dich mir nahn²⁵,
 142 tief das Haupt zur Erde²⁶:
 143 „O! Fändest du sie wieder,
 144 die einst dir gelächelt²⁷!
 145 Ach! Öffnete sie dir wieder²⁸
 146 die Tore ihrer Wonnen!²⁹“
 147 Auf der Schwelle, sieh da³⁰!
 148 Ausgestreckt liegt er nun,
 149 dort wo Freude einst ihm geflossen³¹
 150 Um Mitleid fleht er bettelnd³²,
 151 nicht um Liebe³³!
 152 Zurück! Entweich, Bettler³⁴!
 153 Knechten nie³⁵,
 154 nur Helden öffnet sich mein Reich.

Tannhäuser: 155 Nein! Mein Stolz soll dir den Jammer sparen³⁶,
 156 mich entehrt je dir nah zu sehn³⁷!
 157 Der heut' von dir scheidet, o Göttin³⁸,
 158 er kehret nie zu dir zurück³⁹!

Venus: 159 Ha! Du kehrest nie zurück⁴⁰!
 160 Wie sagt' ich⁴¹?
 161 Ha, wie sagte er⁴²?
 162 Nie mir zurück⁴³!
 163 Wie soll ich's denken⁴⁴?
 164 Wie es erfassen⁴⁵?

²⁰ H die du verhöhnt in jubelndem Stolz, S die du verhöhnt mit jubelndem Stolz

²¹ HS flehe sie an, die du verlacht

²² HS Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf

²³ HS entfällt,

²⁴ HS gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn B Gebannt, verflucht

²⁵ HS Zerknirscht, zertreten seh ich dich nahn B dich schon

²⁶ HS bedeckt mit Staub das entehrte Haupt: B das Haupt zur Erde

²⁷ HS gelacht B einsten

²⁸ HBS öffneten sich wieder

²⁹ HBS Pracht

³⁰ HBS Da liegt er vor der Schwelle (V. 148 entfällt)

³¹ HBS wo einst ihm Freude floß

³² HBS um Mitleid, nicht um Liebe

³³ HBS fleht bettelnd der Genöß

³⁴ H Zurück der Bettler, Sklaven nie B Zurück der Bettler, Knecht entweich S Zurück der Bettler, Sklave weich

³⁵ HBS entfällt

³⁶ H Der Jammer sei dir kühn gespart S erspart B Nein fehlt

³⁷ HS daß du entehrt mich nahen sähest B mich je zu sehen bar der Ehr'

³⁸ HS für ewig scheid' ich: Lebe wohl! B muß heut' dein Ritter von dir fahren

³⁹ HS der Göttin kehr ich nie zurück B oh, Göttin, ist's auf Nimmerwiederkehr

⁴⁰ HBS Kehrtest du mir,

⁴¹ HS was

⁴² HS Wie sagt er? B Ha, was

⁴³ HBS Zelle fehlt

⁴⁴ HBS Wie es

⁴⁵ HS fassen

165 Mein Geliebter ewig mich flieh⁴⁶?
 166 Wie hätt' ich das erworben⁴⁷,
 167 wie träf mich solch Verschulden,
 168 daß mir die Lust geraubt,
 169 dem Trauten zu verzeihn?
 170 Der Königin der Liebe⁴⁸,
 171 der Göttin aller Hulden⁴⁹,
 172 wär' einzig dies versagt⁵⁰,
 173 Trost dem Freunde zu weihn⁵¹?
 174 Wie einst, lächelnd unter Tränen⁵²,
 175 ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
 176 den stolzen Sang zu hören,
 177 der rings so lang mir verstummt⁵³;
 178 O sag', wie könntest je du wohl wähen⁵⁴,
 179 daß ungerührt ich bliebe,
 180 dräng' zu mir einst⁵⁵
 181 deiner Seele Seufzen⁵⁶,
 182 hört' ich dein Klagen⁵⁷?
 183 Daß letzte Tröstung in deinem Arm ich fand⁵⁸,
 184 o, laß des mich nicht entgelten⁵⁹,
 185 verschmäh' einst auch du nicht meinen Trost⁶⁰!
 186 Kehrst du mir nicht zurück⁶¹,
 187 so treffe Fluch die ganze Welt⁶²!
 188 Und für ewig sei öde sie⁶³,
 189 aus der die Göttin wich⁶⁴!
 190 O Kehr, kehr wieder!⁶⁵
 191 Trau meiner Huld, meiner Liebe⁶⁶!

Tannhäuser: 192 Wer, Göttin, dir entflieh⁶⁷,
 193 flieht ewig jeder Huld!

Venus: 194 Nicht wehre stolz deinem Sehnen⁶⁸,
 195 wenn zurück zu mir es dich zieht⁶⁹!

46 B Der Traute — ewig mich verlassen HS Mein Trauter — ewig mich verlassen!

47 HS verschuldet

48 HS fehlen Verse 167—170

49 S die

50 HS wie ihr die Wonne rauben

51 HS dem Freunde zu vergeben B dem Freunde Trost zu weih'n

52 HABS Wie lächelnd

53 HAS lang verstummt B lang verlauschte

54 HS O! Könntest je du wähen A O, könntest du je wähen B könntest du je wähen

55 HS dräng deiner Seele Seufzen A dräng deiner Seele Seufzer B dräng einst zu mir in Klagen

56 HAS entfällt B das Seufzen deiner Liebe

57 HAS in Klagen zu mir her B entfällt

58 HBS Daß ich in deinen Armen mir letzte Tröstung fand

59 HS laß des B den Trost dir zu vergelten

60 HS verschmäh' nicht B wär mir dies Glück entwandt?

61 HS Ach, kehrtest du nicht wieder B Ach, flöhst du ohn' Erbarmen

62 HS dann träfe Fluch die Welt B dann wehe Land und Meer

63 HS für ewig läg' sie öde B mein Fluch träf' alle Welten

64 HS schwand B daraus die Göttin schwand

65 HBS Kehr wieder! Kehr mir wieder

66 HBS meiner Liebeshuld

67 HS entflieht

68 HBS dem

69 HS wenn neu dichs zu mir zieht! B zieht dichs zu mir zurück!

- Tannhäuser: 196 Mein Sehnen drängt zum Kampfe⁷⁰,
 197 nicht such' ich Wonn und Lust⁷¹!
 198 Ach, mögest du es fassen, Göttin⁷²!
 199 Hin zum Tod, den ich suche⁷³,
 200 zum Tode drängt es mich⁷⁴!
- Venus: 201 Kehr zurück, wenn der Tod selbst dich flieht⁷⁵,
 202 wenn vor dir das Grab selbst sich schließt⁷⁶!
- Tannhäuser: 203 Den Tod, das Grab, hier im Herzen ich trag⁷⁷,
 204 durch Buß' und Sühne wohl find ich Ruh für mich⁷⁸!
- Venus: 205 Nie ist Ruh dir beschieden,
 206 nie findest du Frieden⁷⁹!
 207 Kehr' wieder mir⁸⁰,
 208 suchst einst du dein Heil⁸¹!
- Tannhäuser: 209 Göttin der Wonn' und Lust⁸²!
 210 Nein! Ach nicht in dir⁸³
 211 find ich Frieden und Ruh'⁸⁴!
 212 Mein Heil liegt in Maria⁸⁵!

Die Kommission zur Erforschung des Blasmusikwesens

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Die vom 14. bis 18. April 1966 in Sindelfingen von der Arbeitsgemeinschaft der Volksmusikverbände veranstalteten und vom Bundesministerium für Familie und Jugend in Bonn sowie vom Kultusministerium Baden-Württembergs geförderten Jugend-Bläser-Tage 1966 boten einer Gruppe von Fachleuten Gelegenheit, die „Kommission zur Erforschung des Blasmusikwesens“ zu begründen. Aufgabe dieser Forschergruppe sei es, Vorgeschichte, Entwicklung und Möglichkeiten des in Süddeutschland, Österreich, Südtirol und in der Schweiz spezifisch geprägten, vor allem unter dem Einfluß der Militärmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Blüte gekommenen Blasmusikwesens darzustellen; musikwissenschaftliche und volkskundlich-soziologische Betrachtungsweisen sollten dabei ineinandergreifen.

Die in den Kommissions-Sitzungen gehaltenen Referate (zugleich im Gesamtprogramm der Bläser-Tage verankert und für alle Teilnehmer zugänglich) umschrieben einen Teil des Arbeitsprogramms. Friedrich Hódick, Wien, sprach über *Beziehungen zwischen Militär-*

70 B Zum Kampfe drängt mein Sehnen

71 B und Glück

72 HSB O, Göttin, woll' es fassen

73 HS mich drängt es hin zum Tod! B zum Tode drängt es mich

74 HBS entfällt

75 HS Wenn selbst der Tod dich meidet B will selbst der Tod dich hassen

76 ein Grab dir selbst verwehrt B schließt sich das Grab für dich

77 HS Den Tod, das Grab im Herzen, B im Herzen ich hab'

78 HS durch Buße find' ich Ruh' B Süh'n / wird letzte Ruh' mir blühn!

79 HS das Heil B den Frieden

80 HS Kehr' wieder, suchst du Frieden B kehr wieder, suchst du Fried und Heil

81 HS kehr wieder, suchst du Heil! B entfällt

82 HS Göttin der Wonne, nicht in dir

83 HS entfällt B ach, nicht an deiner Brust

84 HS mein Fried, mein Heil liegt in Maria! B wird Fried' und Ruh' mir zuteil

85 HS entfällt B Mein Heil — ruht in Maria!!

musik und ländlicher Blasmusik; Klaus Holzmann, Hamburg, über *Stellung und Aufgabe des bläserischen Musizierens im Gesamtgefüge unseres Musiklebens*; Oskar Stollberg, Schwabach bei Nürnberg, über *Blasmusik in der Kirche*; Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br., über *Vergangenheit und Gegenwart des Blasmusikwesens*; Martin Vogel, Bonn, über *Blechblasinstrumente in reiner Stimmung*. Der Kommission, deren Vorsitz Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, übernommen hat, gehören bisher weiter an (Arbeitsgebiet in Klammer): Walter Biber, Bern (Geschichte und Praxis der Blasmusik in der Schweiz); Felix Hoerbücker, Regensburg-Erlangen (Volks- und Blasmusik in Bayern); Georg Karstädt, Mölln (Vorgeschichte des Blasmusikwesens; Horninstrumente); Ernst Klusen, Neuß (kulturpolitische Gegebenheiten; Blasmusik und Lehrerbildung); Karl Moser, Linz (Geschichte und Praxis der Blasmusik in Österreich); Hans Nagele, Bozen (desgl. in Südtirol); Otto Ulf, Innsbruck (Blasmusik und Lehrerbildung in Österreich); Guido Waldmann, Trossingen (Beziehungen zur Blasmusik in osteuropäischen Staaten). Gemeinsam wird zunächst eine Bibliographie des Blasmusikwesens erarbeitet werden. Die Kommission steht in engem Kontakt mit einem Beirat, der sich aus führenden Persönlichkeiten des Blasmusikwesens in den oben genannten Ländern zusammensetzt.

Geschichtliche Perspektiven „Zum theologischen Problem der Musik“ *

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

I

In Zeiten der Krise christlichen Glaubens bezogen sich die theologischen Auseinandersetzungen der Neubesinnung und -orientierung auch immer auf das Verhältnis von *Musik und Kirche*¹. Ein solches Bemühen erscheint angesichts der Bedeutung, Stellung und Funktion der Musik im (christlichen) Gottesdienst geschichtlich legitim; denn Musik ist wie alles dieser Welt der Geschichte unterworfen. Zur Frage indessen, ob überhaupt und wenn ja, welche Musik dann dem christlichen Glauben, seiner Lehre und Kirche angemessen sein kann, kennt die Geschichte seit den Tagen Augustins die notorisch unterschiedlichsten Deutungen und Ansichten. Für sie ein historisches Argument ins Feld zu führen, geschah allenthalben, seit Plato Musik und Ethos in Beziehung zueinander gesetzt und seine Argumente Augustin christologisch interpretiert in die Theologie gebracht hat². Ob freilich der Bezug auf die Geschichte wirklich immer relevant ist, steht noch dahin; exemplarisch dann, wenn z. B. — um gleichsam den Gegenpol zu setzen — in unseren Tagen Theologen (beider Fakultäten) in der „geistlichen Kontrafaktur“ gängiger Schlager- und Jazzmusik eine Möglichkeit propagieren, der jungen Generation die christlichen Glaubensinhalte näher zu bringen³. Über die genuin theologische Legitimität eines solchen Unterfangens ist hier nicht zu handeln. Wird allerdings zur eigentlichen Begründung der geschichtliche Begriff Kontrafaktur angeführt (s. S. 428 ff.), dann wird krasser Historismus für geschichtliche Relevanz ausgegeben⁴ (und nicht mehr theologisch argumentiert; s. Anm. 38a). Wenn es auch so

* Vgl. die gleichnamige Abhandlung von E. Schlink, Tübingen 1945, 21950; ferner O. Söhngen, *Die theologischen Grundlagen der Kirchenmusik*, in *Leiturgia IV*, Kassel 1961, S. 1—268, wo die gesamte übrige Literatur angeführt und behandelt ist. Aus Anlaß der Besprechung von *Leiturgia* (in diesem Heft S. 448 ff.) entstand diese Studie.

¹ Aus einem solchen Anlaß entstand bekanntlich jene Zs. gleichen Namens.

² Das Verhältnis Augustins zu Plato hat vor allem Schlink behandelt.

³ Auf der gleichen Linie liegen die mit den Tutzingener Preisausschreiben verbundenen Versuche, einen christlich-ökumenischen Musikstil kreieren zu wollen.

⁴ Als anderen aktuellen Fall moniert E. Schmidt, *Zur Enzyklopädie der Kirchenmusik — Oskar Söhngens theologische Grundlegung in Leiturgia Band IV*, *MuK XXXIV*, 1964, S. 67, die Fragwürdigkeit, Lutherzitate direkt (also uninterpretiert) als Argument in die Gegenwartsdiskussion einzuführen.

scheinen mag, handelt es sich bei der Schlager-Jazz-„Kontrafaktur“ nicht um ein Kuriosum theologischer Avantgarde, sondern vielmehr um das andere Extrem jenes Symptoms, daß jahrhundertlang das Verhältnis der Theologie zur Geschichte — und damit auch zur Welt, vor allem der Neuzeit — erheblich belastet war und zwar durch die Absage, aufgrund des absoluten Wahrheitsanspruches der Bibel als Wort Gottes⁵, an alles, was die christliche Lehre einer Kritik geschichtlicher Erkenntnis unterwerfen könnte⁶. Zu welchen negativen Konsequenzen eine derartige Haltung führt, macht der Kulturprotestantismus des 19. Jahrhunderts evident (s. S. 431 ff.).

Gegen Ende der Neuzeit erwuchs dann freilich die Einsicht, daß eine solche Apologetik, die sich im Endeffekt gegen die Geschichte selbst richtete, letztlich in einem Offenbarungspositivismus enden muß⁷ (den D. Bonhoeffer [s. S. 430 ff.] als weder biblisch noch reformatorisch begründet erachtete). Jedenfalls deutet sich in der (freilich mehr wissenschaftlichen als praktischen) Theologie ein grundsätzlicher Wandel an. In der Hoffnung, die (man darf sagen: geschichtlich längst fällige) Bereinigung der Differenzen mit der Geschichte zu erreichen, unterzog man die Dokumente des Neuen Testaments einer „historisch-kritischen“ Prüfung. Indessen erwies sich diese Hoffnung vorerst als trügerisch, weil sie zu sehr — zeitbedingt zwangsläufig — auf das geistige Rüstzeug des Historismus gebaut hatte.

Der Historismus — heute noch sichtbar manifestiert in der Architektur der Neu-Antike, -Romanik, -Gotik des 19. Jahrhunderts, sowie in der Malerei der sog. Nazarener — war durch eine Zeit geprägt, die ihre geistige Struktur in der rapiden Entwicklung und den Erfolgen der neuzeitlichen Naturwissenschaft und in deren Denkkategorien fundiert fand: die Welt sei eine nach streng mechanischen Gesetzen ablaufende Maschine, deren gesamte Zukunft Laplace für vorausberechenbar hielt, sofern man nur die Kenntnis aller Atome, ihrer Lage und Bewegung besitze. Ein solches Denken war bestimmt von der Fähigkeit der menschlichen Vernunft, alle Naturvorgänge vollständig objektivieren zu können (Descartes' Deismus) mit der Konsequenz, daß für die allgemeine Wahrheitserkenntnis alle subjektiven Momente zu eliminieren seien.

Die naturwissenschaftlich definierte Kausalgesetzlichkeit, wonach zwischen Ursache und Wirkung ein gesetzesnotwendiger Zusammenhang bestehe, also eine bestimmte Ursache eine ebenso bestimmbare Wirkung zur Folge habe bzw. umgekehrt, wurde für eine allgemeine Wahrheitserkenntnis gehalten, was in den verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft zur Determinierung zahlloser „-ismen“, wie Naturalismus, Materialismus, Positivismus u. a. führte. Daher war der Historismus von der unabdingbaren Überzeugung getragen, es gäbe nur eine historische Wahrheit, die sich (trotz aller Mängel und Fehler der Überlieferung) allein im historisch-objektiven Faktum („per definitionem“, wie nach den Kontroversen der Theologie unserer Tage zu ergänzen wäre⁸) erschließen lasse⁹.

Diesen strengen Determinismus verwiesen die erkenntnistheoretischen Konsequenzen der Kernphysik des 20. Jahrhunderts in die Schranken; sie legten die Grenzen der Objektivierbarkeit von Vorgängen durch die menschliche Vernunft offenbar. Sie wurden durch W. Heisenberg klar aufgezeigt¹⁰: „Die alte Einteilung der Welt in einen objektiven Ablauf

⁵ Über die nicht klare Verwendung von „Gottes Wort“ als Begriff in der theologischen Diskussion vgl. E. Schmidt (s. Anm. 4), S. 64.

⁶ Schon Schleiermacher befürchtete, es möchte der (gordische) Knoten der Geschichte so auseinander gehen: das Christentum mit Barbarei und die Wissenschaft mit Unglauben. Daher war der Naturwissenschaftler, vor allem des 19. Jahrhunderts der notorische (genauer gesagt: christliche) Atheist.

⁷ Daß aus eben diesem Grund auch das II. vatikanische Konzil der römischen Kirche stattfand, macht schon die Thematik der einzelnen verabschiedeten Schemata evident.

⁸ Vgl. G. Ebeling, *Theologie und Verkündigung* — Ein Gespräch mit Rudolf Bultmann, München 1963.

⁹ Noch Ranke wollte sein eigenes Selbst auslöschen, um allein die Dinge zum Reden zu bringen; s. Anm. 15. Selbst E. Trölsch, obwohl durch Max Weber zu relativ modernem geschichtlichem Denken angeregt, blieb der Durchbruch zu einem rechten Verhältnis von Theologie und Geschichte versagt. Immerhin kam er mit seinen consequenten Arbeiten so weit, negative Voraussetzung jeglicher theologischen Neubesinnung geworden zu sein.

¹⁰ W. Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, Hamburg 1955, S. 21.

von Raum und Zeit auf der einen Seite und die Seele, in der sich dieser Ablauf spiegelt, auf der anderen, also die Descartes'sche Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*, eignet sich nicht mehr als Ausgangspunkt zum Verständnis der modernen Naturwissenschaft. Im Blickfeld dieser Wissenschaft steht vielmehr vor allem das Netz der Beziehungen zwischen Mensch und Natur, der Zusammenhänge, durch die wir als körperliche Lebewesen abhängige Teile der Natur sind und sie gleichzeitig als Menschen zum Gegenstand unseres Denkens und Handelns machen. . . . Die wissenschaftliche Methode des Aussonderns, Erklärens und des Ordneus wird sich der Grenzen bewußt, die ihr dadurch gesetzt sind, daß der Zugriff der Methode ihren Gegenstand verändert und umgestaltet, daß sich die Methode also nicht mehr vom Gegenstand distanzieren kann."

Der Kosmosgedanke der Griechen, das Streben nach Weltbildern, die das gesamte Wissen zusammenfassen sollen, „beseelte“ im Grunde auch noch die Neuzeit, obwohl sie in der Methode des empirisch-experimentellen Beweises (anstelle der antiken logischen Spekulation) einen grundsätzlich neuen Weg des Fragens und Forschens gegangen war. Doch dieses Streben nach allumfassenden Weltbildern erwies sich als geschichtlich vergeblich; es ist nach K. Jaspers für die moderne Wissenschaft unreal, ja sinnwidrig¹¹. An seine Stelle tritt die Frage nach dem Zusammenhang der Wissenschaften: „Der systematische Charakter des Wissens führt in dem modernen Erkennen statt zum Weltbild zum Problem des Systems der Wissenschaften“¹². Das bedeutet, daß das morphologische Denken der Neuzeit sich zum funktionellen Denken, d. h. vom anschaulich-formalen zum nicht-anschaulichen des Zusammenhanges der Bezüge gewandelt hat.

Wenn man sich vergegenwärtigt, wie stark die geistige Struktur der Neuzeit vom damals neuen naturwissenschaftlichen Denken geprägt war, ist es nur konsequent, wenn C. F. v. Weizsäcker zum „geschichtlichen Denken“, das er zur zweiten wichtigen Errungenschaft unseres Zeitalters zählt, anmerkt: „Wer in unserer Zeit geschichtlich denken will, wird freilich diesen offenen Blick auch der naturwissenschaftlichen Seite unseres Zeitalters zuwenden müssen. Der Hochmut des Geisteswissenschaftlers dem naturwissenschaftlichen Denken gegenüber ist ja meist wohl eine Art Selbstschutzes; jedenfalls bedeutet er eine partielle Blindheit des historischen Auges“¹³; — und es ist wohl kaum zu bestreiten, daß manche Irrwege in Geisteswissenschaft und Theologie durch jene partielle Blindheit bedingt waren. Ohne sie sind weder die historisierende Leben-Jesu-Forschung noch die Entmythologisierungsversuche der Bibel in der Theologie (geschichtlich gesehen) denkbar.

„Das Wesen geschichtlicher Erkenntnis ist Verstehen. Verstehen wächst auf dem Boden eigener innerer Erfahrung, also im Subjekt. Schon das Bild unserer Zeitgenossen ist niemals reine Fotografie¹⁴, sondern gestaltetes Erlebnis. Von der historischen Persönlichkeit gilt dasselbe. Welches der entworfenen Bilder Gregors VII., Innozenz' III., Heinrichs IV., Friedrichs II., Luthers, Wallensteins, oder Bismarcks das richtige ist, läßt sich nicht allgemeingültig sagen. In jedem dieser Bilder steckt viel vermeidliche und unvermeidliche Subjektivität. Überindividuelle Gebilde und Zusammenhänge, Völker, Stämme, Staaten, Parteien, Kirchen, geistige Strömungen verstehen wir dadurch, daß wir aus der Tatsachenfülle eine Auswahl treffen, einheitliche Verbindungen herstellen; dabei werden die Gebilde zu Individuen höherer Art, obwohl sie in Wahrheit aus zahllosen Handlungen zahlreicher Individuen zusammengesetzt sind. . . . Historisches Verstehen an der Wahrheit steht stets unter dem Einfluß der Singularität der historischen Geisteslage, jede echte Geschichtsauffassung

¹¹ K. Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Frankfurt/Main 1955, S. 85.

¹² Daher verweist E. Schmidt (s. Anm. 4), S. 55, mit Recht darauf, daß die Kirchenmusik als Disziplin sowohl der praktischen Theologie, der Musikgeschichte als auch den Künsten zugeordnet ist. Ist sie also nach dogmatischer, geschichtlicher oder ästhetischer Methode zu behandeln? „Im Neben- und Durcheinander der unterschiedlichen Methoden liegt das Problem des IV. Bandes von *Liturgia*.“

¹³ C. F. v. Weizsäcker, *Atomenergie und Atomzeitalter*, Frankfurt/Main 1957, S. 159.

¹⁴ Gerade diese strebte der Historismus an.

wurzelt in der geistigen Gegenwartsstruktur“¹⁵. Mit diesen Ausführungen ist seitens der heutigen Geschichtswissenschaft im Grunde genau das definiert, was einerseits Heisenberg als Lage der modernen Naturwissenschaft charakterisierte, andererseits der neue naturwissenschaftliche Begriff der „statistischen Gesetzmäßigkeit“ erfaßt, nämlich die Gültigkeit jeder geschichtlichen Erkenntnis ist begrenzt auf ihren eigenen geschichtlich statistischen Ort, also zwingend für ihren konkreten Gegenstand und seine Fragestellung, indessen für die allgemeine Wahrheit nur statistisch vergleich- und interpretierbar.

Damit ist (in aller hier gebotenen Kürze) die Basis geschichtlicher Perspektiven — gleichviel welcher heute speziellen Thematik — umrissen; ihre Notwendigkeit bezeugt C. F. v. Weizsäcker: „Ich glaube nicht, daß wir geistig und sogar politisch mit unserer Zeit fertig werden können, wenn wir nicht fähig sind geschichtlich zu denken“¹⁶. Die theologischen Probleme unserer Zeit sind davon nicht auszuklammern.

II

Will man die Problematik von Theologie und Geschichte, die sich in unserem speziellen Zusammenhang eigentlich schon in den bekannten unterschiedlichen Musikanschauungen Luthers, Calvins und Zwinglis (einschließlich ihrer theologischen Begründung) andeutet, geschichtlich recht verstehen, ist folgende geschichtliche Grundkonstellation festzuhalten: die Vorstellungs- und Begriffswelt der Antike — Griechisch war die Weltsprache, in der auch das Neue Testament seine erste schriftliche Überlieferung fand — stand trotz gegensätzlicher Ausgangslage dem biblischen Weltverständnis grundsätzlich nicht entgegen. Ihre konkrete gemeinsame Basis setzte die paulinische Lehre; freilich dadurch begünstigt, daß „der seelische Zusammenbruch der heidnischen Antike wie in einer Reihe durch Jahrhunderte getrennter Stockwerks- oder Deckeneinstürze vor sich gegangen“¹⁷ und die christliche (Spät-) Antike inmitten derselben, ebenso in Etappen, aufgewachsen ist. Zwischen griechisch-antiken und biblischem Weltverständnis bestand eine eigentümliche Polarität: der Monotheismus in griechischer Philosophie und Altem Testament, in beiden die Fragwürdigkeit menschlicher Existenz und dennoch ihre Größe zugleich¹⁸, Ethos und Dekalog, der griechische Kosmos als das Geordnete, Gesetzmäßige, das ewig Bestehende und die Welt als Gottes Schöpfung, als Abbild göttlicher Ordnung. Diese Polarität hat Paulus, ohne ihr eigenständiges Herkommen in Frage zu stellen, in seiner Lehre vom *Pneuma*, d. h. der Möglichkeit und Fähigkeit der Ver- und Umwandlung auf der Basis der christlichen Verheißung zusammengefaßt. Dadurch war es dann Augustinus möglich, die antike Vorstellungs- und Begriffswelt direkt christologisch zu interpretieren, also die platonischen Ideen als die Ideen, die im dreieinigen Gott vor der Erschaffung der Dinge bzw. ihrem Ablauf waren, die kosmisch-ethisch-ästhetischen Ordnungen als Ordnungen, die der dreieinige Gott in die Schöpfung hineingegeben hat¹⁹. Damit setzte sich in der christlichen Theologie aber auch jene eigentümliche Haltung der Antike fort, der die empirische Realität (als nur-materiell verstanden und somit nicht wissenswert) wenig galt zugunsten der geschlossenen Gestalt des gedachten Ganzen²⁰. Freilich waren hier Wissen

¹⁵ K. Bosl, *Helmat und Landesgeschichte als Grundlage der Universalgeschichte — Eine kleine Historik*, in: *Unser Geschichtsbild*, München 1954, S. 17 ff.

¹⁶ S. Anm. 13; auf der gleichen Einsicht beruht v. Weizsäckers bekannter Satz (in seiner Rede in der Frankfurter Paulskirche anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels): Wir werden das technische Zeitalter nur dann menschenwürdig überleben, wenn wir fähig sind, die Technik richtig zu gebrauchen, d. h. nicht die Technik darf unser Handeln, sondern unser Handeln muß die Technik bestimmen.

¹⁷ A. Weber, *Kulturgegeschichte als Kultursoziologie*, München 3/1960, S. 175 ff.

¹⁸ Vgl. Ps. 103 und 8.

¹⁹ Über die Zusammenhänge zwischen Plato und Augustin hat vor allem E. Schlögl a. a. O., S. 12 ff., gehandelt.

²⁰ Auch die Sophistik ist nicht über die Reflexion eines bloß grundsätzlichen Zweifels hinausgekommen. Demgegenüber waren die Griechen sehr konkret in ihrer „Kunst“, die für sie eine schöpferische Ausdeutung der Wahrheit und Gültigkeit des Mythos, gleichsam ihrer „heiligen Geschichte“ war; in der *musiké* bestand noch die ursprüngliche Einheit von Musik, Sprache und Tanz (abbildliche Darstellung).

und Glauben nicht miteinander konfrontiert, ebensowenig Gegenwart und Vergangenheit (Geschichte).

In eine solche Geistesstruktur war über ein Jahrtausend der christliche Glaube und seine Lehre eingebettet; man begreift, daß die christliche Kirche darnach trachtete, dieses Glaubensfundament solange als nur irgendwie möglich zu erhalten, und alles, was sich dem entgegenstellte, als Häresie bekämpfte. Denn die christliche Missionierung des romanisch-germanischen Abendlandes vollzog sich dergestalt, daß nicht nur als autoritäre Glaubensgrundlage die spätantik-religiöse Schlußform übernommen wurde, sondern die Antike als Ganzes und die ständige Auseinandersetzung mit ihr grundlegend die Geistesstruktur des (gesamten) europäischen Mittelalters bestimmte. Allerdings war der abendländische Mensch genuin nicht dazu veranlagt, sich das Wahre nur in Ideen zu denken und anzuschauen. Es drängte ihn vielmehr nach ihrer Verwirklichung in der ihm unumgänglich erscheinenden Realität der Welt, mit der man geistig und politisch fertig zu werden trachtete. Daher war das Imperium Karls des Großen auch von dem Anspruch bestimmt, *translatio* bzw. *renovatio* des antiken Imperiums zu sein. Und seitdem ist der abendländische Mensch nie müde geworden, alle Dinge der empirischen Realität im prinzipiellen Denken, das er von den Griechen gelernt hatte, zu erfassen. Es begann der Konflikt mit dem biblisch-antiken Weltverständnis, zwischen Wissen und Glauben, Kirche und Welt.

Aus dieser Konfrontation sind nicht nur die großen Gestalten des europäischen Mittelalters hervorgegangen, sondern auch als einmalig in der Geschichte die abendländische Mehrstimmigkeit; — einmalig, weil es vor und außer ihr geschichtlich nichts Vergleichbares gibt²¹. Welche Thesen zur Musik die Theologie seit Jahrhunderten (bis zurück ins Mittelalter) auch immer verfochten hat, stets sind sie grundlegend bestimmt von der Vorstellungs- und Begriffswelt der abendländischen Mehrstimmigkeit, die indessen antiker wie biblischem Verständnis völlig fremd sind²². In der ersten Epoche ihrer Geschichte bestand freilich zwischen allen eine genuin geistige Gemeinsamkeit, die heute weitgehend überlagert und verwischt erscheint:

Anläßlich der Rezension des Vorabdruckes von O. Söhngens Abhandlung wies H. Hüsch²³ auf einen terminologisch grundsätzlichen Irrtum hin, der innerhalb der Theologie weit verbreitet zu sein scheint: der mittelalterliche Begriff der „*musica artificialis* (*ars musica*)“ wird vielfach (sozusagen äußerlich wörtlich übersetzt) als „Kunstmusik“ aufgefaßt, wie sie unserer eigenen Musikanschauung entspricht. Doch der Kunstbegriff unserer Gegenwart (und des 19. Jahrhunderts) hat mit der *musica artificialis* fast nichts mehr gemeinsam, wie Hüsch mit Recht einwendet. Sie bezeichnet vielmehr „*die Musik des künstlichen Musikinstrumentes, des von Menschenhand gefertigten Klangwerkzeuges (musica instrumentalis)*“. Diese Erklärung ist aber insofern unvollständig, als die mittelalterliche Musiktheorie (Regino von Prüm u. a.) die Unterscheidung in eine *reale* Instrumentalmusik nicht kennt und diese erst im späten Mittelalter (und dann auch erst sehr sporadisch) geschichtlich in Erscheinung tritt. Das (künstliche) Instrument der mittelalterlichen Musiktheorie war das Monochord, das zur Darstellung und Definierung der Bezugsverhältnisse der Töne zueinander diente. Die *musica artificialis* bezeichnet das Erschließen der musikalischen Prinzipien, deren konkrete Realisierung und Ausformung im Einzelfall Sache der Praxis war, gleichviel in welcher Dimension (Linearität oder Vertikalität oder in beiden zugleich aufeinander bezogen) und zu welchem Zweck dies geschah²⁴.

²¹ Außereuropäische musikethnologische scheinbare Parallelen sind „ungeschichtlich“, d. h. sie kennen keine geschichtliche Entwicklung, die derjenigen der abendländischen Mehrstimmigkeit vergleichbar sein könnte.

²² Dies tritt klar bei Schlink und auch Söhngen hervor.

²³ Mf XIII, 1960, S. 473.

²⁴ Dieser „*ars*“-Begriff bezeichnet jene Elementumseite der Musik, die Thr. G. Georgiades, *Sakral und Profan in der Musik*, Münchener Universitätsreden, Neue Folge, Heft 28, S. 3, als „*das, was an ihr spezifisch nicht menschlich ist*“, genannt hat.

Das geistige Fundament der mittelalterlichen „ars“ bildete das kosmisch-ordnende Gedankengut der griechischen Antike, das sich dann in der augustinischen Interpretation mit dem theologischen Anspruch auf den Lobpreis Gottes als Schöpfer der Welt verband. Die mittelalterliche ars unterschied sich jedoch darin, daß sie im Blick auf die musikalische Realität (Praxis) entstanden ist und deswegen die musikalischen Gegebenheiten des Abendlandes zu erfassen und in Prinzipien zu erschließen suchte, die indessen ganz anders geartet waren als die antiken bzw. biblischen Vorbilder. Davon zeugen die notorischen Schwierigkeiten, die lange Zeit die Einführung der römischen Liturgie und ihrer Gesänge (wegen ihrer anders gearteten musikalischen Sprache) im fränkisch-karolingischen Reich erschwerten²⁵. Die typisch antike Beschränkung auf das nur Prinzipielle in der ars musica und ihre Blickrichtung auf das Reale zugleich eröffnet eine weitere Perspektive:

Die antike christliche Heidenmission war nur auf der Grundlage der paulinischen Freiheit von der *Peritome* möglich, d. h. die Freiheit des christlichen Glaubens von einer spezifisch-religiösen Stufe als Bedingung. Diese paulinische Freiheit — obwohl Paulus Jude im Sinne des Gesetzes war — ist nur darin überhaupt begreifbar, daß Paulus in sein theologisches Denken die religiöse Realität seiner (heidnischen) Umwelt als etwas Unumgängliches einbezogen hat. Das paulinische *Pneuma* mit seinem Ver- bzw. Umwandlungsvermögen erscheint geschichtlich als der entscheidende theologische Zwischenbegriff — ohne vom eigentlichen biblisch-theologischen Lehrgehalt etwas wegzunehmen — für ein gemeinsames Verständnis vom christlichen Glauben des Alten und Neuen Testaments und der in der paganen Antike überall verbreiteten Erlösungsreligiosität; gleichviel welche spezielle Ausformung (Mithras-, Seraphis-, Attis-, Adonisglaube u. a.) im Einzelfall anzusprechen war.

In diesem Zusammenhang wird man die bekannte Stelle, Kol. 3, 16, geschichtlich sehen müssen; dieses paulinische Zitat wird von der Theologie stets dann als Legitimation par excellence in Anspruch genommen, wenn es ihr um eine Bejahung der Musik im Gottesdienst geht²⁶. Welche konkreten musikalischen Vorstellungen Paulus damals mit den Hymnen, Psalmen und „pneumatischen“ Oden im Sinn hatte, als er diese zu singen der Gemeinde zu Kolossae empfahl, läßt sich heute kaum mehr entscheiden; es muß aber eine konkrete Art Musik gewesen sein. Die herrschende Ansicht der theologischen Exegeten nimmt an, mit den Hymnen und Psalmen seien keine alttestamentlichen Texte angesprochen, während die „pneumatischen“ Oden allgemein „geistgewirkte“ — im Sinne charismatischer Spontaneität — Gesänge bedeuten würden (deren gefährliche Neigung zum Schwärmertum nicht übersehen wird²⁷). Aber man fragt sich, weshalb Paulus nur den Oden das Attribut pneumatisch gab. Demnach müßten die von Paulus empfohlenen Hymnen und Psalmen, gleichviel wie man sie sich auch immer vorzustellen hat, einer biblischen Praxis, auch im musikalischen Aspekt, entsprochen haben, ohne daß sie des *Pneumas* der Ver- bzw. Umwandlung bedurft hätten. Dann müßten die von Paulus genannten Oden an eine musikalische Sprache gebunden gewesen sein, die genuin nicht biblisch war und daher der pneumatischen Umwandlung bedurfte, indessen deren auch fähig war.

Man bedenke, Kolossae war damals ein Kulturzentrum der paganen Antike, zudem unweit der Heimat Paulus'; und die Paulusbrieve unterscheiden sich nach Inhalt und Gehalt gerade darin, in welcher Geistesverfassung sich die jeweils angeschriebenen Gemeinden (und Städte) befanden.

²⁵ Die wissenschaftliche Diskussion über die fränkische Tradition des gregorianischen Gesanges ist noch nicht abgeschlossen. Doch diejenige Ansicht, die eine genuin fränkische Umformung der römischen, d. h. mediterran strukturierten Fassung vertritt, dürfte der geschichtlichen Einsicht infolge der damaligen Geistesstruktur näher kommen als ihre Gegner. Es ist aber zuzugeben, daß die Art der Argumentation nicht immer, weil mehr morphologisch statt funktionell gedacht, überzeugend ist; vgl. A. Moberg, *Gregorianische Reflexionen*, Fr. Higinio Anglés, Barcelona 1958—1962, S. 359 ff.

²⁶ Die Parallelstelle Eph. 5, 19 gilt nach herrschender Meinung als nicht originär paulinisch.

²⁷ So auch O. Söhngen, S. 9.

Das paulinische *Pneuma* zielte auf die religiöse Realität der heidnischen Antike. Warum sollte dann Paulus mit den Oden nicht die berühmte antike Gesangsgattung gemeint haben? Denn die paulinische Freiheit von der *Peritome* beinhaltete auch die Freiheit zu bodenständiger Musikpflege im Gottesdienst, sofern sie des *Pneumas* fähig war. Eine solche Musikpraxis wird vor allem dann gegeben sein, wenn ihr eine „ars“-Qualität eigen war. Ohne diese Voraussetzung hätte sich die christliche Kirche kaum dazu verstanden, durch Jahrhunderte das griechische Gedanken- und Ideengut, in Sonderheit die Musiktheorie, zu bewahren und dem mittelalterlichen Abendland zu überliefern als eines der Fundamente der abendländischen Musik (Mehrstimmigkeit), die zu ihren ersten geschichtlichen Hochleistungen gerade in den Kathedralen und Klöstern geführt wurde. Von dieser Position der Kirche aus sind auch ihre Polemiken zu verstehen, wenn sie glaubte Neues als Zerfallerscheinungen deuten zu müssen.

Doch dieses Neue entstammte von Haus aus nicht dem „ars“-Bereich, sondern dem der empirischen Realität, dem eigentlich bloß „Usuellen“, das bis zum europäischen Mittelalter als nicht nachdenkenswert galt. Daher kennt auch bis dahin die Geschichte keinen eigentlichen Fortschritt²⁸. Wie aber die Anwendung des mathematischen Kalküls auf rein handwerkliche Fertigkeiten die Geschichte der Technik begründete²⁹, deren ständige Fortentwicklung (bis auf den heutigen Tag) mehr und mehr den Verlauf der Geschichte bestimmte, mußte die gleiche Wirkung auch überall da eintreten, wo man daran ging, empirisch-Reales in prinzipiellen Zusammenhängen zu erfassen und so zu realisieren. Dies bedeutete für die Geschichte der abendländischen Kultur, besonders ihrer Musik: das „ars“-Vermögen mobilisierte bisher unentfaltete usuelle Kräfte (vor allem des klanglich-vertikalen), die dann, wenn im prinzipiellen Zusammenhang einmal erschlossen und realisiert, zwangsläufig zur ständigen Erweiterung des Systems (*musica artificialis*) führten. Am Anfang stand die Einsicht, daß sich die grundlegenden intervallischen Bezüge des Musikalisch-Linearen (des rein Melodischen), wie sie durch die Griechen als intervallische Distanz definiert waren, auch in der musikalischen Vertikalität, im Zusammenklang realisieren lassen — und damit in beiden musikalischen Dimensionen zugleich³⁰ in ständig gegenseitigem Bezug. Aus dieser geschichtlichen Situation erwuchs die abendländische Mehrstimmigkeit mit jener Eigentümlichkeit, eine bereits für sich bestehende Melodie (*cantus*) zur Basis (Cf.) der gegenseitigen Bezüge zu machen. Dabei ging es zunächst um die Unterscheidung und Realisierung von verschiedenen vertikalen Konsonanzqualitäten (*musica enchiriadis*), die zur Entwicklung von Konsonanzfolgeregeln führte (*ars antiqua*). Die Erweiterung der klanglichen Bezugsmöglichkeiten bedingte dann die Ausbildung von Stimmführungsregeln (*ars nova*), die schließlich gegen Ende des Mittelalters in den Kontrapunkt (des 16. Jhs.) mündeten. Dazu parallel lief der geschichtliche Prozeß von der Theorie als wissenschaftliche Begründung musikalischer Möglichkeiten in Richtung der Theorie als praktische Ausführungsregeln, zur Kompositionslehre. Desgleichen erfolgte eine fortschreitende Nivellierung und Auflösung der strukturellen Eigenständigkeit des *Cantus* (als Melodie), dem schließlich als Tenor nur noch rein konstruktive Funktion zukam.

Trotzdem wurde im Laufe des Mittelalters nie jene Problematik sonderlich aktuell, die in den letzten hundert Jahren immer wieder die Theologie bewegte: die Unterscheidung in geistliche (vor allem im Sinne von gottesdienstlich) und weltliche Musik (deren Anwendung auf gewisse Aspekte im Mittelalter doch wohl mehr reflexiv von heute aus als geschichtlich relevant ist). Zu allen Zeiten hat es so etwas wie eine vulgäre (weltliche)

²⁸ Die griechische Wissenschaft hat sich nicht weiter entwickelt, auch da nicht, wo sie eine Zeit lang faktisch fortgeschritten ist, wie in Mathematik, Astronomie und Medizin.

²⁹ Das bloße Ausnutzen bereits vorhandener Kraft, wie Wasser, Wind, animalische Muskelkraft etc., und ihre Verfeinerung der Handhabung begründen keine Technik.

³⁰ H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, *AtMw* XVIII, S. 83, Anm. 1, spricht von „in sich“ bestehenden Größen auf zwei verschiedenen Ebenen.

Musik gegeben, die aber nach unserer Terminologie nur zum Bereich des Usuellen gehörte. Davon sind indessen die „weltlichen“ Lieder der mittelalterlichen Musikhandschriften unterschieden; denn ihr weltlicher Charakter besteht nur in ihrem Textgehalt, nicht aber in ihrer musikalischen Struktur, die eindeutig von den Prinzipien der *musica artificialis* geprägt ist³¹. Und nur deshalb war bei der Kontrafaktur eine Auswechselbarkeit des Textes (nach beiden Seiten) möglich. Ihre Erscheinung scheint allerdings dadurch begründet zu sein, daß die weltliche Fassung einmal außerhalb kirchlicher Polemik und zum anderen infolge *artificial* mobilisierter Elemente des herkömmlichen Usuellen dem genuin abendländischen Musikverständnis näher stand als vergleichsweise die Melodien des gregorianischen Repertoires³²; ähnliche Gründe dürften bei der mehrstimmigen Kontrafaktur, dem Parodieverfahren mitgespielt haben (neben satztechnischen Aspekten). Infolge des — noch weit in die Neuzeit wirksamen — antiken Antriebes zur geschlossenen Gestalt, in der kein Platz war für Details des empirisch-realen, ließ die *musica artificialis* den zwischen die Prinzipien eingespannten Zwischenraum undefiniert; seine Ausgestaltung kam der musikalischen Praxis im Einzelfall zu³³. Je mehr hier von Haus aus usuelle Faktoren in systematischen Zusammenhang gestellt werden konnten, um so weniger überschaubar mußte zwangsläufig die Vielfalt der Bezüge innerhalb des Systems werden. Dem Usuellen haftet nun auch das Moment des Irrationalen, des Unbestimmten an, das um so wirksamer wird, je größer die Relation zum Prinzip des Systems ist³⁴. Diesen Bereich des Relativen in neuen Bezugsbestimmungen zu definieren, wurde die Theorie nie müde. Die *musica artificialis* wurde dadurch vom ursprünglich bestimmenden Prinzip der Musik mehr und mehr zum nur noch geistigen Überbau, in dem sich die Mannigfaltigkeit der musikalischen Realisierungsmöglichkeiten zusammenfassen ließ; doch war seine geistige Durchschlagskraft immerhin so groß, daß sich an ihm bis in die Neuzeit hinein die stets fortschreitende Entwicklung zu orientieren vermochte³⁵.

Thr. G. Georgiades verglich das Werden und Wachsen der abendländischen Musik, vor allem in ihrer spezifisch mehrstimmigen Ausprägung, mit einem Prozeß „ihrer Verwandlung vom (karolingischen Band-) Ornament in Menschendarstellung“³⁶. Dem ist zuzustimmen, weil eine Geisteshaltung, der die empirische Realität genau so wichtig war wie die kosmisch gedachte, übergeordnete Idee, die Konsequenz nach sich ziehen mußte, daß der Mensch, beider Bereiche teilhaftig, zum Mittelpunkt des Denkens und Handelns wurde. Dafür steht in der Musikgeschichte das Symptom des Heraustretens des Komponisten aus seiner Anonymität seit dem Spätmittelalter, um sich Zug um Zug selbst als schöpferischen Menschen zu begreifen. Und genau hier setzt das Mißbehagen der Theologie gegenüber der Musik (und auch anderen Künsten) gegenüber ein, weil darin die Gefahr des Strebens nach „Selbsterlösung“ vom Fluch dieser Welt gesehen wird. Die Befürchtung dieser Gefahr ist an sich berechtigt; ihre Begründung verhaftet einem geschichtlichen Irrtum. Denn, wie die Theologie die ihr so suspekten *Καθάρσις* des Aristoteles traditionell irrig als Versuch der Kunst zu einer Selbsterreinigung, Selbsterlösung (expiatio vor-Lessingscher Auffassung) vom Fluch der Welt versteht, während Aristoteles nach W. Schadewaldt^{36a} nur die Wirkung

³¹ Diese Tatsache läßt sich — cum grano salis — bis ins 18. Jahrhundert beobachten.

³² Vgl. Anm. 25.

³³ Zu diesem Verhältnis in der Musik des 11./12. Jahrhunderts vgl. G. Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*, Mf XV, 1962, S. 11 ff.

³⁴ Man bedenke nur die bisher nicht endgültig schlüssigen Versuche der Definierung unseres zwölftönigen (temperierten) Tonsystems.

³⁵ In diesen Zusammenhang gehört auch das Signum J. S. Bachs *Soll dei gloria*.

³⁶ S. a. a. O., S. 7.

^{36a} W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? — Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes* (1955), in *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960. „Nicht an irgend eine läuternde, bessernde, moralisch-erzieherische, nähere oder entferntere, zeitweilige oder dauernde Wirkung der „katharsis“ denkt Aristoteles bei der Deutung der Tragödie, und zwar weder im engeren oder weiteren und weitesten Sinne, und auch keine Auswirkung der Katharsis auf die „aretai“, das Ethos oder den Habitus der Seele zieht er irgend in Betracht. Worauf er hinaus

„*unschädlicher Freude*“ im Sinn hatte, sind die Zeugnisse für das (geschichtlich uninterpretierte) Streben nach „Selbsterlösung“ (wozu gemeinhin Beethoven zitiert wird) geschichtliches Symptom dafür, daß die Theologie, gleichviel welcher Fakultät⁸⁷, spätestens seit der Zeit der Aufklärung die Welt mit ihren eigenen erkenntnis-theoretischen Problemen, somit auch den Menschen, der damit fertig zu werden hat, sich selbst überließ. Diese Divergenz, theologisch begründet in der Aufrechterhaltung jenes antik-frühmittelalterlichen Nichtkonfrontiertseins von Weltverständnis und Realität der Welt, wurde seitens der Theologie auch dann noch bestritten, als diese dogmatische Fiktion empirisch-experimentell widerlegt war.

Daher hat die Theologie die Begriffspaare geistlich—weltlich, profan—sakral, vernünftig—offenbarungsgemäß stets (bis in unsere Gegenwart) verstanden als letzte statische Gegensätze, mit denen bestimmte sich einander ausschließende Gelegenheiten bezeichnet sind⁸⁸, d. h. die Wirklichkeit wurde begriffen im Aneinanderstoßen zweier Räume, „*von denen der eine göttlich, heilig, übernatürlich, christlich, der andere aber weltlich, profan, natürlich, unchristlich*“⁸⁸ gedacht ist.

III

Von diesem Zwei-Räume-Denken^{88a} sind auch grundlegend die eingangs zitierten Studien E. Schlinks und O. Söhngens bestimmt; denn beiden bleibt stets die weltliche Seite der Musik suspekt, weltlich in dem Sinne, wessen der Mensch selbst mittels der Musik fähig sein soll. Dabei ist an sich beider theologischer Ansatz durchaus sachgemäß und im Grunde derselbe; denn der Unterschied betrifft nur eine Terminologie morphologischer Art, die z. B. hinsichtlich des 19. Jahrhunderts zum gleichen negativen Ergebnis gelangt.

Schlink sieht das „*theologische Problem der Musik*“ in der Polarität der „*Momente der Ordnung und der Freiheit*“. Als Moment der Ordnung sieht Schlink alles an, was sich gesetzesmäßig in der Schöpfung realisieren läßt; der Begriff Ordnung, zwar orientiert an Plato und Augustin, geht also über den Bereich der mittelalterlichen „*ars*“ hinaus. Das Moment der Freiheit deutet Schlink im Grunde als Freiheit von der Regel der Ordnung, wobei hier aber Ordnung als Bindung an die konkreten Dinge der Umwelt verstanden erscheint. Damit gipfelt das Moment der Freiheit in der Freiheit von der Wirklichkeit. Darin erweist sich deutlich, daß Schlink seine allgemeinen Schlußfolgerungen einseitig aus der Musik des 19. Jahrhunderts zieht (was Söhngen wiederholt zu Recht moniert). So gerät vom theologischen Ansatz bei Plato und Augustin deren Skepsis gegenüber allem, was außerhalb der kosmisch-ethischen Idee in Erscheinung tritt, uninterpretiert auf musikgeschichtliche Tatbestände von über tausend Jahre später, die auf anderen Voraussetzungen beruhen als Platons und Augustins Geistesstruktur. Daher kann die Schlinksche Terminologie der Polarität von „*ars*“ und „*usus*“ nicht adaequat sein, obgleich manche Einzelaspekte, vor allem hinsichtlich „*Ordnung*“ — „*ars*“, übereinstimmen.

Schlink hat sich offenbar zu sehr von dem Umstand leiten lassen, daß die Geschichte gewisse Parallelen kennt, vor allem in Zeiten geistigen Zusammenbruches und des folgenden Überganges zu einer neuen Epoche, wie sie sich für die hellenistische Spätantike und das späte 18. und 19. Jahrhundert nicht leugnen lassen. In der Kunst läßt sich in solchen Fällen

hinaus will, das ist einzig und allein die nähere Charakterisierung der für die Tragödie spezifischen Lust und Freude.“

⁸⁷ Es ist bezeichnend für die damalige Zeit, daß damals die *societas Jesu*, deren Hauptanliegen, wie ihr Gründer im Sinn gehabt hatte, eine stetig aktuelle Weltaufgeschlossenheit war, ein päpstliches Verdict bekam; wie umgekehrt die Missionare dieses Ordens in China zu den ersten bedeutenden Sinologen wurden.

⁸⁸ Vgl. D. Bonhoeffer, *Ethik*, hrsg. aus dem Nachlaß von E. Bethge, München 1953, S. 61 ff.

^{88a} Die „*weltlichen*“ Bestrebungen der Kirche, d. h. ihr Streben nach Anpassung an weltlich Gängiges in Liturgie und Musik, also Jazz, Schlager usw., verhafteten immer noch dem Raumdanken; denn es geht dabei offenbar darum, den leeren Kirchenraum wieder zu füllen. Ob damit der christliche Glaube, vor allem der kommenden Generationen, wirklich wieder aktiviert wird, erscheint mehr als fraglich. Es ist vielmehr zu befürchten, daß sich dieses kirchliche Unternehmen als umgekehrte Variante des Kulturprotestantismus entpuppt.

meist eine Neigung zum Expressiven feststellen³⁹. Während der geistige Zusammenbruch der Antike schließlich vom Christentum aufgefangen wurde und damit das eigentliche Weltverständnis weiterhin intakt blieb, gehört zur Musikanschauung des 19. Jahrhunderts und ihrer expressiven Züge als „*conditio sine qua non*“ das naturwissenschaftliche Weltverständnis der Neuzeit, das in krassem Gegensatz zu dem der christlichen Theologie stand. Aus dieser Konfrontation sind auch die (musikalischen) Selbstzeugnisse des 19. Jahrhunderts zu verstehen, deren Formulierungen zwangsläufig ebenso zum Determinismus (d. h. zum Verabsolutieren) neigten, wie es im rational-naturwissenschaftlichen Denken der Zeit geschah.

Söhngens Polemik gegen Schlink (besonders S. 228 ff.) stößt, trotz mancher Berechtigung in Details dennoch ins Leere; denn beide Autoren sind sich einig im Versagen des 19. Jahrhunderts für die Kirchen- (genauer: gottesdienstliche) Musik. Diesen Tatbestand auch als Konsequenz des Kulturprotestantismus zu deuten, wird aber ebenso von Schlink und Söhngen unterlassen; denn sie denken im Grunde in jenen zwei Räumen Gott—Welt etc., die sich gegenseitig ausschließen und deren Abgrenzung gegeneinander entscheidend erscheint^{39a}.

Darin unterscheidet sich auch nicht Söhngens groß angelegter⁴⁰ Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik. Die Trinitätslehre der Theologie ist — geschichtlich gesehen — eine morphologische Definition, um Gott, bedingt durch die geschichtliche Erscheinung Jesu als Christus, in seinen (indirekten) Erscheinungs- und Wirkungsweisen begreifen zu können, zumindest für den Menschen glaubensüberzeugend zu sein. Wie D. Bonhoeffer gezeigt hat³⁸, kann das Wirklichkeitsganze (d. i. Gotteswirklichkeit in der Weltwirklichkeit durch Christus) trinitarisch (aber nicht morphologisch) gedacht werden, wie es unserer geistigen Gegenwartsstruktur angemessen ist. Aber die Welt selbst ist nicht trinitarisch strukturiert, also auch nicht die Musik. Daher sind in Söhngens Terminologie der *Creatura*^{40a}, *Poiesis*⁴¹ und *De usu musicae* (d. h. vom rechten Gebrauch der Musik) die Schlinkschen Aspekte von „Ordnung“ und „Freiheit“ teils unterschieden, teils merkwürdig vermischt. Söhngen zählt z. B. die Möglichkeit und Fähigkeit der Realisierung, wie auch die Erfindung musikalischer Setzungen zur „*creatura*“, obwohl hinsichtlich der letzten beiden es sachgemäßer wäre von der „*Poiesis*“ zu sprechen. Auch *De usu* gehört eigentlich mehr zur „*Poiesis*“, denn „der rechte Gebrauch“ der Musik ist nicht zu trennen von dem, auf welche Art und Weise der Mensch musikalische Setzungen realisiert. Im Grunde spricht Söhngen mit „*creatura*“ und „*Poiesis*“ den weltlichen, mit „*de usu*“ den christlichen Aspekt der Musik an, die damit in „*statischen Gegensätzen*“ gedacht sind; diese werden indessen nicht dadurch aufgehoben, daß — wie Söhngen öfters betont — die tiefste christliche Sinnerfüllung

³⁹ Man denke hier z. B. an die stark expressive Laokoon-Darstellung, die tiefest platonischer Kunstauffassung, verkörpert in der Plastik Phidias', widerspricht.

^{39a} Daher mißverstehet Söhngen Huizingas Spielbegriff, der die eigentümliche Tatsache erfaßt, daß im Spiel der Mensch sich freiwillig zu beachtenden Regeln unterordnet und sie auch einzuhalten gewillt ist (im Gegensatz zum Spielverderber, auch — in heutiger Sicht — Betrüger); dieses Phänomen war es, warum Schlink den Spielbegriff als Zwischenverbindung vom Moment der Ordnung zum Moment der Freiheit gewissermaßen „ins Spiel“ brachte. Söhngen hat insofern recht, freilich nicht im Sinne seiner Polemik, daß Schlinks theologische Schlußfolgerung, es „bedeute die Musik den eigenartigen Versuch einer Entweltlichung in spielender Anerkennung des Gesetzes“ (S. 17/18), somit die Musik zu verstehen sei „als Versuch einer Erlösung des Menschen von der Welt in spielender Anerkennung des Gesetzes Gottes“, nicht sachgemäß sein kann. Denn Kierkegaards Einwände sind heute nicht mehr aktuell, nur aus der besonderen theologischen Situation des 19. Jahrhunderts erwachsen und überhaupt verständlich. Hier erliegt Schlink historistischen Versuchungen und man fragt sich, weshalb er Huizingas Spielbegriff in seine Überlegungen einbezog, ohne die damit verbundenen Phänomene theologisch sachgemäß zu deuten.

⁴⁰ Alle vorausgehenden Abschnitte scheinen auf dieses Ziel ausgerichtet.

^{40a} D. h. als Schöpfungsgabe Gottes, die bei Söhngen von der ontischen Qualität, den physikalischen Grundlagen bis zur schöpferischen Begabung des Menschen und auch der schöpfungsmäßigen Bestimmung als Lob Gottes reicht.

⁴¹ Zu diesem Begriff scheint Strawinskys *Musikalische Poetik* Pate gestanden zu haben; er betrifft die dem Menschen überlassene „*creatura*“, wobei die „*Poiesis*“ auf eine kunst-ästhetische Sicht hinausläuft.

der Musik sich nur im Lobpreis Gottes, als Lobgesang der Schöpfung an ihren Schöpfer vollziehen kann. Dieses theologische Postulat ist an sich nicht in Frage zu stellen, muß aber dann fragwürdig werden, wenn in ihm Grenzen gegenüber der Wirklichkeit der Welt und ihrer Geschichte gezogen werden, wie etwa mit der gemeinhin üblichen Ansicht, Beethovens *Missa Solemnis* sei keine „gottesdienstliche“, sondern eine „natürlich-religiöse“ Musik⁴². Aber ging es Beethoven wirklich weniger um den Lobpreis Gottes als Heinrich Schütz, Johann Walter oder Perotinus Magnus? Ist eine Musik und ihr Selbstverständnis allein deswegen in die Schranken der natürlichen Religion zu verweisen, nur weil sie Probleme menschlich-weltlicher Existenz einbezog, auf die seitens der Theologie keine sachgemäße Antwort gegeben wurde? Ist Jesus Christus in die Welt gekommen, um die Wirklichkeit zu trennen in ein christliches Innerhalb und nicht-christliches Außerhalb? „Soll über sie (die Kirchenmusik) doziert, gepredigt, reflektiert, diskutiert, gejubelt oder gesdrrieen werden (E. Schmidt)?“

Das Denken in statischen Gegensätzen, wie weltlich-christlich, sakral-profan u. ä., erkennt ihre ursprüngliche Einheit im christlichen Glauben, d. h. sie existieren nicht an und für sich. Diese Einheit besteht darin, „daß das Weltliche und das Christliche usw. sich gegenseitig gegen jede statische Verselbständigung des einen gegen das andere verbieten, daß sie sich also polemisch zu einander verhalten und gerade darin ihre gemeinsame Wirklichkeit, ihre Einheit in der Christuswirklichkeit bezeugen“⁴³. So hat Paulus das Weltliche gegen die Dogmatisierung der (jüdischen) Gesetzmäßigkeit, ebenso Luther gegen die Sakralisierung der römischen Kirche ins Feld geführt. Darin liegt beider Weltwirkung auf die Bewegung der Geschichte begründet. Die gegenteiligen Folgen der Verselbständigung statisch begriffener Größen kennt die Geschichte zur Genüge, die nicht nur der einen „verfälschten“ Größe anzulasten sind. Dies gilt auch für eine Musik, die der Theologie suspekt ist. Damit wird der Theologie nicht das Recht und die Pflicht streitig gemacht zu sagen, daß eine bestimmte Art Musik in einer ebenso bestimmten „Gegenwart“ als gottesdienstlich nicht sachgemäß sein kann; nur wird die Begründung dafür dann fragwürdig, wenn sie sich in einem dogmatischen (oder apodiktischen) Verdikt erschöpft zugunsten einer bestimmten forcierten Richtung⁴⁴.

Bei aller vorsichtig geschichtlichen Abwägung von allem, was als abendländische Musik Geschichte wurde, ist zu konstatieren, daß für sie (bis ins 19. und teils ins 20. Jahrhundert) jene Unterscheidung in die statischen Gegensätze weltlich-christlich usw., wie sie die Theologie stark beschäftigte, weithin gegenstandslos blieb. Dieses Phänomen läßt sich daran verständlich machen, daß in der Polarität vor „ars“ und „usus“ (vgl. S. 428 ff.), die sich (vor allem hinsichtlich ihrer spezifisch mehrstimmigen Realisierung) theologisch als solche zwischen christologischer Schöpfungsordnung (Gotteswirklichkeit) und empirischer Realität (Weltwirklichkeit) deuten ließe⁴⁵, eine (beispielhafte) Zusammenfassung eines Wirklichkeitsganzen erfolgte, die aus dem gegenseitigen Bezug in sich nicht identischer Dimensionen erwuchs. Darin liegt auch die genuin musikalische Gleichheit bei christlich-gottesdienstlicher und weltlicher Textgrundlage, obwohl der musikalische Sprachcharakter stets zeitgemäß blieb. Diese eigentlich theologische Elementumseite der abendländischen Musik

⁴² Vgl. Söhngen, S. 134.

⁴³ S. Anm. 38, S. 63; dazu auch S. 65 ff. über die Raumvorstellung der Kirche usw. im Neuen Testament und den Zusammenhang auf das Wirklichkeitsganze.

⁴⁴ Dies gilt nicht für E. Schlink, der — analog der unterschiedlichen Ansichten Luthers, Calvins und Zwinglis — zu den bekannten vier Konsequenzen gelangt: der Gottesdienst ohne jede Musik, mit ausschließlich Wortgebundener (nicht-interpretierender) Musik, einschließlich Wort-interpretierender Musik und ferner der Einbezug reiner Instrumentalmusik.

⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist es wohl kein Zufall, daß unter allen Künsten die Musik, wenn sie als Werk einmal konkret realisiert ist, trotzdem nicht an und für sich wirkt, sondern erst immer wieder zum Erklären gebracht werden muß; ebenso, daß die *ars* nur jenes umfaßt, was nach Georgiades an der Musik „spezifisch nicht menschlich ist“.

hat nach unseren Perspektiven entscheidend zu ihrer unstreitig fruchtbaren Wirkung als Kirchenmusik (im Sinne von gottesdienstlich) geführt und ebenso ihr Interpretationsvermögen für die biblisch-christliche Verheißung begründet. Ob die Geschichte einst das auch von der neuen Kirchenmusik (der 20er Jahre), die Söhngen immer wieder für seine Thesen ins Feld führt, konstatieren wird, muß offen bleiben. Zu denken gibt indessen heute schon, daß vor unserem historischen Auge jene „goldenen Zwanziger Jahre“ längst nicht mehr als solche erscheinen, sich manches damals freudig begrüßtes Phänomen des Neubeginns, weil zu sehr in historischer Antithese befangen, mehr und mehr als geschichtliche Illusion erweist⁴⁶.

⁴⁶ Diese Studie ist zu verstehen im Bonhoefferschen Sinne des „sich gegenseitigen Verbitens jeder statischen Verselbständigung des einen gegen das andere, also des sich polemisch zueinander Verhaltens von weltlich-christlich“ usw. Ferner sei angemerkt, daß es wohl sachgemäßer ist statt vom Verkündigungscharakter der Kirchenmusik von deren Interpretationscharakter zu sprechen, zumal für unsere Gegenwart nicht so sehr die Verkündigung an sich, sondern die Interpretation der biblisch-christlichen Verheißung aktuell ist.

DISSERTATIONEN

Martin Bente: Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters. Diss. phil. Tübingen 1966.

Seit Adolf Thürlings und Theodor Kroyer gibt es eine wissenschaftliche Senfl-Forschung. Kroyers Bemühen galt dabei vor allem einer Rehabilitierung des „Kirchenmusikers“ Senfl. Trotz dieser verdienstvollen Arbeiten weist Senfls Biographie nach wie vor zahlreiche weiße Flecken auf: wichtige Stationen seines Lebens bleiben nur in Umrissen bekannt, ebenso seine Tätigkeit als Sänger und Kompositionsschüler Isaacs, als Kopist und als kaiserlicher, später herzoglich-bayerischer Komponist und *Musicus intonator*.

Die vorliegende Dissertation geht von dem Versuch aus, mit Hilfe diplomatischer Untersuchungen der originalen Münchner Chorbücher das dort überlieferte Repertoire kritisch durchzuarbeiten, um daraus Rückschlüsse auf die Biographie Senfls zu ziehen. So diskutiert der erste, quellenkritische Teil der Arbeit die Entstehungsgeschichte des Münchner Kapellrepertoires unter Senfl, besonders die darin enthaltenen zyklischen Sammlungen. Für Datierung und Chronologie der Werke und Werkgruppen gibt die Untersuchung von Papier und Wasserzeichen, ferner von Lagen- und Faszikelordnung zusammen mit dem Nachweis bestimmter Schreiber eine Reihe neuer Anhaltspunkte, ebenso auch für die Identifizierung anonymen Werke. Ein zweiter Teil wertet die Ergebnisse der Quellenkritik aus und kommt etwa zu folgenden Resultaten:

1. Die in München überlieferten Werke Isaacs und Senfls entstammen zu einem beträchtlichen Teil einem originalen Bestand der Hofkapelle Kaiser Maximilians; ein Teil der Anonyma läßt sich aufgrund bestimmter Kriterien Senfl zuschreiben.

2. Daraus ergibt sich, daß Senfl bereits um 1510, also zu Lebzeiten Isaacs und vermutlich unter seiner Anleitung, an dem umfangreichen Proprienwerk des *Opus musicum* mitgewirkt und diese Sammlung nach Isaacs Tode in München vervollständigt und abgeschlossen hat.

3. Senfl war der Redaktor des *Choralis Constantinus*, zu dem er eine beträchtliche Zahl Isaacscher Sätze aus seinem Besitz beigesteuert hat. Als neuerer Aspekt zur Entstehung des *Choralis Constantinus* ist als wichtigster zu nennen, daß nicht nur sein zweiter Teil, sondern auch das *Commune Sanctorum* des dritten Teils auf Konstanzer Herkunft weisen.

4. Mit Hilfe von Repertoireuntersuchungen der Senfl nahestehenden Liederhandschriften in München, Augsburg, Wien und des sogenannten Heidelberger Kapellkatalogs lassen sich Senfls Lieder weitgehend chronologisch ordnen; im besonderen konnten 30 anonyme Lieder in diesen Quellen als Werke Senfls nachgewiesen werden.

Eine chronologische Folge von Senfliana (Urkunden, Archivalien, Dokumente und Briefe) beschließt die Arbeit. Hierunter befinden sich zwei bisher unbekannte Briefe von Senfls Hand sowie mehrere neu aufgefundene Archivalien aus dem Bereich der kaiserlichen Hofkapelle.

Die Arbeit wird voraussichtlich 1968 im Druck erscheinen.

Karl Heller: Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis. Diss. phil. Rostock 1965.

Die Zielsetzung der Arbeit besteht darin, die in deutschen Bibliotheken befindlichen Konzerte und Sinfonien Vivaldis als Zeugnisse und Quellen der deutschen Vivaldi-Pflege in ihren Überlieferungsmerkmalen zu untersuchen. Die Arbeit will damit zugleich als ein Beitrag zur Quellenkritik am Werk des Komponisten und als ein Beitrag zur Klärung grund-

legender die deutsche Vivaldi-Pflege betreffender Fragen gewertet sein. Als Band II wird ein thematischer Katalog der in deutschen Bibliotheken überlieferten Konzerte und Sinfonien Vivaldis vorgelegt.

Entsprechend dem Umfang und der besonderen Bedeutung der Dresdner Vivaldi-Sammlung, die allein 97 handschriftliche Konzerte und Sinfonien enthält, nehmen die Untersuchungen über die Bestände der LB Dresden den weitaus größten Raum ein. Nach einem Gesamtverzeichnis der in Dresden gegenwärtig vorhandenen Vivaldi-Handschriften und -Drucke und einer Darstellung der Geschichte der Handschriften werden in einem ersten Hauptkapitel die besonderen Voraussetzungen der Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe untersucht. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Behandlung der Fragen, die die Beziehungen des seit 1712 in Dresden wirkenden Geigers Johann Georg Pisendel zu Vivaldi betreffen. Die These Fausto Torrefrancas, daß Pisendel während seines Venedig-Aufenthalts 1716/17, und noch entschiedener nach seiner Rückkehr aus Italien, von Vivaldi „abgefallen“ sei, erweist sich als nicht haltbar.

Bei den nur geringen Anhaltspunkten, die für die Datierung der Dresdner Vivaldi-Bestände gegeben sind, mußten die Schreiber-Untersuchungen in den Mittelpunkt der Quellenkritik rücken, so daß diese Untersuchungen — in Verbindung mit den papierkundlichen Ermittlungen — das eigentliche Kernstück der Arbeit bilden. In den Manuskripten begegnen ca. 45 verschiedene Schreiber, darunter neben Vivaldi und Pisendel vier als „Schreiber A“ usw. bis „Schreiber D“ bezeichnete Hauptschreiber. Die für die zeitliche Einordnung des Gesamtbestandes der Dresdner Vivaldi-Manuskripte (und darüber hinaus umfangreicher Bestände mit Werken anderer Komponisten) wichtigsten Ergebnisse werden auf Grund von Beobachtungen über die Schreiber A und D erzielt; bei diesen Schreibern handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die Dresdner Kopisten Johann Jacob Lindner (gest. 1734) und Johann Wolfgang Schmidt (gest. 1744). Unter Berücksichtigung der weiteren Ergebnisse (u. a. über die Vivaldischen Autographen und die zahlreichen Abschriften Pisendels) ergibt sich, daß von den Manuskripten der 97 Werke ca. 75 mit Sicherheit oder größter Wahrscheinlichkeit vor 1730 angefertigt worden sind, davon etwa ein Drittel 1716/17 in Venedig.

In einem weiteren Kapitel werden die Dresdner Handschriften als Quellen der Aufführungspraxis untersucht. Dabei wird ebenso wie bei den Schreiber-Untersuchungen deutlich, in welchem Maße die Dresdner Vivaldi-Pflege mit der Persönlichkeit Pisendels verbunden ist: an der Zusammensetzung des — einseitig auf den Geiger Pisendel zugeschnittenen — Repertoires läßt sich dies ebenso nachweisen wie an der nicht geringen Zahl von Bearbeitungen und „Einrichtungen“, als deren Schöpfer Pisendel namhaft gemacht werden kann. — Als ein hervorstechendes Merkmal des Dresdner Aufführungsstils wurde die Tendenz zur großen Besetzung, zu einem betont orchestralen Musizieren erkannt. 10 von 36 in Stimmen überlieferten Violinkonzerten und sämtliche in Stimmen vorliegenden Sinfonien sind in Dresden unter Beigabe von verstärkenden Bläserstimmen für Besetzungsstärken bis zu ca. 20, vereinzelt bis zu ca. 30 Musikern eingerichtet worden. Eine größere Zahl von Konzerten weist darüber hinaus mehr oder weniger tiefgreifende musikalische Änderungen auf.

Von den Beständen der übrigen deutschen Bibliotheken konnten vom Verfasser nur diejenigen der LB Schwerin und zwei bislang als Kompositionen Vivaldis geführte Konzerte der UB Rostock untersucht werden. Bei der Behandlung der im 2. Weltkrieg vernichteten Handschriften der LB Darmstadt und der Manuskripte der Schönbornschen Musikbibliothek Wiesentheid konnte er sich auf anderweitige Forschungsergebnisse (Fr. Noack, Fr. Zobeley) stützen. Die beiden in der UB Rostock als Werke Vivaldis geführten Violinkonzerte haben sich — das eine mit Sicherheit, das andere mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit — als Kompositionen des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar erwiesen.

Raimund Rüege: Orazio Vecchis geistliche Werke. Diss. phil. Zürich 1966.

In einem knappen biographischen Abriss werden die schon vielfach gewürdigten weltlichen Kompositionen Vecchis seinem kirchlichen Schaffen gegenübergestellt. Obgleich bei den erhaltenen Individualdrucken den dreizehn weltlichen Veröffentlichungen nur fünf Kirchenmusik-Drucke gegenüberstehen und dieser Kirchenmusik-Bestand zudem durch Manuskripte nicht wesentlich erweitert wird, hat Vecchi diese beiden Kompositionsgattungen jedenfalls nicht in diesem Maße unterschiedlich bedacht.

Im Motettenschaffen knüpft Vecchi an bei der spätniederländischen Motette der Jahrhundertmitte; etliche Spätwerke weisen enge Bezüge auf zu den doppelchörigen Motetten Giovanni Gabrielis von 1597. Spezifische Züge sind die Beschränkung der Klangfülle auf höchstens zehn Stimmen (verteilt auf zwei Chöre), der Verzicht auf Ausweitung des Klangraumes und die vorzugsweise gleiche Besetzung der beiden Chöre ohne wesentliche Klangdifferenzierung. Unter den Messen darf die *Missa in Resurrectione Domini* als wertvolles Beispiel einer Plenariumsvertonung gelten (diese Zyklusbildung wurde in Italien offenbar kaum gepflegt). Die Lamentationen und Hymnen dagegen sind einfachste liturgische Gebrauchsmusik.

Anhand eines fragmentarisch überlieferten Theoriewerks sowie durch Beizug weiterer zeitgenössischer theoretischer und musikalischer Dokumente wird nachzuweisen versucht, daß Chiavette und Normalschlüsselung lediglich Notations-Gepflogenheiten sind, welche weder mit dem einer Tonart innewohnenden Affektgehalt noch durch erforderliche unterschiedliche Intonation stichhaltig erklärt werden können.

BESPRECHUNGEN

Dansk aarbog for musikforskning 1963. Under redaktion af Nils Schiørring og Søren Sørensen udgivet af Dansk selskab for musikforskning. Kopenhagen 1963. 113 S.

Das inzwischen gut eingeführte Jahrbuch der dänischen Musikforschung wartet mit fünf größeren Beiträgen auf. Niels Karl Nielsen benennt in seinem Beitrag *Handel's Organ Concerto's Reconsidered* für „fast zwei Drittel“ der Themen aller Konzerte Vorlagen aus Händels eigenen Werken oder solchen von D. Scarlatti, Kuhnau, Muffat, Telemann und Habermann. Von den nach 1738, d. h. nach der Installierung einer größeren Orgel mit zwei Manualen und Pedal, aufgeführten Konzerten meint Nielsen, sie seien trotz ihrer Klaviernotation in orgelmäßiger (d. h. wohl triomäßiger) Ausführung zu spielen. Nielsen macht ferner auf eine handschriftliche, reich verzierte Fassung des Schlußsatzes aus op. 4/2 aufmerksam, die seiner Meinung nach Händels eigener Aufführungspraxis angenähert ist.

Über *Nathanael Diesels* gitarrenkompositorischer berichtet Knud Rasmussen. Diesel, der von ca. 1736 bis 1745 Lautenist der königlichen Kapelle in Kopenhagen war und vielleicht die Prinzessin Charlotte Amalie unterrichtet hat, ist in der königlichen Bibliothek Kopenhagen mit Gitarrentabulaturen vertreten, die insgesamt 287 Einzelsätze enthalten. Bemerkenswert ist das in der zeitgenössischen Gitarrenliteratur nicht alltägliche Vorkommen von Satzzyklen in Gestalt von Suiten und Sonaten.

Henrik Glahn weist auf *Neue, bisher unbekannte Vorlagen zu Melodien in Hans Thomissøns Psalmebog von 1559* hin. Thomisson hat u. a. Peter Schöffers und Arnt von Aichs Liederdrucke benutzt. Ferner finden sich zu einigen seiner Weisen Konkordanz in Miles Covadales *Goostly Psalms* von ca. 1538, die ihrerseits auf niederdeutsche Gesangbücher zurückgehen.

Einen „Entwurf zu einer entwicklungsge-schichtlichen Untersuchung“ nennt Søren Sørensen im Untertitel seine Studie *Monteverdi — Förster — Buxtehude*. Er betont in ihr die „sehr nahe Stilverbindung zwischen Monteverdi und Carissimi auf

der einen Seite und Buxtehude und den übrigen Kantatenkomponisten auf der anderen Seite“. Als speziellen Vermittler zwischen Carissimi und Buxtehude betrachtet Sørensen Kaspar Förster, den Buxtehude während seiner Helsingöer Zeit vielleicht in Kopenhagen kennengelernt hat. Kriterien für die Übernahme italienischen Stils sind nach Sørensen vor allem Kleinmotivik, funktionsharmonischer Reiz und Terzenmelodik. — Ergebnisse einer Grönlandexpedition wertet Poul Rovsing Olsen in seinem Beitrag *Dessins mélodiques dans les chants esquimaux du Groenland de l'est* aus. Martin Geck, München

Jahrbuch für Volksliedforschung. 9. Jahrgang. hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1964. 181 S.

Das Jahrbuch für Volksliedforschung wurde 1928 von John Meier begründet und von ihm im Auftrage des Deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von Erich Seemann und anderer Mitarbeiter herausgegeben. Bis 1951 erschienen in freier Folge acht Bände. Nach dem 1953 erfolgten Tod Meiers setzte eine Erscheinungspause ein. Der 9. Band des Jahrbuchs konnte erst 1964 vorgelegt werden. Mit Sicherheit ist zu erwarten, daß nun die jährliche Erscheinungsfolge zur Regel wird. Ab Band 10 nimmt das Jahrbuch auch wieder Besprechungen der Fachliteratur auf.

Der hier zur Rezension vorliegende 9. Band trägt den Untertitel *Festschrift zum 75. Geburtstag von Erich Seemann* und ist damit als Ehrung des verdienstvollen Mitarbeiters und Nachfolgers Meiers im Direktorat des Deutschen Volksliedarchivs gedacht, die der Anfang dieses Jahres Verstorbene noch erleben durfte. In 11 Beiträgen deutscher, amerikanischer, schwedischer, dänischer, ungarischer, slovenischer und österreichischer Provenienz wird vielgestaltigen Problemen der Volksliedforschung nachgegangen. Die große Ausstrahlungs- und Anregungskraft des Deutschen Volksliedarchivs und der Forscherpersönlichkeit Erich Seemanns findet hier ihre Resonanz. Dies kommt besonders deutlich darin zum Ausdruck, daß etwa die Hälfte der Autoren Bal-

laden — Seemanns umfangreiches Spezialgebiet — zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen gewählt haben. Vielleicht wäre eine noch stärkere Berücksichtigung slawischer Thematik zu begrüßen gewesen, hat doch Seemann durch seine profunden Sprachkenntnisse gerade den Problemen slawischer Volksliedkunde stets große Aufgeschlossenheit entgegengebracht, wie besonders seine Volkslied-Kommentare im *Deutschen Volksliedwerk* beweisen. Der Band wird beschlossen durch ein ausführliches *Verzeichnis der Schriften Erich Seemanns*, zusammengestellt von Rolf Wilhelm Brednich.

Der sich aufrärende Vergleich des 9. Bandes mit den vorhergehenden kommt zu dem Ergebnis, daß sich mehr Beiträge als früher von der engen und direkten Bindung zum Deutschen Volksliedarchiv gelöst haben und auf eigenen Wegen die vom Deutschen Volksliedarchiv und seinen Wissenschaftlern der Ära Meier-Seemann vermittelten Anregungen zu verwerten suchen. So sind in Band 9 in sich geschlossene Arbeiten von grundsätzlicher Bedeutung für Volkslied und Volksgesang eines Landes zu finden. Dies gilt z. B. für die ersten drei Arbeiten *Folk-Song in the United States 1910—1960* von Bertrand H. Bronson, *Die Beachtung von Original und Singmanier im deutschsprachigen Volkslied* von Wolfgang Suppan und *Deutsche Volkslieder im jiddischen Sprachgewand* von Wilhelm Heiske. Diesen Aufsätzen stehen Spezialstudien gegenüber, die sich enger an die in den ersten acht Bänden des Jahrbuchs sichtbar gewordenen Prinzipien anschließen. Hier wären etwa zu nennen die Arbeiten *Das Gottscheer Volkslied vom warnenden Vogel und seine slovenische Vorlage* von Zmaga Kumer, *Zur Verbreitung deutscher Balladen in Ungarn* von Lajos Vargyas und *Die Legende vom Elternmörder in Volkserzählung und Volksballade* von Rolf Wilhelm Brednich.

Es erscheint sinnvoll und wünschenswert, wenn dieses sich gegenseitig ergänzende und befruchtende Nebeneinander von Arbeiten systematischer, zusammenfassender Art über Wesensfragen und Arbeiten philologischer, quellenkritischer Art über Einzelfragen der Volksliedforschung beibehalten würde. Die Zukunft wird erweisen, ob dazu noch mit Berichten über lebendige Volksliedüberlieferungen unserer Tage zu rechnen ist, und in der Zukunft wird entschieden

werden müssen, ob auch Grenzfragen zur Tanz- und Unterhaltungsmusik der Gegenwart wie überhaupt Probleme Musikalischer Volkskunde behandelt werden sollten. (Der den Band eröffnende Beitrag Bronsons läßt derartige Fragen bereits anklingen.) Sicher wird in diesem Zusammenhang auch auf die Abstimmung mit ähnlichen Veröffentlichungen, wie z. B. mit dem 1963 begründeten *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* zu achten sein. Zunächst aber gilt es, dem Jahrbuch für Volksliedforschung in der weiterführenden Anknüpfung an eine verpflichtende Tradition den guten Neubeginn zu bescheinigen und eine gute Fortsetzung in langer Reihe zu wünschen.

Winfried Schrammek, Leipzig

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 8. Band, 1963. Herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1964. XV und 293 S.

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes (1955) ist dieses Jahrbuch wohl für alle, die sich mit liturgischen und hymnologischen Fragen befassen, zu einer unentbehrlichen Publikation und einem Forum geworden, das für Mitteilungen von Teilergebnissen, Bemerkungen und Ergänzungen besonders geeignet ist. Der 8. Band enthält nicht weniger als 22 solche kleinere Beiträge nebst zwei Hauptbeiträgen. Eine Besprechung muß deshalb notwendigerweise auf der Ebene einer kommentierten Inhaltsübersicht bleiben.

Von den beiden Hauptbeiträgen, Georg Kretzschmars *Beiträge zur Geschichte der Liturgie, insbesondere der Taufliturgie, in Ägypten* und Hans Volz's *Eine unbekanntes Kirchenlieder-Handschrift der Reformationszeit*, ist der letztgenannte von überwiegend literaturgeschichtlichem Interesse. Als Dichter bzw. Bearbeiter von 41 Liedern der Georg Rörerschen Handschrift der UB Jena hat Volz den um 1510 geborenen Johann Feder († 1562) mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen können. Zwei der vier kleineren Beiträge zur Liturgik, deren Besprechung wohl in einer Fachzeitschrift des Gebietes erfolgen dürfte, berühren auch musikgeschichtliche Fragen: Frank Schuntenhans *Darstellung der Theophanie in*

Israels Gottesdienst durch Töne, Rauchwolke und Licht? sowie Herbert Goltzens *Der Psalter im liturgischen Gebrauch*.

Die 18 „kleineren Beiträge“ zur Hymnologie, von denen einige einen recht beträchtlichen Umfang haben, bringen eine Fülle neuer und bemerkenswerter Forschungsergebnisse. Walther Lipphardt befaßt sich in einer gründlichen Studie mit der Geschichte des Liedes „Mitten wir im Leben sind“ und geht auch den Quellen der Antiphone „*Media vita*“ nach. Als Fortsetzung eines Beitrages im 7. Band veröffentlicht Lipphardt noch den Abschluß seiner Untersuchungen über *Die älteste Ausgabe von Beuttners Gesangbuch, Graz 1602* mit einer Ergänzung über *Beuttners Umformung des Liedes „O Jesu, du bist mild und bist gut“*.

Wilhelm Thomas teilt *Mittelniederdeutsche Weihnachtslieder aus vorreformatorischer Zeit* nach dem Andachtsbuch Thott 130 der Kgl. Bibl. Kopenhagen mit. Reinhold Jauernig hat den *Dichter des Liedes „Singen wir aus Herzens Grund“* in Hans Vogel (um 1525–1567) gefunden und Severus Gastorius zusammen mit Siegfried Fornaçon eine kleine Untersuchung gewidmet. Fornaçon trug noch eine Studie über die Weise des Herbertschen „*Die Nacht ist kommen*“ bei.

Ein bemerkenswerter Beitrag von Markus Jenny, *Ein frühes Zeugnis für die kirchenverbindende Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes*, exploitiert das bekannte Bild *Die Gesandten* von Hans Holbein d. J. Jenny geht der Bedeutung der hier abgebildeten zwei Seiten aus Johann Walthers Geistlichem Gesangbüchlein mit bewundernswürdiger Kombinationsgabe nach.

Interessantes haben auch Hellmuth Heyden (*Gesangbuchreformen in Schwedisch-Pommern im 18. Jahrhundert*), Hermann Bing (*Ein Gesangbuch für Christliche Bergleute*, das der Bergsekretär Sebastian Jasche 1722 in Thalitter herausgab), Walter Blankenburg (*Was bedeutet „eine pausam singen“?*), Hans Alfred Girard (*„Christ ist erstanden“ als mittelalterlicher Osterbrauch in Schaffhausen am Rhein*) und der unermülich arbeitende Herausgeber Konrad Ameln (*Michael Altenburg*) mitzuteilen.

Zwei nichtdeutsche Beiträge verdienen m. E. besondere Aufmerksamkeit: Marc Honeggers *La chanson spirituelle populaire huguenote* über die volkstümlichen,

1533 durch Pierre de Vingle gedruckten Chansonniers, und Alexander Czeglédys (sehr kurzgefaßte) Übersicht *Zur Geschichte der evangelischen Kantionalbücher in Ungarn*. Pierre Pidoux' kritische Anmerkungen über *Die Melodiefassungen in J. S. Bachs Orgelchorälen* und Ernest Mullyers Besprechung der *Hymnologischen Standardwerke aus der Schweiz* von M. Jenny und P. Pidoux beschließen die Reihe der kleineren Beiträge.

Das restliche Drittel des Jahrbuches füllen die Literaturberichte zur Liturgik (mit einem Abschnitt für fremdsprachige Länder: Dänemark, Schweden, Finnland, Niederlande, Tschechoslowakei, Frankreich, Nordamerika) und Hymnologie (Anhang: Finnland, Frankreich, Tschechoslowakei, Ungarn 1945–1961). Es erübrigt sich wohl hervorzuheben, welche Bedeutung diesen Bibliographien zukommt. Camillo Schoenbaum, Dragør

Proceedings of the Royal Musical Association. 90. Session 1963/1964. London 1964. 146 S.

Auch dieser Band der repräsentativen Reihe bestätigt ihr hohes wissenschaftliches Niveau. W. Mellers bemüht sich um einen Überblick über die *Avant-garde in America*. Er weist auf die Neigung der heutigen Komponisten zu Vorrenaissance und Orient, aber auch zur Technik und mathematischen Spekulation, sieht aber in dem jetzt erreichten „*point of extinction*“, dessen Vertreter er namhaft macht, nur einen Zwischenzustand, denn Amerika „*is not ready to enter Nirvana just yet*“. — Auf ein weniger bekanntes, aber weniger unwegsames Gebiet führt A. L. Lloyd sein Thema *The Music of Rumanian Gypsies*. Nach historischer und soziologischer Einleitung werden die künstlerischen Leistungen der rumänischen Zigeuner anhand gut gewählter Notenbeispiele vorgestellt.

Wenn D. Johnston über *Bach and the Bible* spricht, so meint er die Anpassung der Rezitative der beiden Passionen und des Weihnachtsoratoriums an den Wortlaut der englischen Bibelübersetzung, die große Schwierigkeiten, Mißverständnisse und Unmöglichkeiten (so betont der Engländer *Barabbas*) für Text und Musik ergibt. Unter den Herausgebern dieser Werke in England finden sich Namen wie Bennett, Stanford, Elgar und Terry, unter den

Übersetzern Pears. — Die Frage *Did Purcell set 'The Tempest'?* glaubt M. Laurie aufgrund historischer, stilistischer und dokumentarischer Indizien verneinen zu müssen. Als den wahren Komponisten schlägt sie mit z. T. neuartigen Gründen statt Purcell dessen Schüler John Weldon (1676 bis 1736) vor. — Dankenswert ist der Beitrag J. Rimmers über *Harps in the Baroque Era*. Die Verfasserin, offenbar Harfenistin, verbreitet sich unter Bezugnahme auch auf wenig bekannte Quellen über Form, Klang, Repertoire, Technik, Bestimmung und Eigenart der damaligen (vorwiegend in England üblichen) Harfen und ihr Auftreten in Spanien und Lateinamerika. — Die noch nicht geklärte Frage über die Existenz der *Chapel Royal before 1300* in London behandelt J. Bent nach Diskussion des Begriffs „capella“ (als Sakramentalen- und Reliquiensammlung, als Gebäude und als Singgemeinschaft) vorwiegend aus geschichtlichen Quellen. Wahrscheinlich liegen ihre Anfänge schon im 12. Jahrhundert.

Besonderes Interesse beansprucht die Würdigung G. Meyerbeers durch M. Cooper. Charakter und musikalische Anlagen, Ausbildung und Lebenslauf werden, auch unter Heranziehung der soziologischen Stellung der Juden, mehr gestreift. Wichtig ist die Darstellung der Situation der Pariser Oper bei Meyerbeers Erscheinen, seine Beziehung zu den Zeitgenossen (besonders zu Berlioz) und die damalige finanzielle und politische Lage. Der Vergleich mit den Ausländern Lully und Gluck wird abgewiesen, aber darauf hingewiesen, daß Meyerbeer bei seinem Streben nach einer Art Gesamtkunstwerk keineswegs nur als Musiker zu gelten habe. Bei der Würdigung seiner vier wichtigen Opern und ihres, über 1880 hinaus, an bedeutenden Meistern wie Wagner, Verdi, Gounod und Bizet nicht vorbeigehenden Einflusses findet Cooper die musikalische Kraft der Meyerbeerschen Ensembleszenen und seine z. T. kühne Harmonik durchaus bemerkenswert und auch historisch bedeutsam, spricht ihm aber melodische Eigenart ab. Die abschließenden Sätze, gipfelnd in: „*Great men borrowed ideas from him and turned them to greater things; that was his true destiny and nothing more*“, erscheinen angesichts der bisherigen Darlegungen des Verfassers indes als überstürzt und diktatorisch.

Reinhold Sietz, Köln

Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei. Hrsg. von Aegidius Kolb OSB und Hermann Tüchle. Augsburg: Kommissionsverlag Winfried-Werk 1964. VIII, 416 S., 1 Karte, 38 Tafeln.

Ottobeuren 764—1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Kommissionsverlag Winfried-Werk (1964). 319 S., 35 Tafeln. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, hrsg. von der Bayerischen Benediktinerakademie. Bd. 73 [1962], Sonderband.)

Die 1964 festlich begangene 1200-Jahrfeier der bayerischen Benediktinerabtei Ottobeuren bot den Anlaß zur Veröffentlichung einer Reihe grundlegender Studien, die sich mit Themen aus der Geschichte des Klosters befassen. Daß im Rahmen der beiden vorliegenden Bände auch die Musikgeschichte einen gebührenden Platz einnimmt, darf als erfreuliche Tatsache vermerkt werden. Ihr gelten folgende Titel: W. Irtenkauf, *Zur mittelalterlichen Liturgie- und Musikgeschichte Ottobeurens* (Festschrift S. 141—179), mit einem Exkurs von Cl. Gottwald, *Das Mensuralfragment aus der Handschrift Ottobeuren II 389* (S. 180—185); W. Pfänder, *Das Musikleben der Abtei Ottobeuren vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation* (Beiträge S. 45—62). Zu nennen ist ferner die Studie von H. Schwarzmaier, *Mittelalterliche Handschriften des Klosters Ottobeuren. Versuch einer Bestandsaufnahme* (Beiträge S. 7—23).

Wenn sich der Rezensent in erster Linie dem ausgezeichneten Aufsatz von W. Irtenkauf zuwendet, so vor allem deshalb, weil hierin über den engeren Gegenstand hinaus der historische Hintergrund in seinen wesentlichen Zügen sichtbar wird. Das zeigt sich besonders dort, wo der Verfasser die von ihm behandelten Quellen in größere Traditionszusammenhänge hineinstellt und ihren mannigfachen äußeren Einflüssen nachgeht. Den Schwerpunkt der Studie bilden die liturgischen Ottobeurer Codices aus dem hohen Mittelalter, darunter das berühmte Isingrim-Missale (Stiftsbibliothek Ottobeuren Nr. 1, 12. Jahrhundert; Schwarzmaier, a. a. O. S. 12). Anhand des Sequentiars dieser Handschrift gelangt Irtenkauf zu beachtenswerten Erkenntnissen über die Stellung Ottobeurens im Spannungsfeld zeitgenössischer liturgischer Strömungen. Aus dem weiteren Inhalt sei der

Abschnitt *Die Tropenpflege im Kloster Otto-beuren* erwähnt (S. 155–165). Gestützt auf das Tropenrepertoire von Handschrift Clm 27130 der Bayerischen Staatsbibliothek München, bietet er eine glänzende Darstellung der verschiedenen Tropengattungen und Tropierungsvorgänge. Dabei kann der Verfasser in mehreren Introitus-Tropen eine von der Praxis anderer Klöster (z. B. Weingarten) abweichende formale Eigenart nachweisen, außerdem für den Introitus-Tropus „*Laudibus insomnes*“ den Beginn eines Entwicklungsprozesses aufzeigen, „*der bei der Cantio und der cantio-uenartigen Durchdringung der Tropen endet*“ (S. 159). Am Ende der Handschriften-Studien des ersten Teils (S. 165–169) findet sich ein längeres Kapitel über das in der musikwissenschaftlichen Literatur hinreichend bekannte Manuskript Clm 9921 der Bayerischen Staatsbibliothek (vgl. H. Sowa in *Acta Musicologica* V, 1933, S. 60 ff. und 107 ff., ebenfalls *Corpus Scriptorum de Musica* IV, Rom 1955, S. 34, Hs. M₁). Nach Meinung des Rezensenten verdienen jene Abschnitte besonderes Interesse, — nicht zuletzt wegen ihrer fundierten Auseinandersetzung mit dem Problem der Datierung. Die vom Autor genannten und jeweils auf ihren lokal- bzw. liturgiegeschichtlichen Hintergrund untersuchten „*positiven Datierungsmerkmale*“ der Handschrift legen eine zeitliche Einordnung „*um 1160*“ nahe, wogegen 1064 als Entstehungsjahr (s. zitierte Literatur!) unhaltbar ist, da die vermeintliche Zeitangabe auf fol. 8v des Manuskripts („*Anno . . . m. lx. iiii. incepit pagina ista*“) in den Zusammenhang computistischer Berechnungen gehört und keinerlei Datierungshilfe bietet.

Den zweiten Teil seiner Studie (S. 170 ff.) widmet Irtenkauf der Liturgie in Otto-beuren während des 15. und 16. Jahrhunderts. Er umfaßt jene Zeit, in der das Kloster etwa seit 1470 unter dem Einfluß der Melker Reform im Zeichen einer durchgreifenden religiösen und liturgischen Erneuerung stand. Wie der Verfasser darlegt, ist die „*Wahrung der Tradition bzw. ihr bewußtes Wiederaufleben*“ ein gemeinsames Merkmal aller aus dem erwähnten Zeitraum überlieferten Otto-beurer Handschriften und Drucke. Im Blick auf den von Irtenkauf sorgfältig ausgebreiteten Stoffkomplex möge hier der allgemeine Hinweis genügen, daß die späten Quellen mit ihrer Verbindung

alter und neuer Bestandteile eine ungewöhnliche Fülle an Details enthalten, welche sich zu einem lebendigen Bild spätmittelalterlicher benediktinischer Liturgie- und Musikpflege zusammenfügen. Übrigens gehört in dieses Bild auch das einzige Beispiel retrospektiver Mehrstimmigkeit aus Otto-beuren: der zweistimmige Hymnus „*Ave vivens hostia*“ (Codex II 314; Übertragung und kurze Analyse s. S. 176–179).

Mit einem weiteren Otto-beurer Dokument polyphoner Musik des späten Mittelalters, dem dreistimmigen Satz „*O corona omnium confessorum*“, beschäftigt sich die Studie von Cl. Gottwald. Neben speziellen Überlieferungsproblemen — das Stück wurde in einem Schulbuch notiert und besitzt alle nur erdenklichen Mängel einer sekundären Quelle — gilt das Hauptinteresse des Autors der stilistischen und zeitlichen Einordnung des Werkes. Dieses kennzeichnet er am Ende seiner sachkundigen Darstellung als eine Liedmotette, „*die mit großer Wahrscheinlichkeit auf einer französischen Chanson fußt, deren Text durch das lateinische O corona omnium confessorum ersetzt wurde*“. Vermutliche Entstehungszeit: ausgehendes 15. Jahrhundert. Dem Aufsatz ist eine Übertragung des Stückes beigegeben (S. 184 f.).

Dank den intensiven Forschungen ihres Verfassers bietet auch die Studie von W. Pfänder wertvolle Aufschlüsse hinsichtlich der Musikgeschichte Otto-beurens. Der Leser wird einer reichen Materialsammlung konfrontiert, deren Einzelabschnitte (über Musiker und Komponisten, Orgeln und Orgelmacher, Notenbestände usw.) ihn durch das Musikleben der Abtei von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1803 führen. Es ist Pfänders Verdienst, dieses interessante Kapitel aus der Otto-beurer Geschichte erstmals ausführlich bearbeitet zu haben.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung. Hrsg. von der Johann-Gottfried-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Band 1, 1962. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag 1962. 218 S.

Die Idee, ein Fachorgan für das Studium der Erforschung der Musik des europäischen Ostens zu gründen, ist mehr als zu begrün-

ben. Und daß diesen Plan eben die deutsche musikwissenschaftliche Fachwelt zur Realisierung brachte, ist nur selbstverständlich, da ja in diesem Rahmen schon früher Publikationen, die sich mit der Musik der osteuropäischen Länder befassen, veröffentlicht wurden. An deutschsprachigen Universitäten wirkten schon vor dem ersten Weltkrieg Fachlehrer, die in ihrem Forschungsbereich auch Probleme der musikgeschichtlichen Beziehungen zwischen den deutschsprachigen Gebieten und dem slawischen Osten einbezogen haben. Wien hatte in dieser Hinsicht eine durch seine Lage vorausbestimmte Rolle zu erfüllen und hat sie auch erfüllt (vgl. F. Zagiba, *Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft*, Mf 7, 1954, S. 211—215). Daß das neue Unternehmen nicht in diesem Zentrum am Schnittpunkt der ost-westlichen Beziehungen ins Leben gerufen wurde, liegt am wissenschaftlichen Bereich, der durch die Programmierung des Unternehmens ebenso wie aus den bisher erschienenen drei Bänden dieser Publikationsreihe umrissen wird. Die Problemstellung konzentriert sich, wie die Herausgeber im ersten Heft anführen, eben mehr auf Randgebiete etwa Nordostdeutschlands mit dem Russischen. In diesem Gebiete wird aber kaum der Schwerpunkt der osteuropäischen Musikforschung zu suchen sein. Daher hätte der Autor des sonst recht erschöpfenden Beitrages *Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte*, E. Arro, seinen Beitrag „Hauptprobleme der russischen Musikgeschichte“ nennen sollen. Er befaßt sich nur mit den Problemen der russischen Musik, nicht aber mit jener der West- und Südlawen. Damit steht das Rahmenprogramm, das der Autor angibt, im Widerspruch zu den Aufgaben, die sich dieses Unternehmen zum Ziel gesetzt hat.

Der zweite Punkt, dem nicht beigespflichtet werden kann, ist, daß hier von der byzantinischen Musikwelt gesprochen wird, was sich wiederum nur auf die russische, serbische und bulgarische Musik bezieht; es gibt aber auch Slawen, wie Slowenen, Kroaten, Tschechen, Slowaken, Polen, deren musikalische Entwicklung von der abendländischen Musik bestimmt wurde. Und hier sollte m. E. der Schwerpunkt in der Planung dieses Unternehmens liegen: einerseits die Erforschung der Pflege der abendländischen Musik in osteuropäischen Ländern, also der Anteil Ost-

europas an der Pflege der abendländischen Musik, andererseits aber die Frage, inwieweit im europäischen Osten musikalische Sphären vorhanden und schöpferische Kräfte am Werk waren, die als Reaktion des osteuropäischen schöpferischen Geistes auf die abendländischen Musikformen eine eigenständige Entwicklung hervorbrachten. Wir sehen diese Evolution schon am Beginn der osteuropäischen Musik, als die Slawen im Bereich der abendländischen Musikpflege eine selbständige Kirchenmusik — den slawischen liturgischen Gesang im 9. Jahrhundert — entwickelten; erst im 11. Jahrhundert erweiterte sich dieser Bereich durch Einflüsse der byzantinischen Welt (vgl. F. Zagiba, *Einige grundlegende Fragen des Cyrillo-methodischen Liturgischen Gesanges*, Festschrift für J. Racek, Brno 1965, S. 403—416).

Schon im 8. Jahrhundert kam es in der karolingischen Ostmark zur Begegnung des europäischen Ostens mit der abendländischen Musikkultur, nicht nur im Bereich der Kirchenmusik, sondern der westlichen Musik überhaupt. Diese Begegnungen des slawischen Ostens mit dem germanischen Westen dauerten auch die folgenden Jahrhunderte ständig an. Beim Studium dieser Probleme müssen wir uns deshalb die Frage stellen, wie der Osten in den einzelnen Epochen auf das musikalische Schaffen des Westens, insbesondere durch die territorialen Begegnungen, reagiert hat. Neben rein historischen Problemen sind auch solche der Stilkritik zu erwägen: doch würde es zu weit führen, hier diese programmatischen Gedanken im einzelnen aufzurollen. Jedenfalls darf sich diese Problematik nicht nur auf Rußland bzw. auf die Nordostgebiete Deutschlands beziehen, die nur als Randgebiete zu betrachten sind, sondern es muß systematisch untersucht werden, wo in den einzelnen Epochen sich diese Ost-West-Begegnungen kulturhistorisch und musikgeschichtlich lokalisieren.

Die Beiträge des 1. Bandes wiederholen z. T. schon früher publizierte Forschungsergebnisse, so etwa W. Wünsch, der schon in seiner Dissertation und auch auf Kongressen Studien über sein Thema publizierte, oder W. Graf, der hier auszugswise seine im Jahr 1933 approbierte Wiener Dissertation veröffentlichte, ohne jedoch das reichhaltige finnisch-ugrische Material der letzten Jahrzehnte zu berücksichtigen und damit sein Thema zu neuer Veröffentlichung

berechtigt umzugestalten. Auszugsweise bringt auch W. Wiora sein Referat vom Chopin-Kongreß Warschau 1960 (*Über den geistigen Zusammenhang der Präludien und Etuden Chopins*).

Drei Studien berücksichtigen die böhmische Musiklandschaft. C. Schoenbaum gibt eine neue Bibliographie 1945–1960, die sehr erwünscht ist, weil hier zitiert wird, was in der tschechischen Musikwissenschaft publiziert wurde. K. M. Komma greift ein Problem bei Dvořák auf, die Pentatonik, mit der der Komponist in seinen Werken das Slawische auch musikalisch zu demonstrieren bemüht ist; Komma schreibt hierüber ganz richtig: „am auffälligsten unter allen melodischen Archaismen Dvořáks ist die Pentatonik.“ R. Quoika setzt seine Forschungen diesmal in der Benediktinerabtei in Braunau in Böhmen fort. Mit ganz neuen Forschungsergebnissen tritt J. Gardner hervor, der seit Jahren die altrussischen musikalischen Handschriften in westeuropäischen Bibliotheken studiert und solcherart die bis zum ersten Weltkrieg in Rußland geübte Praxis des Studiums der notierten Handschriften außerhalb Rußlands fortsetzt. Erwähnt sei, daß man in den letzten Jahren auch in Rußland wieder bemüht ist, diese Schätze der russischen Musikwissenschaftlich zu bearbeiten.

Eine andere Gruppe von Beiträgen bringt Forschungsergebnisse der letzten Jahre, vornehmlich von jüngeren Musikforschern, über die Musik der deutschen Ostgebiete, wodurch die Entwicklung in diesen Grenzgebieten der Fachwelt erläutert wird. So schreibt G. Waldmann über die *Aufgaben der ostdeutschen Volksliedforschung*, K. H. Hamppe (†) über *Zwei deutsche Psalmen Thomas Stoltzers* (der Beitrag, aus der Dissertation Hampes, ist von M. Gek für die Veröffentlichung überarbeitet worden). Neues Material zum Thema Stoltzer bringt auch L. Hoffmann-Erbrecht (*Thomas Stoltzer in Schlesien*), einen weiteren Beitrag aus diesem ostdeutschen Musikgebiet über J. F. Reichardt gibt W. Salmen. Mit Ostpreußen macht uns L. Finscher in seinem *Beitrag zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle* bekannt: dem ersten Teil einer gründlichen, archivmäßig ausgearbeiteten Studie. Wenn auch der Band keinen eigentlichen Rezensionsteil enthält, so bringt doch E. Arro zum Abschluß eine auf Grund fundierter Kenntnisse der älteren Fachliteratur aus-

gearbeitete Stellungnahme zu mehreren Publikationen über russische Musik, die man bei der Verstreutheit der Publikationen gerade auf diesem Gebiet dankbar begrüßt.

Franz Zagiba, Wien

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie VIII: Supplement. Band 5: Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel usw.: Bärenreiter 1964. XX, 686 S.

Die Sammlung der Dokumente zum Leben und Schaffen Franz Schuberts, ihre Edition und Erläuterung bildet das Hauptwerk von Otto Erich Deutsch. In fünfzigjähriger Arbeit hat der große Wiener Gelehrte die Biographie Schuberts auf die Quellen zurückgeführt und dadurch von jeder Schablone und Verzerrung befreit. Das weitgespannte Werk war ursprünglich auf vier Bände berechnet: I. Übersetzung und Bearbeitung der Biographie von George Grove, II. Die Dokumente zum Leben Schuberts, III. Sein Leben in Bildern, IV. Das Thematische Verzeichnis. In den Jahren 1913/14 waren in München bei Georg Müller die Bilder erschienen, dazu der erste Teil der Dokumente, welcher die Zeugnisse bis zum Tode Schuberts umfaßt. Der zweite Teilband, die Erinnerungen der Freunde, kam erst 1957 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig heraus. Inzwischen hatte Deutsch die Dokumente in englischer Sprache ediert (1946 bei Dent & Sons in London) und das chronologisch-thematische Werkverzeichnis vorgelegt (1951 ebendort).

Der hier zu besprechende Band bildet die zweite Auflage der Dokumente bis zum Tode Schuberts. Hier wie in der ersten Fassung sind neben den Zeugnissen von fremder Hand auch Schuberts Briefe, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen eingeordnet, so daß der Band gleichzeitig als kritische Ausgabe der Schriften gelten kann. Das Buch wird in seiner neuen Gestalt durch zwei Essays eingeleitet: *Österreich und Wien zu Schuberts Zeit* und *Schuberts engere Heimat, Kindheit und Jugendzeit auf dem Himmelpfortgrund und in Liechtental*. Außer dem umfangreichen Generalregister sind als Anhang acht Verzeichnisse aufgenommen: über

die authentischen Bildnisse Schuberts, seine Wohnungen in Wien, sein Einkommen sowie die Erstaufführungen und Publikationen der Werke zu seinen Lebzeiten; die Widmungsträger werden zusammenfassend genannt und die Personalien der Freunde, Bekannten und Gönner aus dem Schubert-Kreise mitgeteilt; eine Bibliographie schließt den Anhang ab. Die neue Ausgabe unterscheidet sich von der alten vor allem aber durch den profunden Kommentar, der früher noch fehlte und hier zwei Fünftel des gesamten Umfangs ausmacht. Es ist bewundernswert, mit welcher Objektivität jeder einzelnen Angabe des Textes nachgespürt wird, wie präzise die Auskünfte sind. Der Kommentar spiegelt die Lebensarbeit eines Gelehrten, der, von minutiöser Lokalforschung ausgehend, ein Quellenwerk zur Musikgeschichte geschaffen hat, das in seiner Unbestechlichkeit beispielhaft ist. Das methodische Muster dieser neuen Gattung einer dokumentarischen Biographie — von Deutsch selbst auf Händel und Mozart angewandt — hat bereits weitergewirkt und wird für ähnliche Werke das Vorbild bleiben.

Andreas Holschneider, Hamburg

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 4: Max Wegner: Griechenland. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1964. 143 S., 76 Abb.

Von Max Wegner stammt der kleine, aber außerordentlich gut dokumentierte Band *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, der eine unschätzbare Fülle von schriftlichen und bildlichen Zeugnissen zum Musikleben der Griechen erschließt, ohne den sich heute keine Beschäftigung mit der griechischen Musik denken läßt. Im vorliegenden Werk nun wird eine beschränkte Auswahl gut reproduzierter Bilder, vor allem Vasenbilder, geboten, welche in erster Linie die einzelnen griechischen Musikinstrumente wie Auloi, Kithara, Lyra, Barbiton u. a. von ihrer technischen Seite und, soweit möglich, in ihrer historischen Entwicklung und in ihrer Verwendung in Kult, Theater oder überhaupt im Zusammenhang des ganzen griechischen Lebens zeigen. Ausführliche Bildinterpretationen schöpfen die Bilder aus und führen den Betrachter, der die Problematik bildlicher Darstellung musikalischer

Vorgänge, wie sie gerade die Vasenbilder in ihrer oft verkürzenden und nur andeutenden Strichführung nur allzu oft bieten, nicht genügend beachten würde. Sehr oft sind nämlich Instrumente gerade auf den chronologisch interessantesten Bildern nur angedeutet oder ohne technische Genauigkeit wiedergegeben, so daß sich z. B. aus den Bildwerken die Saitenzahl der Kithara nicht schön chronologisch ablesen läßt. Hier müssen schriftliche Quellen beigezogen werden.

Gern hätte man weitere Bilder, welche noch deutlicher die Musik in ihrem kulturellen Zusammenhang zeigen, hier angebracht, oder auch stellenweise eingehendere Bildinterpretation. So zeigt z. B. Abb. 21 eine Schale des Archikles und Glaukytes (München Staatliche Antikensammlung 2243). Da ist Theseus im Kampf mit dem Minotaurus dargestellt. Hinter Theseus steht Athene und hält während des Kampfes seine Leier. Wegner führt dieses Zeugnis vor allem deshalb an, weil das Instrument mit seinem griechischen Namen „Lyra“ hier bezeugt ist. Wir fragen aber weiter: Weshalb trägt denn Theseus überhaupt eine Leier? Auf der Françoisvase (welche hier nicht abgebildet ist) finden wir eine ganz parallele Darstellung aus einer früheren Phase desselben Mythos: Theseus führt den Reigen der zweimal Sieben als Kitharode an! Beide Darstellungen (Wegner Abb. 21 und die Françoisvase) beweisen, daß es sich um die bildliche Darstellung eines kultischen Spieles handelt, des kitharodischen Tanzes, in dem der Anführer des Chores, der Kitharode selbst, die Hauptperson verkörpert. In der Mimesis des Tanzspieles wird der Darsteller eins mit dem Dargestellten. Mythisches und kultisches Geschehen gehen ineinander über. Die beiden genannten Vasenbilder sind nur zwei Beispiele aus vielen, welche die innige Durchdringung mythischen und kultischen Geschehens in der musischen Betätigung der Griechen sinnfällig vor Augen führen.

In Abb. 37 (Glockenkrater des Polion, New York Metropolitan Museum of Art, 25.78.66) spielen drei Satyrn die Kithara, offensichtlich im Wettkampf gegen die Auloi. Der Aulosbläser steht ihnen gegenüber mit gesenkten Auloi. Wegner glaubt, es handle sich hier um eine Verspottung der kitharodischen Musik, weil Satyrn dieses Instrument spielen. Das geht aber

von der falschen Voraussetzung aus, daß zu den Satyrn eigentlich der Aulos gehöre. Das berühmte Pratinaslied und viele andere Zeugnisse (s. H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, 1963, S. 142 ff. und 165 ff.) beweisen aber die Existenz eines kitharodischen Dithyrambos, dessen Akteure die Satyrn waren. Abb. 37 ist ein weiterer kostbarer Beleg für diese musische Gattung!

Abb. 23 und 67 sind wichtige Zeugnisse für den Wandel der Musenvorstellung, wie Wegner richtig zeigt. Während die Musen seit der griechischen Frühzeit bis weit in die Klassik hinein Sängerinnen und Tänzerinnen waren und so Rhythmus, Harmonie und Logos im Tanzspiel verbanden, werden die Musen von ungefähr 450 an auch als Instrumentalistinnen gezeigt. Das deutet auf einen tiefgreifenden Wandel im Begriff der *musiké téchne*, der „Kunst der Musen“ hin, welcher schon die spätere „Musik“ als Tonkunst anbahnt, wie wir sie heute kennen. Die altgriechische *musiké téchne* basiert auf dem musikalischen Akzent der griechischen Sprache und auf der Rhythmik, wie sie die Quantitäten des Wortes begründen. Instrumentalmusik aber, im Griechischen vor allem die Musik des Aulos, löst sich allmählich vom sprachlichen Substrat und wird Tonkunst. Dieser tiefgreifende Wandel läßt sich an vielen zeitgenössischen schriftlichen Quellen und an den genannten bildlichen Darstellungen ablesen.

Das Buch weckt den Wunsch, Wegner möchte in ähnlich kostbarer Ausstattung alle in seinem früheren Buch verborgenen Schätze veröffentlichen und so in einer großartigen Schau dem Musiker und dem Literaturhistoriker ein fast unerschöpfliches Quellenmaterial zur Verfügung stellen. Denn bisher sind die Bildzeugnisse erst in wenigen Arbeiten für die Geschichte der *musiké téchne* im skizzierten Sinne ausgewertet worden. Die Literaturhistoriker hätten allen Grund, hier in die Schule zu gehen.

Hermann Koller, Obersteinmaur

Heinz Heimsoeth: *Hegels Philosophie der Musik*. Sonderdruck aus *Hegel-Studien*, Band 2. Bonn: H. Bouvier & Co. Verlag 1964. 40 S.

Heinz Heimsoeth, bedeutender Historiker der Philosophie, erschließt der Musikwis-

senschaft das, was ihr als Einzelwissenschaft bei der Beschäftigung mit Hegels Musikphilosophie am schwersten zugänglich sein dürfte: deren allgemeine, in Hegels Gesamtsystem verborgene Grundlagen. Diejenigen Begriffe, die für Hegels Ausführungen über Musik konstitutiv sind, werden in ihrer vielfältigen Beziehung zueinander und zur spekulativen Gesamtkonzeption erörtert.

Aus dem Zusammenhang der Hegelschen Weltansicht ergibt sich, daß Termini wie „Innerlichkeit“, „Empfindung“, „Gefühl“ nicht etwa von der in Hegels Zeit nachwirkenden Empfindsamkeit, noch von der alten Tradition der Affektenlehre her zu verstehen sind: vielmehr bezeichnen sie, solche Aspekte „aufhebend“, eine bestimmte Stufe des — im Menschen und seiner Geschichte aus der Natur zu sich zurückkehrenden — Geistes, eine bestimmte Stufe der Wahrheit. Für sie ist Musik „und sie allein enthüllend, offenbarend und erweckend“ (169). Feine Einzelbeobachtungen Hegels kommen jedoch zu kurz, wenn sie nur zum Beleg für das aufgewiesene allgemeine Prinzip herangezogen werden, teils nur in Anmerkungen. Sofern sie die Bedingung der Möglichkeit und die spezifische Weise jener hohen Funktion betreffen, wären sie mit dem Prinzip so zu „vermitteln“, daß sie, durch es erhellt, ihren vollen Erkenntnisgehalt eröffnen.

Diesseits der geläufigen Kritik an der „Schematik“ der Kunstformen wird der Begriff der „romantischen Kunst“ im spezifischen Sinne Hegels analysiert und erweist sich in solcher Präzision gerade in Bezug auf die Musik und ihre weltgeschichtliche Stellung als bedenkenswerter Aspekt.

Aus den von Hegel geschauten Möglichkeiten musikalischer Gehalte macht der Verfasser nur eine thematisch, und zwar die fundamentalste: die Möglichkeit, das Wesen der Versöhnung von Gegensätzen zur Erscheinung zu bringen. Dabei zeigt sich, daß Hegels Musikdeutung in der Tiefe seiner metaphysischen Spekulation verankert ist.

Wenn der Verfasser die Aufgabe einer „Würdigung“ der Hegelschen Musikphilosophie in der „Beleuchtung . . . aus Ursprüngen und Impulsen seiner spekulativen Gesamtkonzeption“ (162) sieht, so hat er

den grundlegenden Beitrag geleistet. Es ist jedoch zu fragen, ob die „Ursprünge und Impulse“ allein im „System“ zu suchen sind. Das mag eher für Schellings „Konstruktion“ der Musik zutreffen. Geht aber der hier als „Systemdenker“ (162) bezeichnete Hegel nicht auch von den ihn herausfordernden Sachproblemen selbst aus, zumal solchen, die in seiner Zeit vordringlich werden? Hegels Lehre vom Klang z. B. wird nicht eigens expliziert, da sie der Blickrichtung auf Hegels „Begrifflichkeit“ als sekundär erscheinen mag. Nichtsdestoweniger bildet sie den von der Sache gegebenen und problemgeschichtlich vorbereiteten Ausgangspunkt für Hegels Erläuterung der Seinsweise und der Gehalte der Musik.

Hegels Reichtum erfaßter und geformter (größtenteils noch heute aktueller) Probleme und seiner Einsichten und Erkenntnisse im Gebiete der Musik ließe sich — freilich nur in Vermittlung mit den systembezogenen Grundlagen — erst auf musikästhetisch-problemgeschichtlichem Hintergrund plastisch aufzeigen und auslegen.

Heinz Heimsoeth aber hat den „gründlichen“ Weg zu Hegels Philosophie der Musik gebahnt: er hat die „Anstrengung des Begriffs“ auf sich genommen.

Adolf Nowak, Saarbrücken

Willy Hess: Die Dynamik der musikalischen Formbildung. Band 1 und 2. Wien: Europäischer Verlag 1960 und 1964. 269, 440 S.

Der Untertitel des 1. Bandes der vorliegenden Arbeit lautet *Studien und Betrachtungen über die Psychophysis des künstlerisch Schönen*, der des 2. Bandes *Werkbetrachtungen*. Zahlreiche Notenbeispiele und Diagramme ergänzen den Text. Das Ganze ist die „Frucht einer Arbeit, die sich über ein Vierteljahrhundert erstreckt“ (I, 10).

Als Elemente der Formbildung gelten dem Verfasser Wiederholung, Gegensatz und Entwicklung, als „formale Urtypen“ Bogenform, Barform, Rondo und Variation. Musikalische Formbildung bedeutet „eine Art Potenzierung des zeitlich empfundenen Rhythmus ins Geistige“ (I, 149). Mit Dynamik ist gemeint die „Potenzierung“ und Überlagerung verschiedener Elemente oder Typen der Formbildung. Das „künstlerisch Schöne“ bleibt undefiniert. Vergleichslite-

ratur bleibt weitgehend unberücksichtigt. Auf Erkenntnisse, die die Musik der letzten Jahrzehnte in bezug auf die musikalische Formbildung geliefert hat, wird verzichtet, denn man mag „wahrlich bis ins innerste Herz hinein erbeben und erschauern“, wenn einem „die ganze abgründige Scheußlichkeit und Dekadenz dessen, was sich heute alles als ‚Kunst‘ aufspielt und ernst genommen wird, einmal so recht im Innersten bewußt wird“ (I, 121). So haben Bartók, Berg, Strawinsky u. a. „die Welt des Harmonischen als freien Tummelplatz eines persönlichen Konstruierens“ behandelt (I, 90), und das „rechnende Konstruieren in letzter grauenvoller Konsequenz“ bei Schönberg mußte „zu all den Verrücktheiten der Gegenwart“ führen (II, 388). Differenzierungen solcher Pauschal-Verdammung fehlen ebenso wie Begründungen, abgesehen von dem Hinweis auf die „naturgegebene Ordnung“, auf die „göttliche“ Ordnung tonaler Harmonik.

Trotzdem kann man den anthroposophisch getönten Gedankengängen sowie der grundsätzlichen pädagogischen Zielsetzung des Werkes summarisch zustimmen. Doch fordert die Terminologie Kritik heraus: Physis und physisch werden meist im Sinne von Physik und physikalisch verwendet. Hebung und Senkung deuten „auf das Gegenteil dessen hin, das hier ausgeführt wurde“ (II, 435), so daß beispielsweise ein melodischer Schritt nach oben eine Senkung bedeutet (I, 17)! Die Buchstaben a, b, c usw. als Symbole für Formteile werden durch m, n, o usw. ersetzt, was im Lesen und Sprechen eher Nach- als Vorteile mit sich bringt. Zwischen Ton und Klang macht Hess terminologisch keinen Unterschied (I, 12). Unklar bleibt meistens, was „irrational“ besagen soll, etwa wenn „die Tonkunst der alten Niederländer geradezu einen irrationalen Rhythmus“ bevorzugte (I, 18); auch Prosasprache habe einen „irrationalen“ Rhythmus (I, 54 f.). Der Begriff Liedform wird seiner „Hilflosigkeit“ wegen abgelehnt.

Von den zahllosen, wenigstens anfechtbaren Einzelheiten erwähnen wir nur die folgenden: die Melodie „Es ist ein Ros entsprungen“ kenne „keine wirkliche Taktgliederung“, man müsse „die Taktart ständig ändern, wenn man dem irrationalen Rhythmus dieser Melodie nicht Gewalt antun will“ (I, 55). Die Chaconne gehe „letzten Endes bis auf das alte Motet der *Ars antiqua* zu-

rück" (I, 167). Die Leittonstrebung sei „nicht linear-kinetisch bedingt, sondern in den Beziehungen der Intervalle, der Töne gegeben“ (I, 203). Zwei „Senkungen“ und drei „Hebungen“ (s. o.) könnten nicht unmittelbar aufeinander folgen (I, 56). Aus Trochäus, Jambus, Daktylus und Anapäst — dieser illustriert durch das Wort „Abstinenz“ — ergäben „sich der Zweier- und Dreiertakt“ (I, 56). Im Jazz als der „musikalischen Welt der Halbstarcken und Lumpen“ (II, 388) werde der „klingende Rhythmus“, im Gegensatz zum Rhythmus als einem „geistig-symbolhaften Mittel“ verstanden, „zum unkünstlerischen Selbstzweck“ (I, 61). Halb- und Ganztonleitern könne man nicht transponieren (I, 95). Untertöne gebe es zwar „im physischen Bereich“ nicht, aber die „Obertone weckt in uns automatisch die Vorstellung . . . eines geistigen Spiegelbildes“; also bestehe eine „Polarität zwischen realer Oberton- und irrealer Untertonreihe“; folglich sei Moll „ein klares Spiegelbild des Durgeschlechtes“ (I, 64 und 69). In dem *Tonpsychologie der formbildenden Kräfte* überschriebenen Kapitel liest man, die Harmonie sei „das eigentliche Element der Tonkunst“ (I, 192); vier Seiten später wird „die Melodie zum Zentralen der Musik, gleichsam zu ihrem Herzen selber“.

Eine große Zahl der Werkanalysen ist mit Gewinn zu lesen. Die Barform wird öfter als nötig bemüht; so etwa, wenn im Thema des *Contrapunctus XVIII* aus Bachs *Kunst der Fuge* Takt 1 und 2 als Stollen, Takt 3 bis 5 als Abgesang gedeutet werden (II, 156 f.). Auch die Dreier-Gruppierung der Goldberg-Variationen bezeichnet Hess als „barförmige Grüppchen“ (II, 68). Erschließt es die Sonatenhauptsatzform, von Hess Sonatenform genannt, gültig, wenn sie als Reprisenbar (mmmm) gesehen wird, wobei sich dieser „als Kräftespiel zwischen Bogen (mm) und Bar (mmm) entpuppt“, der Bogen also auf Exposition — Durchführung — Reprise bezogen wird und der Bar auf Exposition — Expositions-wiederholung — Durchführung, also einmal die Expositions-wiederholung, das andere Mal die Reprise „fehlt“? — Fragwürdig erscheint uns auch, das bekannte A-dur-Thema aus Mozarts Klaviersonate KV 331, das 8+10 Takte umfaßt, in drei (!) Perioden zu 4+4, 4+4, 4+2 Takten zu gliedern, wobei der Nachsatz der zweiten Periode in den Vordersatz der dritten „umgedeutet“ wird (I, 137 f.).

Die Reihe doppelter Quinten (I, 88) muß lauten: . . . *Gis, Ais, His, Cisis, Disis*. Auch der zweite Themenvortrag im 1. Satz der 7. Sinfonie von Bruckner führt im 9. Takt (d. i. Takt 33) zur Dominante (II, 145).

Peter Benary, Luzern

Rudolf Kloiber: *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964. 292 S.

Nach seinem erfolgreichen *Taschenbuch der Oper* (Regensburg 1951, seitdem mehrfach aufgelegt) hat der bayerische Dirigent Rudolf Kloiber (Jahrgang 1899) sein *Symphonie-Handbuch* vorgelegt. Sein Handbuch, so muß man in besonderem Sinne sagen, denn es ist aus den künstlerischen Erfahrungen am Dirigentenpult erwachsen und zugleich eine Sichtung und Sammlung früher geschriebener *Symphonie-Einführungen* für den Konzertbesucher, der gedruckte Niederschlag also eines praktischen Lebenswerkes oder doch eines Teiles davon, ein Zeugnis auch der Geistigkeit eines Orchesterführers, dessen bestes Wirken nun einmal in der Aufführung selber liegt und mit ihr verklingt. Diese Entstehung aus der Praxis des Konzertsaals und, in der Hand des Zuhörers, wieder für die Praxis des Konzertsaals, gibt Kloibers Buch den besonderen Akzent in der langen Reihe der einschlägigen Handbücher seit Kretzschmars berühmtem *Führer* (1887).

Solche Handbücher, zunächst Nachschlagewerke, die umständlicheres Suchen ersparen sollen, verlangen vom Autor sehr weite Sachkenntnis, aus der die hier zweckmäßige Auswahl zu treffen ist. Man darf anmerken, daß Kloiber diese Aufgabe vorbildlich gelöst hat. Zudem ist seine Darstellung, fern aller trockenen Aufreihung von Daten, immer anregend und vortrefflich „lesbar“. Er arbeitet mit der Sorgfalt des Historikers und der Liebe des Künstlers zugleich. Seine biographischen und geschichtlichen Abschnitte sind bei aller Dichte ausführlich genug, jeweils die musikgeschichtliche Gesamtbedeutung des Symphonikers und des einzelnen Werkes verständlich zu machen. Nicht nur dem Laien, auch dem Tonkünstler und dem Wissenschaftler gibt er etwas in die Hand, so auch mit dem jeder Symphonie zugeordneten Abschnitt *Stilistische Stellung*, in dem sich den Betrachtungen über den Standort

im Schaffen des Komponisten wiederum Biographisches und Stilgeschichtliches zwanglos zugesellt. Bei den Aufbau-Analysen sind die Notenzitate knapp gehalten, sie werden erst beim genauen Partiturstudium voll verständlich. Hier stößt jedes Handbuch auf die ihm gesteckten Grenzen.

Der Verfasser sieht in der Formentwicklung der Wiener klassischen Symphonie und ihren Abwandlungen bei Schubert, Mendelssohn, Schumann bis zu Brahms und Bruckner einerseits, zu Franck, Borodin, Tschai-kowsky und Dvofak andererseits „in stilistischer Hinsicht eine gewisse geschlossene Periode“. Er hält sich ausschließlich an die Genannten. Unter seinem Blickwinkel konnten Gleichzeitige wie Berlioz und Liszt und Spätere wie Mahler „außer Betracht“ bleiben. Man darf dies als seine persönliche Entscheidung respektieren, jedoch darauf hinweisen, daß wir die überkommenen Begriffe strenge Form, reinmusikalisch, Programm Musik, auch Klassik, Romantik, Neuro-mantik, Moderne zunehmend überprüft haben und noch weiter überprüfen müssen, auch bezüglich ihrer Brauchbarkeit für stil-historische Abgrenzungen. Jedenfalls ruft Kloibers Symphonie-Handbuch nach einer Ergänzung von der Seite her, die er für diesmal ausgeklammert hat.

Willkommen sind die Hinweise auf die Orchesterbesetzungen, die Aufführungsdauer, die Widmungen, Uraufführungen und Verleger sowie auf die Standardwerke der musikwissenschaftlichen Literatur. Der Leser hätte wohl auch Angaben über die wertvollsten Reproduktionen auf Schallplatten dankbar angenommen.

Kurt Stephenson, Bonn

Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Mit einem Geleitwort der lutherischen liturgischen Konferenz Deutschlands hrsg. von Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg. IV. Band: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1961. 928 S.

„Ein Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, das die gottesdienstliche Musik nicht in aller ihrer Vielfältigkeit mit einbezieht, ist angesichts der gegenwärtigen Neubewertung über den Gottesdienst, seine theologischen Grundlagen sowie praktische Ausgestaltung, unvorstellbar“ (Vorwort). Mit diesem Satz haben die Herausgeber das Programm des vorgelegten, vielseitigen Bandes

umrissen. Ein Handbuch dient in erster Linie als Nachschlagewerk zur Information breiter Kreise und daher enthält der Band eine Fülle von Material, das methodisch nicht immer glücklich verarbeitet wurde, worauf schon E. Schmidt in *Zur Enzyklopädie der Kirchenmusik — Oskar Söhngens theologische Grundlegung in Leiturgia Bd. IV*, MuK XXXIV, 1964, S. 55 ff., verwies — vor allem, wenn geschichtliche Fakten und Aspekte zur Gegenwarts-situation ins Feld geführt werden. Während Schmidts Bedenken sich mehr gegen die sozusagen horizontale Problematik des Stoffes richten, die darin besteht, daß die Kirchenmusik im Nebeneinander Gegenstand verschiedener Disziplinen und Methoden ist (Theologie, Musikwissenschaft, Kunst und Ästhetik), widmete der Rezensent einige Bemerkungen der sozusagen vertikalen Seite, d. h. dem Verhältnis von Geschichte und Gegenwart und dem sich daraus ergebenden Geschichtsverständnis (s. S. 422 dieses Heftes). Man kann geteilter Ansicht sein, ob theologische Dogmatik und Exegese per se der Perspektiven geschichtlicher Kategorien bedürfen, ob also Dietrich Bonhoeffers Forderung nach der „nicht-religiösen Interpretation der biblischen Begriffe“ (Auferstehung usw., weil deren „Mythos die Sache selbst“ sei) zu Recht besteht; dies kann indessen nicht mehr die Frage sein, wenn theologisch über Dinge der Welt, wozu auch die Musik gehört, gehandelt wird. Sonst wird Geschichte zu historistischer Programmatik degradiert; eine Versuchung, der die Verfasser des IV. Bandes nicht immer standhielten.

Im I. Abschnitt verfolgt Oskar Söhngen *Die theologischen Grundlagen der Kirchenmusik* (266 S.); der Vorabdruck dieser Abhandlung wurde in dieser Zeitschrift (Jg. XIII, 1960, S. 469 ff.) durch H. Hüschen bereits ausführlich besprochen. Um Wiederholungen zu vermeiden, darf hierauf verwiesen werden, ebenso auf die genannten Beiträge von E. Schmidt und dem Rezensenten. Anzumerken ist noch, daß Söhngens Abhandlung zugleich die theologischen Richtlinien für die nachfolgenden Abschnitte darstellt. Bei dem Umfang des Bandes kann eine Besprechung an dieser Stelle nicht mehr als ein kurzer Streifzug sein, der naturgemäß mehr Gewicht auf Aspekte legt, die dem Leser der „Musikforschung“ nicht so geläufig, als auf solche, die ihm aus eigener Anschauung und Arbeit bekannt sind.

Der II. Abschnitt bringt eine Abhandlung von Christoph Wetzels, *Der Träger des liturgischen Amtes bei dem Apostel Paulus und bei Martin Luther* (71 S.). Wetzels Ansatz liegt zunächst bei Söhngens *Die Begründung des Singens im Neuen Testament* (Teil A des I. Abschnittes). Nachdem aber Paulus den Amtsbegriff nicht kennt, versucht Wetzels für diesen eine Legitimation aus den Charismenlisten der Paulusbriefe, vor allem 1. Kor. 12, 28, abzuleiten, die bei den Charismen einerseits die Sache selbst und andererseits die dazugehörige Person unterscheidet. Danach besteht nach Wetzels das Charisma des gottesdienstlichen Musizierens im a) *Singen mit dem Verstand* und *Singen mit dem Geist*, b) *Singen als Erweis des heiligen Geistes* und c) *Singen als eschatologisches Geschehen*. Von dieser Sache her ergeben sich dann die zugehörigen Personen (Amtsträger). Für Martin Luther liegt der Ausgangspunkt in seinem Kampf gegen den Kultmusiker (z. B. im *Rationale divinarum* von Durande), gegen das „meritorische“ Singen. Dem klerikalen Kantorenamt hat Luther das Predigtamt entgegengesetzt. Daraus gewinnt Wetzels den „evangelischen Ansatz für dies liturgische Amt“ als a) *Das Werk des ersten Gebotes: der Glaube* und b) *Das Werk des zweiten Gebotes: das Loben* mit der Konsequenz für das liturgische Amt als a) *Singen und Predigen* und b) *das Loben*. Gemäß der paulinischen Unterscheidung in Sache und Person ergeben sich dann die Amtspersonen: Gemeinde — Prediger — Kantor, Organist und Chor. Zum dritten Personenkreis verweist Wetzels, daß Luther selbst das kirchenmusikalische Amt angesprochen habe, und zwar in Zusammenhang mit den Ämtern der Predigt, Sakramentsverwaltung und Schlüsselgewalt („*die ampt der Christen, als predigen, Gott loben, danken, singen, teuffen, sacrament reichen vnd nemen, straffen, trosten, beten vnd was zur seligkeit gehoret*“). Dieses Ergebnis untermauert Wetzels durch zahlreiche Kirchenordnungen und die dort gehandhabte Praxis. Unsere Gegenwartssituation bezieht Wetzels nicht in seine Überlegungen ein (sie dienen offenbar vornehmlich zur Begründung heutiger organisatorischer Bestrebungen bezüglich des kirchenmusikalischen Amtes). Dabei erschiene eine solche Interpretation der Sache der liturgischen Ämter vonnöten; denn Luthers Lehren behalten stets die Wirklichkeit seiner Zeit im Auge.

Der III. Abschnitt, Otto Brodde, *Evangelische Choralkunde (Der gregorianische Choral im evangelischen Gottesdienst)* (112 S.) bietet eine ausführliche, mit vielen Beispielen ausgestattete Darstellung der Praxis des 16. Jahrhunderts mit verschiedenen Bezugnahmen auf die Erneuerungsbestrebungen unserer Zeit. Das historische Material und seine Anordnung stützt sich für den evangelischen Bereich im wesentlichen auf das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* (dessen Bd. I³ als abgeschlossenes Ganzes demnächst endlich erscheinen wird). Vorreformatorische Herkunftsfragen mußten zwangsläufig offenbleiben, da die Diskussion über die verschiedenen Richtungen innerhalb der gregorianischen Melodien noch keinen klaren Abschluß gefunden hat. Dieser Abschnitt bietet eine vorzügliche Information für die Pfarrerschaft und ist wohl dazu in erster Linie gedacht.

Aus Walter Blankenburgs Feder stammt der IV. Abschnitt, *Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde* (100 S.), der in Konzeption und methodischer Durchführung als der glücklichste dieses Bandes bezeichnet werden darf. In der theologisch-liturgischen Grundrichtung folgt Blankenburg der Wetzelschen Amtsunterscheidung in Sache und Person, die auch in den entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen vom 16. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart sauber durchgehalten wird. Dadurch treten die Schnittlinien klar hervor, gleichviel ob es um Pietismus, Rationalismus oder Restauration des 19. Jahrhunderts geht. Dabei geht Blankenburg von der Reformation nicht als Antithese zur römischen Kirche aus, sondern von der Tatsache, daß „*Luthers 38 Lieder fast ausschließlich in unmittelbarer Anknüpfung an ältere Vorlagen entstanden sind*“, was auch in musikalischer Hinsicht für viele andere Lieder gilt. Die Geschichte des evangelischen Kirchenliedes wird also „*nicht als bedeutungsvolle Weiterentwicklung von dessen Anfängen in der Reformation*“, sondern „*von Luther her kritisch*“ gesehen. Die liturgische Eingliederung des liedmäßigen Gemeindegesanges im ev. Gottesdienst lehnte sich daher auch enger an die lateinische Messe an, weshalb Melancthon in der *Confessio Augustana* und der *Apologie* mit Recht sagen konnte, es handle sich nur um unwesentliche Neuerungen. Die Entwicklung in der nachreformatorischen Zeit sieht Blankenburg als solche zur „*lied-*

mäßigen *Umrahmung der Predigt*", der Bindung des „gottesdienstlichen Liedes an Schrift und Verkündigung“. Unter diesem grundsätzlichen Aspekt verfolgt dann Blankenburg die weitere Entwicklung, in der die textliche und musikalische Seite zunächst jeweils gesondert behandelt werden, um dann in der liturgischen Bestimmung in Zusammenhang gebracht zu werden.

Zum Liedgesang der Gemeinde in der Gegenwart weist Blankenburg mit Recht darauf hin, daß er nicht nur auf der Neuen Musik der zwanziger Jahre fußt, sondern der Boden dazu wesentlich durch frühere Bemühungen vorbereitet wurde, wie 1896 die Begründung der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ mit dem Ziel, Restaurationsbestrebungen auf die ursprünglich reformatorische Basis zu stellen.

Eine musikwissenschaftliche Arbeit, die sich um ein Verständnis der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts bemüht, wird aus Blankenburgs Abhandlung dankenswerte Anregung empfangen, in mancher Hinsicht auch für spätere Epochen.

Der folgende V. Abschnitt, *Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst* (57 S.) stammt ebenfalls von Walter Blankenburg, er geht methodisch und liturgisch einordnend analog zum vorangehenden IV. Abschnitt vor. Zur Frage der *Berechtigung und Aufgabe vom mehrstimmigen Gesang und von konzertierender Musik im Gottesdienst* (Kap. A) kommt Blankenburg im Grunde zu den gleichen vier Möglichkeiten wie E. Schlink (s. S. 432, Anm. 44 dieses Heftes). Bei textierter Mehrstimmigkeit wird ein funktioneller Zusammenhang des Textes mit der Schrift als allein sachgemäß erachtet, deren Möglichkeiten am Wort-Ton-Verhältnis geprüft werden. Eine kategorische Entscheidung allein von der Gattung her, wie bei Calvin und Zwingli, kommt in Anbetracht von Luthers Ja zum Gesamtbereich der Musik, da auch sie eine „*creatur Gottes*“ sei, für die lutherische Theologie nicht in Frage. Unklar bleibt allerdings, was Blankenburg unter „*konzertierender Musik*“ versteht. Im Anschluß an die grundsätzlichen Erwägungen zum geschichtlichen Abriß der Kirchenmusik findet — außer gelegentlichen Zitaten, in denen das Orgelspiel genannt wird — die Instrumentalmusik keine Berücksichtigung. „*Konzertierend*“ gebraucht Blankenburg offenbar als (späteren) Stil-

begriff, demnach nur als Instrumentalbegleitung vokaler Musik und nicht im Sinne der reinen Instrumentalmusik, die in diesem Zusammenhang ihre Ergänzung durch den Abschnitt von H. Klotz erfährt (s. u.). Dem kirchenmusikgeschichtlichen Abriß folgt ein solcher des Chorwesens (Kantorei).

Der VI. Abschnitt, Walter Kiefner, *Theorie und Praxis der kirchlichen Sing-erziehung* (36 S.), gibt Anregungen und eine praktische Unterweisung für den Pfarrer und seine Gemeinde, um den Gesang im Gottesdienst zu fördern und zu bessern.

Im VII. Abschnitt behandelt Hans Klotz *Die kirchliche Orgelkunst* (44 S.). Ergänzend zum V. Abschnitt wird hier *Die Instrumentalmusik im Gottesdienst* (Unterabschnitt A) behandelt. Ihre Berechtigung wird daraus abgeleitet, daß „*die liturgische Aussage in ihrer Gesamtheit*“ sich „*sowohl im Rationalen als auch im Irrationalen*“ vollziehe (nach 1. Kor. 14, 27: Singen mit Verstand und Singen mit dem Geist; vgl. dazu Wetzel, s. o.). Beide sind nicht identisch, sondern laufen einander parallel, sind nach Klotz — zwar oft gegensätzlich — dennoch aber einander zugeordnet. Dabei wird als rational das textliche Moment, als irrational das rein musikalische Moment verstanden. Im „*textierten Gesang der Liturgie*“ erscheint nach Klotz die rationale und die irrationale Aussageform gleichzeitig; zugleich werde ihre Nichtidentität (im Endlichen) evident. Die quantitative Zuordnung könne sehr verschieden sein, wie im äußerst knapp textierten Alleluia, in dem das rein musikalische Moment bei weitem überwiegt. Daraus ergibt sich dann die Möglichkeit der Instrumentalmusik als „*sacrificium laudis*“ (Lobopfer), die im Grunde nur der liturgischen Orgelkunst vorbehalten bleibt. Nach dieser Begründung folgen kurze Abrisse *Aus der Geschichte der Orgel* (B). *Von der Geschichte des liturgischen Einsatzes der Orgel* (C: hier ist interessant die Darstellung der „*Funktion der Orgel als Festdior*“ im Mittelalter), *Zur Geschichte der gottesdienstlichen Orgelliteratur* (D), die für die Musikwissenschaft nichts Neues enthalten. Zum Schluß zeigt Klotz Möglichkeiten über die Ausgestaltung des Gottesdienstes in der Gegenwart und welche Aufgaben sich daraus für das heutige Orgelschaffen ergeben. Bedenklich bleibt die doch sehr äußerlich-formale Definition des Rationalen und Irrationalen in der einleitenden Begrün-

dung; denn die Beherrschung des (theologisch suspekten) Irrationalen liefe dann stets auf eine Textbindung der Musik hinaus, was aber der Wirklichkeit nicht gerecht werden kann.

Den Aspekt der Instrumentalmusik im Gottesdienst erweitert der VIII. Abschnitt, Wilhelm Ehm ann, *Das Bläuserspiel* (50 S.). Hier wird der Versuch unternommen, die Blasmusik, die vor allem im Barock noch bedeutende Akzente der Kirchenmusik setzte und im Anschluß daran einen beispiellosen Niedergang erfuhr, für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes unserer Tage wieder zu aktivieren, zumal in der Neuen Musik nach dem 1. Weltkrieg der Bläserbesetzung neues Gewicht beigegeben wurde (Strawinsky, Hindemith, Orff und viele andere). Dies „*geschieht im Rahmen dieses Handbuches von der Position der christlichen Posaunenchor und der Kirchenmusik her in unserer Zeit*“. Zu den einzelnen aktuellen Fragen erfolgen auch Rückblenden auf geschichtliche Vorbilder, so daß auch der fachinteressierte Musikwissenschaftler manche Anregung aus diesem Abschnitt gewinnen kann.

Den Beschluß des Bandes bildet der IX. Abschnitt, Walter Reindell, *Die Glocken der Kirche* (29 S.), eine Zusammenfassung der bisher erschienenen Literatur zu diesem Spezialthema unter dem Aspekt der Glocke als Musikinstrument und als liturgisches Instrument (die Glocke als Ruf zum Gottesdienst, als Anzeige bestimmter liturgischer Vorgänge, als tägliches Gebetsläuten *pro pace*, zum Begräbnis nach den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts).

Die Benutzung des umfangreichen Bandes erleichtert ein Register (36 S.) nach Bibeln, Personen, Sachen und Formeln sowie Gesangbuchliedern.

Handbücher, besonders wenn sie der Information einer umfassenden Sache dienen sollen, sind nur als langfristige Unternehmungen möglich; für sie es es dann zuweilen unvermeidlich, von der fortschreitenden Entwicklung der Forschung in Einsicht und Methode zwischenzeitlich überholt zu werden. Die hier und andernorts geltend gemachten Bedenken sind im Sinne dieser Beschränkung zu verstehen. Dessen ungeachtet wird jeder Musikologe die Bereitstellung vielfältigen historischen Materials in *Leiturgia IV* dankbar begrüßen.

Günther Schmidt, Nürnberg

Heinz Wagener: *Die Begleitung des gregorianischen Chorals im neunzehnten Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 170 S., 50 S. Notenbeilage. (Kölner Beiträge zur Musikforschung XXXII.)

Die Arbeit strebt eine Fortsetzung der hauptsächlich das 18. Jahrhundert behandelnden Geschichte der Choralbegleitung von L. Söhner aus dem Jahre 1931 an. Ihr Titel ist insofern nicht ganz zutreffend, als „*die Betrachtung mit dem Jahre 1866*“ schließt (S. 6). Die hierfür angeführten Motive, nämlich die Gründung des Cäcilienvereins (übrigens erst 1868 erfolgt) und eine seit der Jahrhundertmitte erkennbare, neue Grundhaltung gegenüber dem Choral, vermögen nicht zu überzeugen.

Mit der Wahl des Themas befindet sich der Verfasser in einer Niederung der Choralgeschichte. Da die von ihm in keinem Punkt erreichte Arbeit Söhners manche Ergebnisse bereits vorweggenommen hat, bleibt Wagens eigene Ausbeute schmal. Zunächst wird ein Überblick über Choralpraxis und Choraltheorie des in Frage stehenden Zeitraumes gegeben, wobei die durch die nachtridentinische Choralreform gekürzten römischen Melodien wie die integer verbliebenen Lokalfassungen vornehmlich deutscher Bistümer behandelt werden. Die Darstellung des Stoffes, in deren Verlauf Begleitbücher durch zwei Drittel des Jahrhunderts ausgiebig untersucht werden, geht von den eigenwilligen Choralbegleitungen des Abbé Vogler aus; ihre Kennzeichen sind stark chromatisch gefärbte Harmonien und expressive Dynamik. Erfreulicherweise wurden auch entferntere Quellen — wie Orgelbegleitungen zu Diözesangesangbüchern sowie vereinzelte Belege aus dem protestantischen Bereich (die allerdings mit der Gregorianik kaum noch etwas zu tun haben) — ausgewertet. Die Durchsicht polnischer Orgelbücher (V. Gorackiewicz, X. J. Jarmusiewicz) eröffnet aufschlußreiche Einblicke in wenig bekannte Randzonen der damaligen Choral- und Begleitpraxis.

Um die Frage beantworten zu können, welche Teile des Chorals begleitet wurden, hätte der Verfasser vielleicht deutlicher darstellen müssen, welche Teile damals überhaupt gesungen wurden. Begleitet wurde nach Auskunft der Bücher offenbar so ziemlich alles, was im Hochamt zu singen war: das Ordinarium Missae, einzelne Sätze des Proprium Missae, ferner fast alle Priester-

gesänge, also neben Praefation und Pater noster oft auch Epistel, Evangelium und die Orationen. Außerhalb der Messe waren es vornehmlich Psalmen und Hymnen, die harmonisch umkleidet wurden. Eine solche Begleitung, die in der Mehrzahl der Fälle von der Orgel, seltener von Blechbläsern (Süd-deutschland) und — im Unisono mit den Singstimmen — vom Serpent (Frankreich, Belgien) ausgeführt wurde, gehörte für den Kirchenbesucher damals so eindeutig zum Klangbild des meist langsam vorgetragenen Chorals, daß er ihn nur in solcher Gewandung akzeptierte.

Aufgrund ihrer Eigenarten bilden die Techniken Voglers, Aiblingers (*Lamentationes pro harpa sive organo* — mit einem obligaten Cello) und Neubigs (arpeggierende Begleitung der Priestergeränge) Ausnahmen; die überwiegende Mehrzahl der Quellen bezeugt die rein harmonische Begleitung Note gegen Note. Alterierte Akkorde und Chromatik, Kadenzzwischenstücke und ausgewachsene Versetten werden zunächst noch häufiger gebraucht; um die Jahrhundertmitte erhält die Choralbegleitung durch Anregungen aus Frankreich und durch den Regensburger J. G. Mettenleiter stärkere Impulse zur Verwendung diatonischer Harmonik im Sinne Palestrinas. Mettenleiter geht in seinem *Enditridion chorale* so weit, daß er ganze Komplexe aus Werken von Isaak, Lasso, Anerio u. a. als Orgelbegleitung übernimmt. Einen dem Thema der Arbeit angemessenen Ausblick auf die weitere Entwicklung, die mit Witt, Griesbacher, Gevaert, Guilmant, P. Wagner u. a. bedeutsame Arbeiten von teilweise individueller Ausprägung aufzuweisen hat, bleibt der Verfasser schuldig.

Breiter Raum ist einem Literaturverzeichnis gewidmet, das unter vielen kaum bekannten Veröffentlichungen natürlich auch das Werk manches kleinen Geistes aufführt. Als gelungen darf man die Notenbeispiele bezeichnen, obgleich hier bei einigen Quellen etwas zu viel des Guten getan wurde.

Das Lesen der nicht sehr kurzweiligen Materie wird erschwert durch eine auffällige Sprunghaftigkeit in der Gedankenführung. Manche Eigenheiten geschraubter Ausdrucksweise wird man hinnehmen, andere muß man selbst zu erklären versuchen. „Die ins Uferlose gehende Zahl der Gradualien und Vespéralien wirkte bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nachhaltig auf die

Choralpflege“ (S. 15), „Der Choral entbehrt der Neumen und wurde langsam gesungen“ (S. 31), „Die rhythmischen Figuren sind, was ihre Werte betrifft, abwechslungsreich gehalten“ (S. 36). Unklarheiten und Widersprüche sind nicht selten, oft sogar im gleichen Abschnitt (S. 60/61, 102, 120). S. 34 heißt es: „Für die Textzäsuren bevorzugt Vogler den Quartsextakkord“, gemeint ist die Kadenz⁶⁵ bei liegenbleibendem Baß. S. 36 spricht der Verfasser von „vokaler Struktur“ und „syllabischem Charakter“ der Begleitung, gemeint ist jeweils einfache akkordische Begleitung. „Im letzten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts“ (S. 72), gemeint ist das Jahrzehnt zwischen 1840 und 1850; S. 81, 91, 95 wird auf „Ordinariumsätze“ hingewiesen, gemeint sind Ordinariumszyklen. Die Kirchenmusik Haydns und Mozarts ist wohl nur recht grob mit „instrumental“ zu charakterisieren (S. 6); absurd ist es wohl, arpeggierende Begleitfiguren bei Praefationen „als Nachwirkungen instrumental-solistischer Formen wie die der Kirchensonaten Mozarts“ anzusehen (S. 61). Gerne erföhre man, welche romantischen Dichter die Wiederbelebung mittelalterlicher Kirchenmusik propagierten (S. 85/86).

Einige Richtigstellungen und Ergänzungen: Das „*Motu proprio*“ Pius X. erschien 1903, nicht 1904 (S. 6); Desclée (& Cie) ist der Name eines Verlagshauses in Tournai (S. 5, 26, 156); 1536 erschien in Münster kein Graduale Romanum, vielmehr wurde in diesem Jahr in Köln durch Alopecius das Graduale Monasteriense gedruckt (S. 17). Der S. 70 wiedergegebene Hymnus verwendet die bekannte Melodie des „*A solis ortus*“. Homeyers *Choral-Buch* datiert von 1840 (vgl. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, IV, 190) (S. 105). Die Orgelbegleitung von Opel (?) ohne Name des Autors in Münster, Bibl. des Priesterseminars (S. 135).

Rudolf Ewerhart, Altenberge

Ernst Tittel: Österreichische Kirchenmusik. Werden, Wachsen, Wirken. Wien: Herder 1961. XII, 394 S. (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der deutschen Sprache. 2.).

Der Verfasser ist Professor an der Wiener Musikakademie und Lehrbeauftragter an der Theologischen Fakultät der Universität Wien. Seine Arbeit, zu der er in jahrelangen Studien das Material zusammengetragen hat,

ist in drei große Kapitel gegliedert: 1. *Musik des monastischen Kulturkreises* (S. 1—76); 2. *Musik des höfischen Kreises; Spätgotik und Renaissance, Barock und Klassik* (S. 81—224); 3. *Musik des Bürgerlichen Kulturkreises. Das 20. Jahrhundert* (S. 226—354).

Wie aus der Gliederung zu ersehen ist, stellt sich der Verfasser nicht die einzelnen Stilrichtungen der Kirchenmusik und ihre Pflege in Österreich zur Aufgabe, sondern die Darstellung, in welchem Rahmen, besser gesagt, für welchen Gläubigenkreis sie gepflegt wurde. Gewiß waren es die Kirchen und die in ihnen versammelten Gläubigen, die diese Musik aufführten bzw. ihr zuhörten. Aber der Autor stellt die Pfleger der Kirchenmusik in soziologischer Hinsicht in den Vordergrund. Zuerst sind es die Mönche, bei denen die Pflege der Kirchenmusik einen Teil ihrer klösterlichen Lebensform bildete. Hier geht er auf die Struktur des klösterlichen Lebens ein und zeigt, welche Rolle der liturgische Gesang, die ein- und mehrstimmige Praxis darin spielten, und wie der Verfall der monastischen Lebensform auch den Verfall der Kirchenmusik nach sich zog.

Das zweite Kapitel behandelt die Pflege der Kirchenmusik im Kreis des höfischen Lebens. Sie hatte ihre Zentren an den Höfen der regierenden Fürsten. Die einzelnen Autoren und die musikalischen Ensembles wurden von den Aristokraten unterhalten und in der weltlichen oder kirchlichen Musik je nach dem Geschmack der Zeit eingesetzt. Diese Epoche umfaßt den Zeitraum von der Renaissance bis zur Klassik.

Im dritten Kapitel seiner Arbeit schildert der Autor das Musikleben des religiösen Bürgertums. Mit ihm tritt eine neue soziale Klasse auf, die auch eine Erneuerung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges herbeiführte (die cäcilianische Bewegung, die mit dem Motuproprio Papst Pius X. zusammenhängt; auch Pius XII. hat neue Anregungen gegeben).

Eine solche Gliederung und Behandlung des Stoffes verlangt genaue historische und stilkritische Kenntnisse; daß der Autor diese hat, beweist seine wertvolle Publikation, die in wissenschaftlicher Hinsicht vorbildlich und in der Behandlung fortschrittlich ist.

Franz Zagiba, Wien

Michael Härting: Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii (Handschrift Niedersächsisches Staatsarchiv

in Wolfenbüttel VII B Hs 175). Quellen und Studien zur niedersächsischen Choralgeschichte des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1963. 238 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 28.)

Die Arbeit setzt die Studien des Schülerkreises von Karl Gustav Fellerer über lokale Choraltraditionen fort, die Aengenvoort mit seiner Darstellung des Graduales von Münster 1536 begann. Sie ist eine der ersten zünftigen und soliden Untersuchungen zur niedersächsischen Choralgeschichte und konzentriert sich zunächst einmal auf ein fest umrissenes Einzelphänomen: die mittelalterliche Choralpflege am Dom zu Braunschweig. Im Jahre 1322 befreit Bischof Otto II. von Hildesheim das Domstift St. Blasien von den liturgischen Grenzkalamitäten auf der Grenzlinie zwischen den Bistümern Hildesheim und Halberstadt durch die Vollmacht zu diözesanunabhängigen Ordnungen. Das erhellt die gleichsam prismatische Bedeutung Braunschweigs für die niedersächsische Choralgeschichte.

Von 64 uns überkommenen Handschriften aus dem ehemaligen Kanonikerstift hütet das Niedersächsische Staatsarchiv zu Wolfenbüttel allein sechsundfünfzig. Härting beschränkt sich auf den Meßgesang, wie ihn zehn Choralbücher und sieben „periphere Sequenzquellen“ in Wolfenbüttel überliefern. Aus dem Kestner-Museum zu Hannover nimmt er das Plenarmissale Inv. Nr. 3928 — ebenfalls aus St. Blasien — hinzu. In Hildesheim befindet sich ferner ein Missale des Domstifts, das Härting nicht berücksichtigte, „weil in der dortigen Bibliothek die Benutzung der Handschriften technisch nicht möglich war“ (gemeint ist die Beverinische Bibliothek).

Härting beschreibt zunächst die Handschriften im gegenwärtigen Zustand, beleuchtet sodann ihre Geschichte, untersucht Notation und melodische Überlieferung. Ein Abschnitt *Materialien zur niedersächsischen Choralgeschichte* gibt neben ergänzenden Exkursen eine Analyse und photographische Reproduktion des Organum „*Solum*“ aus einer Handschrift, die Härting nicht dem Stift. St. Blasien, sondern dem Kanonikerstift St. Cyriaci zuweist. Ein Anhang enthält ferner Indices und vier unveröffentlichte Sequenzen.

In seiner gründlichen Handschriftenbeschreibung muß sich Härting für den Inhalt

darauf beschränken, den Umfang der einzelnen liturgischen Abteilungen (Proprium de tempore usw.) zu markieren. Nur zum Missale Hs. 175 gibt der Anhang einen vollständigen Katalog; ferner sind dort alle Sequenzen des Handschriftenkreises zusammengestellt. Vielleicht aus diesem Grunde ist das genannte Missale in den Titel der Arbeit gelangt, obwohl es keineswegs so ausschließlich im Mittelpunkt steht, wie man daraufhin vermuten könnte.

Die Geschichte der Handschriften gliedert sich in einen allgemeinen, mehr methodisch orientierten und in einen speziellen, die einzelnen Handschriften lokalisierenden und datierenden Teil. Auch ihr Gebrauch und ihre Tradierung werden durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt. Nur im Plenarmissale 183 findet sich ein Entstehungsdatum von erster Hand (1370). Sonst sind wir auf relative Datierung angewiesen. Da man mit kunstgeschichtlichen Kriterien für Quellen aus niedersächsischen Klöstern bislang kaum weiterkommt, bedient sich Härtling einer Konkordanz der ihm bekannten liturgischen Kalendarien.

Sehr sorgfältig untersucht wird auch der Neumenbestand und zwar im Anschluß an H. M. Bannisters *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig 1913. Vier Handschriften im Wolfenbütteler Staatsarchiv und das Plenar des Hannoverischen Kestnermuseums verwenden noch adiastematische deutsche Neumen meist recht grober Faktur (bis ca. 1250), sechs jüngere dagegen auf Linien notierte diastematische Noten. Hier wiederum bilden Einträge erster Hand in Hs. 184 einen Sonderfall: sie schreiben Quadratnotation. Sonst jedoch findet Härtling in diesen diastematischen Aufzeichnungen (meist des 14. Jahrhunderts) neben gelegentlich rein Metzger Notation eine „Mischform“, in der Metzger Neumenelemente die herkömmliche deutsche Notation mehr oder weniger durchdringen. Dies ist eine der großen Entdeckungen der vorliegenden Arbeit für die norddeutsche Chorallandschaft. Nur Feldmann in seiner Arbeit über die Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien hatte die Bedeutung der Mischnotation für Norddeutschland bereits erkannt. Mit Smits van Waesberghe von einem besonderen „*theno-mosa-mosellanischen Neumentypus*“ zu sprechen (Wiener Kongreßbericht 1956. S. 599 ff.), ist auch deshalb ausgeschlossen, weil die Übergänge

zwischen dem reinen Metzger Typus und der Mischung mit deutschen Neumen fließend sind. Die Metzger Notation erwies sich in Deutschland als für diastematische Notenschrift besser geeignet. Das verschaffte ihr Eingang.

„Das reiche Material der mehr als 650 Proprium- und Ordinariumsgesänge“ im Braunschweiger Repertoire kennzeichnet die Arbeit hinsichtlich seiner melodischen Überlieferung exemplarisch an zwei repräsentativen Erscheinungen: den psalmodischen Formeln der Introitus einerseits und den reich melismierten Propriumsgesängen zum Ostersonntag andererseits. Vergleiche lieferten dazu für den romanischen Choralidialekt der Liber Usualis und für den germanischen Dialekt das Leipziger Thomasgraduale in der Ausgabe Peter Wagners, dessen These einer Entstehung in Mitteldeutschland Härtling gegen Smits van Waesberghe verteidigt. Wie zu erwarten, singt man am Braunschweiger Dom deutschen Choralidialekt. Aufschlußreich ist auch die Auflösung der Zierneumen in diatonische Schritte, „Aus den Darlegungen geht hervor, daß im Zentrum der Variantenbildung weniger die Gegensätze zwischen der deutschen und der romanischen Fassung als vielmehr die Probleme der fortschreitenden Diatonisierung stehen“ (S. 130). Tabellarische Übersichten und Analysen der Ostergesänge und ihrer Varianten in allen Handschriften geben dem Choralforscher wertvolles Material zur Hand; aber auch wer etwa für lateinische c. f.-Polyphonierungen in der reformatorischen Kirchenmusik nord- und mitteldeutsche Vorlagen sucht, wird dankbar darauf zurückzugreifen.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen die Exkurse des 6. Kapitels (*Materialien zur niedersächsischen Choralgeschichte*). Was sich da zunächst unter *Anmerkungen zu einigen Publikationen* harmlos geben möchte, enthüllt sich bald als eine offene Feldschlacht gegen den „niedersächsischen Musikforscher“ Heinrich Sievers, mit dem es auch in den übrigen Partien des Buches manches Scharmützel gibt, vor allem natürlich wegen seiner Dissertation über *Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig*, Würzburg 1936. Es ist nicht die Aufgabe des Rezensenten, als Kampfritcher aufzutreten. Doch möchte er sich den Hinweis nicht versagen, daß die Lektüre des Buches unter dem

Aspekt dieser Kontroverse geradezu spannend wird, zumal — auch das muß allerdings gesagt werden — hier mit gründlichen methodischen wie sachlichen Kenntnissen angetreten wird.

Das von Härtling aufgefundene Organum aus dem Cyriacusstift gehört zwar, streng genommen, nicht mehr in den Bereich seiner Untersuchung; doch ist die Aufnahme eines Faksimiles gerechtfertigt durch seine außerordentliche Bedeutung für die niedersächsische Musikgeschichte. Es ist, „soweit die Quellen derzeit sich überblicken lassen, das älteste datierbare Dokument der Mehrstimmigkeit in Norddeutschland.“ (S. 181a).

Zusammenfassend sei noch einmal betont, daß Härtlings Arbeit einen verheißungsvollen Neuanfang bietet für eine musikwissenschaftlich wirklich fundierte Erforschung des gregorianischen Chorals im niedersächsischen Kulturraum. Hoffentlich wird sie nicht lange eine Einzelgängerin bleiben und nicht am Ende das Schicksal ihrer wenigen würdigen Vorgängerinnen teilen.

Joachim Stalman, Bremke

Karl Heinrich Bertau: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen: Vandenhoeck 1964. 246 S. (Palaestra. 240.)

Diese Habil.-Schrift, die sich „in Methode und Lösungsversuchen“ häufiger mit Th. Georgiades, E. Jammers und den Germanisten Hugo Kuhn und Wolfgang Mohr berührt, geht infolge des nicht nur additiven Miteinander von Wort und Ton im mhd. Sangvers Musikhistoriker und Germanisten zugleich an. Der Sachverhalt der Identität von Vers- und Melodieakzent impliziert musikalische „Obligation“, welche Differenzierung dem „-lyrik“ Angriffsfläche nimmt. Der Sangvers, „grundsätzlich nicht Ausdrucksgebärde“, habe „Objektivität“ besessen, die Bertau aus der festen Bindung an Sitte und Herkommen in der feudalen Welt erklärt; erst die Spätzeit gebe dem Subjektiven mehr Raum. Er schränkt die Untersuchung auf zehn Beispiele des Melodieleichs ein, der, durch die ausgedehnte Repetitionsvielfalt erkenntnisfördernd, das Phänomen Minnesang „vollständiger und intensiver“ vertrete als andere Liedformen. Damit unternimmt Bertau als erster, eine Geschichte des Melodieleichs von Tannhäuser bis zum Mönch von Salzburg

zu schreiben. Ursprungsfragen erörtert er nicht. Bevorzugte Behandlung finden Tannhäuser (Leich IV) und vor allem Frauenlob, dem schon Bertaus germanistische Dissertation (1954) galt.

Bertau beginnt mit der Überprüfung der Heuslerschen Grundfakten. Er ersetzt „Takt“ durch „Verssegment“. Seine Kriterien für fünf Zeiten darin (3:2; in den Beispielen meist JJ1) haben Gewicht; er bezweifelt aber selber die Beweisbarkeit von deren Äquivalenz, ist auch sonst behutsam bei der Materialauswertung. Selten nur möchte man anders sehen (z. B. S. 66 oben; 108; 75 Versetzung textbedingt?). Für metrische Erscheinungen, u. a. Verskadenzen, sucht Bertau genuine Sachverhalte in der Melodik auf. Analogiezeilen können auch die alte Frage: weiblich-voll (:gespalten männlich) oder klingend klären. Auf Statistik gestützt, erlaubt sein Vorgehen historische Ordnung des Materials, so auch bei Melismen. Bertau zeigt ferner brauchbare Wege zur Korrektur von Fehlern der Texteditoren aufgrund melodischer Verhältnisse.

Emanzipierten Musikakzent, Taktgeschlecht, partielle Pausen lehnt er für den „vorpolyphonen“ Sangvers ab. „Takt“ sei zeitlich unfester „pseudomodaler“ Dreiertakt, „occasionelle“ Angleichung an den 1. Modus nicht ausgeschlossen. Der „Takt“ der Polyphonie setzt sich erst im 17. Jahrhundert durch, doch zeige schon Frauenlobs *Minneleich* (u. a. die Melismatik) seine Einwirkung. Ob aber damals „melismatischer Schwelltakt“ und „Normaltakt“ der Wirkung halber als Kontraste gesetzt wurden? Wie dem auch sei: die am altgriechischen Vers entwickelte Opposition von „erfüllter“ und „leerer“ Zeit (Georgiades) überzeugt auch bei Übertragung auf das Mittelalter, jene scheint dem Sangvers angemessener als eine modernere „hierarchische Binnenakzentordnung“. Läßt sich die „rhythmische Vorerwartung“, mit der Bertau bei der Frage unterfüllter Schlüsse operiert, damit vereinbaren? Besondere Aufmerksamkeit schenkt Bertau der Problematik des Sangverses der Spätzeit und ihrer Überwindung durch formale Mittel bei Frauenlob, der sich nach ihm auch durch solche „Gestaltung des Paradoxen“ auszeichnet. — Die Untersuchung von Bau und Begrenzung der Sangverszeile läßt bei Tannhäuser Nähe zur Epenmelodik erkennen; diejenige der Reimfunktionen widerlegt den kurzschließenden

Usus, reimreiche Gedichte in (Kurz-)Reimglieder aufzusplittern. Die Fragen der Untergliederung und der Erweiterungstechnik bei längeren Zeilen hätte durch die Beachtung der von J. Wendler beim Wolkensteiner untersuchte Vierertonfolge (bzw. -formel) noch gewinnen können (vgl. z. B. formelhaftes *d f g a* S. 88 Mitte und unten). „Motiv“ scheint im Sangvers weniger glücklich. Vielleicht sollte man den Zeilenbau trotz Analogien auch mehr als Vorgang „von unten“ her aufbauend verstehen. Bei der Zeilenuntersuchung gelangt Bertau zur Ansetzung einer md. Gruppe, zur Bestätigung von Frauenlob als Neuerer, Tannhäuser als epennah, einer Sonderstellung des Mönchs sowie zur Unterscheidung von Bauverfahren des 13. und 14. Jahrhunderts.

Bei der Untersuchung von „Strophen“ und Strophenverbindung an Tannhäuser IV werden die Möglichkeiten des Erfassens von Strukturen im Melodieleich (selbst-) kritisch durchdacht. „Strophe“ wird durch „Melodiekomplex“ ersetzt. Das Material erlaubt Abgrenzung von drei Haupttypen der Innenstruktur. Am „repräsentativen Modellfall“ Tannhäuser IV untersucht Bertau dann die Beziehungen zum (in der Überlieferung nahen) Conductus, zu Lai und Descort usw., sieht aber, auch auf Entstehungsumstände gestützt, nur die Istampita als näher verwandt an. Er macht auch wahrscheinlich, daß die erste Fassung bei Heinrich VII. in Franken, die erweiterte des Manessecodex bei Friedrich II. in Wien entstand. Den weltlichen Leich kennzeichnet er als „Aufführungslirik“ mit Rollen(verflechtung) von Gesellschaft, Sänger und Dame: exemplarische Vorgänge wären, der Liturgie vergleichbar, durch ein Ritual überformt, Kirchliches somit im Leich verweltlicht. Auf die Gesellschaft hin angelegt, wirke der Leich auf sie prägend zurück, sei kein autonomes Kunstwerk. Die Autoren werden dann vorgeführt mit Wandel der Typen vom „Andachtsleich“ (z. B. Hermann von Damen mit seiner Nähe zu Geißlersängern) zum allegorischen Minneleich, der nur bei Frauenlob Züge der Werkautonomie zeigt (mit u. a. Abgrenzung vom Marienleich und — späteren — Kreuzleich; bei Verzicht auf genauen Nachweis der „Kryptopolyphonie“). Danach folgt, mit Blick auf den Überlieferungswert im cgm 4997, eine Charakterisierung der Frauenlobnachfolge und des sequenznahen Mönch, zu dessen

Person jetzt noch F. V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg . . . Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*, (masch.) Diss. Innsbruck 1963, zu vergleichen wäre. Bei ihm sei die Abweichung zur Subjektivität (Frauenlob) in den Frömmigkeitsbannkreis (Liturgie) zurückgenommen. Damit schließt die Darstellung Bertaus, der hier überall weit mehr gibt als nur pragmatische Materialgeschichte, noch reicher an Gesichtspunkten, als wir berichten konnten. Dieser angesichts der Forschungslage fällige, gut unterbaute und abgesicherte Vorstoß (z. T.) in methodisches Neuland mit seinem Reichtum an Beobachtungen und diskussionswie auch erkenntnisfördernden Folgerungen wird sich für Muikwissenschaft und Germanistik ohne Zweifel fruchtbar erweisen. Er bedeutet zugleich entschiedenen Gewinn für die Tannhäuser- und Frauenlobforschung beider Disziplinen, wie für unser Wissen vom Leich überhaupt.

Christoph Petzsch, München

Salvatore Gullo: *Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts*. Bern: Verlag Paul Haupt 1964. XVI, 96 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Bd. 10.)

Die Musik der Ars antiqua und der Ars nova ist in den letzten fünf Jahrzehnten zum Gegenstand zahlreicher Spezialstudien gemacht worden. Diese Feststellung gilt im besonderen für Probleme der Melodik und Rhythmik sowie der Satztechnik und Formstruktur. Eigenartigerweise aber hat die Frage des Tempos dieser Musik bisher noch keine gesonderte Untersuchung erfahren, sondern ist nur gelegentlich und gleichsam im Vorbeigehen berührt worden, so etwa von G. Schünemann (*Zur Frage des Taktschlagens in der Mensuralmusik*, Berlin 1908, 9 f.) und von C. Sachs (*Rhythm and Tempo*, New York 1953, 172 f.), um hier nur diese beiden Arbeiten zu nennen. Als um so verdienstvoller muß der in der vorliegenden Studie unternommene Versuch angesehen werden, diese für die Erkenntnis des Wesens jener Musik eminent wichtige Frage in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken.

Die Untersuchung, die, da die Musikdenkmäler jener Zeit jeglicher Tempovorschriften entbehren, nahezu ausschließlich auf den Aussagen der Theoretiker basiert, gliedert sich in fünf Abschnitte. Im ersten

einleitenden Abschnitt setzt sich der Verfasser kritisch mit dem Problem der Vergrößerung des Zeitwertes der Noten in der Epoche von 1200 bis 1400, wie es von H. Bessler (*Studien zur Musik des Mittelalters II*, AfMw VIII, Leipzig 1926, 214) und W. Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, Cambridge/Mass. 4/1949, 343) in Tabellen dargestellt worden ist, auseinander. Der zweite Abschnitt handelt von allgemeinen Tempoangaben, wie sie von Johannes de Grocheo für den *Cantus coronatus* und die *Cantilena rotunda* sowie für die *Cantilena ductia* und den Hoquetus gegeben werden; jene beiden sind als langsame, diese beiden als schnelle Sätze charakterisiert. Im dritten Abschnitt ist von genaueren Tempohinweisen die Rede; Petrus le Viser unterscheidet drei verschiedene Tempograde (*mos longus, mediocris, lascivus*), der Anonymus IV neun (*tempus tardum, tardius, tardissimum, mediocre, mediocris, mediocrissimum, velox, velocius, velocissimum*), Jacobus von Lüttich vier (*mensuratio morosa, media, cita, citissima*). Der vierte Abschnitt hat das Problem der Temposchwankung und des Tempowechsels in der Musik jener Zeit zum Inhalt; als Beispiele werden die Copula, die ein Bindeglied zwischen Organum und Discantus darstellt, von diesen beiden Formen jedoch im Tempo abweicht und von Franco von Köln und Walter Odington als *velox discantus* bezeichnet ist, sowie der rhythmisch freie Vortrag in Choralbearbeitungen, der sich laut Zeugnis des Anonymus Sowa und Jacobus von Lüttich nach dem jeweiligen Affektgehalt des Textes richtet, aufgeführt. Im fünften Abschnitt kommt der Tempobegriff der *Ars nova* zur Sprache; ausgehend von dem ursprünglich aus der Metrik stammenden und später auf die Musik übertragenen Terminus *tempus* und von dem durch Aristoxenos eingeführten und durch Aristides Quintilianus tradierten idealen Maßeinheitensbegriff *chronos protos* gelangt der Verfasser zur Berechnung der Tondauern bei Marchettus von Padua und Johannes Verulus sowie zur Betrachtung der Zeitmaßabstufungen bei Philipp de Vitry. Bei Marchettus von Padua ermittelt der Verfasser eine Zeiteinheit von 70—80 MM, bei Johannes Verulus, aus dessen Einteilung des Kalendertages (1 dies = 4 quadrantes, 1 quadrans = 6 horae, 1 hora = 4 puncti, 1 punctus = 10 momenta, 1 momentum =

12 unciae, 1 uncia = 54 atomi, 1 atomus = $\frac{1}{432}$ Minute) sich präzise musikalische Zeitwerte herauslesen lassen, eine solche von 72 MM. Erwähnenswert erscheint, daß im italienischen wie im französischen Mensuralsystem des 14. Jahrhunderts die Notenwerte in einem festen gegelten Verhältnis zueinander stehen und daß in beiden Systemen die Brevis die zentrale Note ist, aus deren Dauer auf die Dauer der übrigen Noten rückgeschlossen werden kann.

Ein Quellenverzeichnis, ein Literaturverzeichnis und ein Verzeichnis der Quellenzitate sowie acht Notenbeilagen vervollständigen die Ausführungen. Die Studie, die sich durch beispielhafte Akribie und Argumentation auszeichnet, gewinnt, indem sie zur Klärung der Frage des Tempos der Musik jener Zeit beiträgt, zugleich für die Aufführungspraxis besondere Bedeutung.

Heinrich Hüsch, Marburg/Lahn

Nanie Bridgman: La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530). Paris: Éditions Gallimard 1964. 294 S.

Daß Nanie Bridgman ihre Übersicht über das Musikleben des Quattrocento nicht auf das 15. Jahrhundert beschränkt, sondern bis zum Jahre 1530 weiterführt, ist sinnvoll. Einerseits wird die Überzahl genuin italienischer Musik ungeachtet eventuell weiter zurückliegender Entstehungszeit erst um und nach 1500 greifbar, andererseits tritt innerhalb dieser italienischen Musik etwas wirklich Neues, dem Geist des neuen Jahrhunderts Zugehöriges erst im Jahre 1530 mit dem ersten Madrigaldruck hervor. Natürlich gehen auch diesem Druck einige Jahre der Madrigalkomposition voraus. Geht die Autorin somit von Daten der Musik aus, so liegt der Hauptakzent ihres Buches doch nicht auf der Musik selber. Es zeigt vielmehr die mannigfachen Zusammenhänge des allgemeinen Lebens im Italien der Renaissance mit der Musik. Erfreulicherweise werden aber keine geistesgeschichtlichen Parallelen konstruiert und ist nicht von „Renaissancemusik“ die Rede.

Der erste Teil des Buches behandelt die Aspekte der Geschichte und des gesellschaftlichen Lebens: die politische Situation, die soziale Stellung der Musiker, die Örtlichkeiten, an denen Musik erklang, die musikalische Ausbildung und Musiktheorie so-

wie die Auswirkungen des Humanismus. Im zweiten Teil werden als Aspekte der Musik die vorherrschende Rolle der frankoflämischen Musiker und die Einwirkung Italiens auf sie, die italienische volkstümliche Musik und die mit dem Vorsortrag verbundene Improvisation, die dichterisch-musikalischen Gattungen, Theater-, Instrumental- und Tanzmusik sowie die geistliche Musik der Italiener, ferner Aufführungsarten, Instrumente, Instrumentalisten, Instrumentallehren, Instrumentenbauer, Instrumentensammlungen und bildliche Darstellungen besprochen. In einem wie zu erwarten besonders ergiebigen Kapitel dieses Teils beschreibt Nanie Bridgman die Hauptquellen der Musik dieser Zeit. Auf den abschließenden Seiten beschwört die Autorin die „*Permanence italienne*“. Sie zeigt ihren Gegenstand in unerwartet gegenwärtiger Beleuchtung, indem sie auf Spuren der alten Traditionen noch im heutigen Italien und auf ihre Bedeutung für die Ausführung der historischen Musik hinweist. Eine chronologische Tafel der wichtigsten politischen, kulturellen und künstlerischen Ereignisse im Italien des behandelten Zeitraums bedeutet eine willkommene Zugabe. Leider kommt dabei die Musik recht kurz. Außerdem sind die Erscheinungsjahre von Drucken und theoretischen Werken gegenüber den eigentlichen Daten der Geschichte der Musik auffallend bevorzugt. So erscheint in der Tabelle z. B. kein einziges der datierbaren Werke Ciconias oder Isaacs und von Dufay nur die Florentiner Domweihmotette.

Nanie Bridgmans Buch vermittelt ein umfassendes Bild von der Rolle der Musik im Italien der Renaissance. Die Autorin verfügt mühelos über alle notwendigen Detailkenntnisse, um ihre Darstellung zu untermauern und zu beleben. Umso bedauerlicher ist das Fehlen von Fußnoten, Verweisen, Quellenangaben etc., das auch durch ein aufgegliedertes und auf die einzelnen Kapitel bezogenes Literaturverzeichnis nicht aufgewogen wird. Angesichts der Thematik des Buches wäre es unangemessen, eine breite Würdigung der Musik selber zu erwarten. Dennoch hätte die Darstellung durch eine konkretere Behandlung repräsentativer musikalischer Werke gewonnen. Auch Notenbeispiele hätten zur Musik hingeführt. Das nach G. de Van zitierte Formschema zu Dufays isorhythmischer Motette „*Apostolo glorioso*“ (S. 115) bleibt unver-

ständig, wenn man nicht de Vans Chiffreerklärung heranzieht (Dufay, Opera omnia I, 1, S. VII). Überdies enthält es zwei Fehler: statt „10 MC“ muß es „10 M C“ und statt „100“ muß es „10 O“ heißen (vgl. Opera omnia I, 2, S. XIV).

Eine Zusammenfassung in der Art der vorliegenden Arbeit kann sich unmöglich in allen Einzelheiten auf eigene Forschung oder auch nur eigene Anschauung stützen. Das Einschleichen kleiner Unrichtigkeiten ist daher unvermeidlich. Einige Punkte, auf die der Rezensent mehr oder weniger zufällig stieß, seien erwähnt. S. 31: Das Datum des (nach Lesure, MGG 12, Sp. 562, undatierten) Briefes von Claudin de Sermisy soll 1535, nicht 1435 heißen. S. 118: Die Dufaysche Chanson „*C'est bien raison*“ auf Niccolo III. Este entstand nicht 1437, sondern 1433 anlässlich des Friedens von Ferrara. S. 146: Die *Musica de messer Bernardo Pisano* von 1520 ist nicht „*malheureusement perdu*“, zwei Stimmbücher sind in Sevilla erhalten, außerdem ist die Mehrzahl der Sätze in Handschriften überliefert, drei von ihnen sind publiziert: ZfMw 12, 1929/30, S. 86–89 (unvollständig). Cl. Gallico, *Un Canzoniere Musicale . . .*, Firenze 1961, S. 128–132, und *Chanson & Madrigal* (ed. J. Haar), Cambridge/Mass. 1964, S. 219–226.

Schließlich seien noch einige Bemerkungen zu Polizianos *Orfeo*, einer der am unmittelbarsten sprechenden damaligen Dichtungen, gestattet. Daß „*son personnage n'a rien d'orphique et n'est qu'un jeune amoureux banal, un flatus vocis et rien de plus*“ (S. 104), ist eine wenig einfühlsame Beurteilung. Das spirituelle Arkadien Polizianos bildet den Boden, auf dem hundert Jahre später die Oper wächst. Die Aufführung ist wohl nicht 1471 (S. 170), sondern erst 1480 anzusetzen (vgl. E. Tedeschi in R. Accademia Virgiliana di Mantova, Atti e Memorie Nuova Serie, Voll. XVII–XVIII, 1924/25, S. 47 ff.). Die Musik zum *Orfeo* war nicht „*composée par un certain Germi*“ (S. 171). Dieser allenthalben durch die Literatur geisterrnde Germi lebte im 19. Jahrhundert. Seine Nennung in diesem Zusammenhang beruht auf dem Mißverständnis einer Bemerkung Carducci's (vgl. *Opere del Poliziano*, Biblioteca Romanica Bd. 130/131, Straßburg 1911, Einleitung von F. Neri, S. 14, Anm. 3). Die Wörter „*fistula*“ und „*zampogna*“ in Aristeos Canzone zeigen

nicht Flötenbegleitung des Gesanges an (S. 171). Welcher Quelle die übrigen Instrumente, die Orpheus, Euridike, Pluto und Charon begleitet haben sollen, entstammen, bleibt dem Rezensenten unklar, sicherlich nicht einer primären, denn Charon kommt bei Poliziano gar nicht vor.

Wolfgang Osthoff, München

Hans Winterberger: Anton Bruckner in seiner Zeit. Linz 1964. 22 S.

Dieser konzentriert und präzise geformte Vortrag stellt Bruckner als einen geschlossenen aber abseitigen Charakter, dessen Hauptanliegen Religion und Musik gewesen seien, in den Rahmen seiner Zeit, der Hochromantik, deren Sinn für „weitauholende Geste“, Klangkolorit und subjektiven Ausdruck sein Schaffen mehr akzidentieell entspricht, da dessen existentielle Basis retrospektiv Versenkung, Streben nach Schönheit, nach Architektonik und Dauer gewesen sei — dies auch im Gegensatz (besser Ergänzung) zu seinen größten Schaffensgenossen Wagner und Brahms. Als „bewegende Potenz“ und universalen Künstler sieht Winterberger ihn nicht an. Hoffentlich ermöglicht sich doch noch die Drucklegung eines zweiten, ebenfalls im Rahmen der „Wochen des Bruckner-Konservatoriums“ in Linz veranstalteten Vortrags desselben Autors über *Bruckner und die Mystik*.

Reinhold Sietz, Köln

Sylvia W. Kenney: Walter Frye and the „Contenance angloise“. New Haven and London: Yale University Press 1964. 227 S. (Yale Studies in the History of Music. 3.)

Diese Studie über einen Komponisten, der bislang in der Musik des 15. Jahrhunderts durchaus nicht zu den herausragenden Figuren zählte, stellt einen der wichtigsten und umfassendsten Beiträge zur Kenntnis jener Epoche dar. Der Zwang zur hypothetischen Verknüpfung, den der Mangel an biographischen Data mit sich brachte, hat die Verfasserin alle nur erdenklichen Aspekte einbeziehen lassen, so daß zugleich, als Nebenprodukt ihrer sehr zielstrebigem Untersuchung, ein interessantes und vielseitiges Bild des Musiklebens um und nach 1450 entstanden ist. Einzelne Teile der Arbeit liegen in Form von Aufsätzen bereits vor, u. a. in der Revue belge de Musicologie 1952 und in der Festschrift für Leo Schrade, Köln 1963.

Der Scharfsinn von S. Kenneys Konjekturen ist bewundernswert: Im Zusammenhang mit einer Londoner Musikergilde wird Frye im Jahre 1457 als „clerc“ erwähnt, fehlt aber im Verzeichnis der Verstorbenen nach seinem durch das vorhandene Testament für 1475 nachgewiesenen Tode; hierfür mögen eine länger währende Abwesenheit oder gar ein Zerwürfnis mit der Gilde der Grund sein, möglicherweise Folgen eines Aufenthaltes auf dem Kontinent, der nach dem Quellenbefund der Werke wahrscheinlich ist; bei der Erforschung der vor 1457 liegenden Biographie sieht S. Kenney sich durch den Tenor der *Missa Flos regalis* auf die Kathedrale von Ely verwiesen — die Melodie ist nicht diejenige des im Use of Sarum enthaltenen *Alleluia „Flos regalis vernans rosa“*, sondern einer Antiphon „*Flos regalis Etheldreda*“ auf die Schutzheilige der Kathedrale von Ely; und in Ely finden sich tatsächlich Nachweise für den Aufenthalt eines „*Walter the cantor*“ zwischen 1443 und 1453, die sich mit den Londoner Angaben gut vereinbaren. Andererseits gewinnt S. Kenney aus einer eingehenden Analyse des Manuskriptes Brüssel 5557 einen terminus ante (1463/67) für die Komposition der Messen von Frye und darüberhinaus die Vermutung, daß Frye zum Gefolge Karls des Kühnen gehört habe.

Nach S. Kenney ist es wahrscheinlich, daß fast alle bekannten Werke Fries noch in England geschrieben und bodenständigen Traditionen, z. B. derjenigen des Carolingens oder liturgisch-musikalischen, eng verbunden sind. Aus dem Vergleich mit anderen englischen Komponisten ergibt sich, daß wichtige, die Entwicklung des Niederländerstils nach 1450 prägende Stilmittel, die als Ergebnis der Auseinandersetzung kontinentaler und englischer Kompositionsmethoden galten, als der „*contenance angloise*“ original zugehörig angesehen werden müssen. S. Kenney kritisiert Besslers Thesen zu den italienischen Anregungen der burgundischen Komposition als zu einseitig und schenkt der auffälligen Tatsache, daß nach dem Quellenbefund ein Großteil der englischen Kompositionen in Italien ihr „*continental debut*“ hatten, große Aufmerksamkeit. Dabei geht die Darstellung der englischen Ausgangsposition besonders im Hinblick auf die Zusammenhänge zwischen der polyphonen

Komposition sowie zwischen Theorie und Praxis des Diskant in schlüssiger Weise über das bislang Bekannte hinaus; in Bezug auf den Diskant konkretisiert und verschärft sie in einzelnen Punkten die Thesen von v. Ficker, Georgiades und Apfel.

Ihre Folgerungen hinsichtlich der Beeinflussung von kontinentalen Komponisten wie Binchois von englischer Seite erscheinen zu vage; solange wir kein „Wörterbuch“ der Melodiesprache des 15. Jahrhunderts haben (das sich im Anschluß an die in Jeppesens *Kontrapunkt* niedergelegten Erkenntnisse durchaus denken läßt), können idiomatische Vergleiche nur überzeugen, wenn sie an einem repräsentativ großen Werkbestande verifiziert worden sind. Eine ähnliche Neigung zur Verallgemeinerung schlüssiger Einzelergebnisse betrifft die Liedmotette: Durch die Beobachtung aufmerksam geworden, daß hier Kontrafakturen besonders häufig sind, erkannte S. Kenney in einzelnen Exemplaren verstümmelte, um die *ouvert*-Endung und demgemäß auch um die Wiederholung verkürzte englische Balladen und neigt deshalb dem Schluß zu, daß die ganze Gattung keinen Anspruch auf Selbständigkeit erheben könne. In noch deutlicherer Weise soll der positive Beweis die Totalität des Problems erschöpfen, wenn sie Besslers These vom Zusammenhang zwischen *devotio moderna* und vermehrter Messenkomposition attackiert. Gewiß fehlen die Beweise für einen unmittelbaren Zusammenhang, und es sind umgekehrt gerade aristokratische Aufträge zur Komposition von Messen belegt; damit ist jedoch noch nichts getan zur Erklärung der widersprüchlichen Gleichzeitigkeit der humanistischen Emanzipation des Geistes und der liturgischen Bindung der Musik. Dies aber sind Detaileinwände. Ihnen entgegen machen die Verarbeitung eines großen Materials, die Gründlichkeit der Analyse und die Fähigkeit zur Zusammenschau die Arbeit zu einem Standardwerk, dessen Kenntnis für jede weitere Forschung auf dem Gebiete der Musik des 15. Jahrhunderts unerlässlich sein wird.

Peter Gülke, Potsdam

Milan Poštolka: *Joseph Haydn a naše hudba 18. století* [Joseph Haydn und unsere Musik des 18. Jahrhunderts]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1961. 185 S. (Hudební rozpravy. 9.)

Poštolkas Studie ist ein wesentlicher Beitrag zur Lösung einer Frage, die oft behührt, bisher jedoch kaum untersucht worden ist. Bereits auf den Haydn-Kongressen in Bratislava und Budapest (1959) trat der Verfasser mit vorsichtigen Formulierungen methodologischer Art hervor, um einen wissenschaftlich vertretbaren Mittelweg zwischen der älteren tschechischen Musikgeschichtsschreibung, der für das 18. Jahrhundert die notwendigsten Vorarbeiten fehlten, und dem immer noch betriebenen Heroenkult der Klassiker, der die Großmeister aus ihrer musikalischen Umwelt isoliert, zu finden. Seine vorliegende Arbeit betrachtet er bescheiden als eine Vorarbeit, in der die bisherigen Forschungsergebnisse zusammengefaßt und beurteilt werden. Als Ziel gilt ihm die Feststellung, ob der böhmischen und slowakischen Musik eine direkte oder indirekte, spezifische Rolle in Haydns Schaffen zufiel und, umgekehrt, inwieweit dessen Werke eine nachweisbare Rolle in der Entwicklung gewisser böhmischer und slowakischer Komponisten des 18. Jahrhunderts spielten.

Die ersten Kapitel des ersten Teiles enthalten zusammenfassende Untersuchungen über den Ursprung der Familie Haydn (der in Moldautein um 1700 nachweisbare Kantor Jakob Franz Hayden dürfte nach der wohlunterbauten Hypothese des Verfassers ein bisher unbekannter Sohn Kaspar Haydns und somit Uronkel Joseph Haydns gewesen sein), über Haydns Aufenthalt in Dolní Lukavice und die Möglichkeit eines Besuches in Prag. Mit größter Akribie hat der Verfasser alle erreichbaren Aufschlüsse über die böhmischen Musiker in esterházyischen Diensten gesammelt und aufgezeigt, daß Haydn als Kapellmeister in den dreißig Jahren seiner Tätigkeit mit nicht weniger als achtundzwanzig böhmischen Orchestermitgliedern musiziert hat. Die Kapitel 5—7 sind Haydns Verbindungen mit böhmischen und slowakischen Musikern in Bratislava, Wien und London gewidmet, das 8. Kapitel den wenigen Nachrichten über Aufführungen seiner Werke in Böhmen, Mähren und der Slowakei. In diesem ersten Teil (S. 13 bis 68) herrscht überall ein wohl fundiertes Wissen und größte Vorsicht in der Interpretation des Materials, das Poštolka durch zahlreiche eigene Beiträge vermehrt hat. Wenn wir hier einen besonderen Abschnitt über die zeitgenössische Verbreitung Haydns

scher Werke in Böhmen, Mähren und der Slowakei vermissen, läßt sich dies möglicherweise durch den begrenzten Umfang der Publikation erklären. Als Vorarbeit zur Lösung des ganzen Fragenkomplexes dürfte eine solche Bibliographie allerdings unentbehrlich sein.

Der zweite Teil (S. 71—141) enthält ein Kapitel über Haydn und das Volkslied, dessen Unergiebigkeit kaum überraschen kann, da es von tschechischer Seite bisher so gut wie keine Vorarbeiten gibt. Die folgenden Kapitel 10—12 über Haydns böhmische Vorgänger stellen mit größter Vorsicht die Frage nach Haydns Verhältnis zu dem von Vladimír Helfert entdeckten Fr. V. Míča (1694—1744), Johann Zach, F. Tuma, der Mannheimer Schule, der Familie Benda, Fl. L. Gassmann, J. A. Štěpán-Steffan und den „Zwischengliedern der Entwicklung“. Mit Recht fragt der Verfasser, ob die Kirchenwerke eines F. Tuma, wie von anderer Seite behauptet wird, wirklich den Werken Haydns „den Weg geebnet“ haben, insbesondere wenn man weiß (vgl. die Dissertationen von G. Reichert, Wien 1935 und H. Vogt, Wien 1951), daß Tumas Werke so gut wie keine persönlichen Stilmerkmale aufweisen.

Weit interessanter sind die folgenden Kapitel über Haydns böhmische Schüler Abund Mikyš (1733—1782), Blasius Smrček (* 1752), J. B. Krumpholtz, Joseph Němec, A. Kraft, P. Fuchs (?) Anton und Paul (?) Vranický und Floskulus Tomisch. Dieser Fragenkomplex wird dadurch kompliziert, daß man bei den meisten von ihnen nur sehr unzulängliche Nachrichten über ihr Schülerverhältnis zu Haydn hat und nicht einmal den Zeitpunkt ihrer Studien kennt. Bemerkenswert ist Poštolkas Untersuchung der Schicksale von F. Tomischs op. 1, drei Sonaten, die mit Haydns op. 94 identisch sind.

Die letzten fünf Kapitel (15—19) sind den Zeitgenossen A. Kammel, F. X. Dušek (Dusček), J. Mysliveček, J. B. Vanhal, V. Pichl, L. Koželuh, verschiedenen „Kleinmeistern“, V. Jirovec (Gyrowetz), J. L. Dusík (Dussek) und A. Reicha gewidmet. Poštolka untersucht jene Werke dieser Komponisten, die auch als Kompositionen von Haydn in zeitgenössischen Drucken und Abschriften verbreitet waren, indem er von der Voraussetzung ausgeht, daß diese Tatsache gewisse Ähnlichkeiten mit Haydns

Stil indiziert. Vom Vorbehalt der Naivität der Konsumenten abgesehen ist das Resultat recht interessant. Nicht weniger als 38 Werke böhmischer Komponisten konnten in diesem Zusammenhang nachgewiesen werden, größtenteils Symphonien, aber auch Kammermusik und eine Messe. Poštolka fordert deshalb eingehende vergleichende Untersuchungen gewisser Werkgruppen dieser Komponisten mit entsprechenden Werken Haydns. Auf dieser Basis ließe sich nachweisen, ob und wie intensiv Haydn auf eine Gruppe seiner Zeitgenossen Einfluß gehabt hat.

Eine umfangreiche Dokumentation (S. 143 bis 169) und die üblichen Verzeichnisse beschließen diese Arbeit, die den zweifachen Zweck, als Materialsammlung und Anregung zu zahlreichen Einzeluntersuchungen zu dienen, in jeder Hinsicht zufriedenstellend erfüllt. Camillo Schoenbaum, Dragor

Milan Poštolka: Leopold Koželuh — Život a dílo [Leben und Werke]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1964. 388 S.

Es ist eine Binsenwahrheit, daß das Bild eines Komponisten der Vergangenheit weniger von der Güte seiner Werke, als von der Sicht des Betrachters bestimmt wird. Eine Überwertung des „Kleinmeisters“ durch den begeisterten Anhänger ist leider ebenso üblich wie seine Bagatellisierung durch die Propheten der „Großen“. Dem einen fehlt meist der Sinn für Proportionen, für die Qualitäten der musikalischen Umwelt seines Schützlings, dem anderen so gut wie immer die Kenntnis der Werke des „Epigonen“. Die größte Schwierigkeit, mit der jeder Verfasser einer Monographie über einen Meister der zweiten Garnitur zu kämpfen hat, ist deshalb die Notwendigkeit, bei aller Sympathie möglichst objektive Maßstäbe im Auge zu behalten. Er muß sowohl von der Voreingenommenheit der meist schlecht informierten älteren Literatur wie auch von der musikalischen Praxis unserer Zeit, die aus merkantilen Gründen die Werte oft auf den Kopf stellt, abstrahieren können.

Poštolkas Buch über Koželuh erfüllt diese Vorbedingungen so gut wie restlos. Es hebt unpatetisch, aber mit Gewicht die Verdienste des Komponisten hervor, ohne die Schwächen seiner Werke verdecken zu wollen. Als unentbehrlichen Ausgangspunkt seiner wohlgedachten Konzeption hat der Verfasser in mühsamer Sammelarbeit einen

ausgezeichnet kommentierten thematischen Katalog aller bisher bekannten Werke erarbeitet (S. 161–365) und mit Registern versehen (S. 366–370), die zur Klärung der bei Koželuh bisher üblichen Verwirrung von Opusnummern und „Partien“, in denen seine Werke ediert wurden, beitragen. Aus dieser Dokumentation geht nicht nur die wahre Breite von Koželuhs Schaffen und dessen Beliebtheit, sondern auch z. B. die Entdeckung der scheinbar einzigen erhaltenen Oper *Gustav Vasa* hervor.

Daß der Verfasser sich nicht mit der Erfassung der Werke begnügt hat, sondern in deren Struktur tief eingedrungen ist, beweist der Abschnitt über die Kompositionen (S. 61–120). Jede Werkgruppe wird hier auf Merkmale und Entwicklung des persönlichen Stils hin untersucht. Die kurzgefaßten, prägnanten Werkanalysen und die zahlreichen, wohlgeählten Beispiele gehören zu den großen Vorzügen der Arbeit. (Ein kleiner Schönheitsfehler des sonst wohlkorrigierten und fast druckfehlerfreien Bandes: Beisp. 43, S. 101, Takt 3 fehlt im Akkord der linken Hand ganz augenscheinlich das Auflösungszeichen vor *es'*.) Bezeichnend ist Poštolkas Fähigkeit, im Leser den Wunsch zu erwecken, viele der Werke nicht nur zu studieren, sondern auch zu hören.

Zwei Kapitel der Werkbesprechung (*Beethovens Vorgänger*, S. 98–110 und *Wegbereiter der Romantik*, S. 110–118) wirken in Formulierung und Beweisführung recht überzeugend, obwohl hie und da einiges zur Diskussion anregt. Wichtiger ist jedoch — wenn auch durch die zahlreichen Lacunen der Musikgeschichte und die unübersehbaren Mengen an unbearbeitetem Material entschuldbar —, daß der Verfasser sich etwas zu sehr auf die direkten Verbindungen Koželuhscher Werke zu Beethoven und den Frühromantikern konzentriert, während die übrige musikalische Umwelt vernachlässigt wird. Dieses Problem tritt z. B. bei den Klaviersonaten und Trios in den Vordergrund, denn Koželuhs Umschwung um 1790 vom Bahnbrecher Beethovens zum Wegbereiter der Romantik kann auch durch die Anpassung an die neue Klaviersprache, z. B. J. L. Dusšks-Dusseks, dessen Werke auch in Wien beliebt und verbreitet waren, erklärt werden. In diesen Kapiteln übersieht der Verfasser manchmal das Gleichzeitige um des Kommenden willen bzw. das

Komplexe zugunsten des anschaulich Vereinfachten. Erst mit elektronischer Beihilfe wird es vielleicht einmal möglich sein nachzuweisen, daß es für jede erforschte Parallele zehn unbekannte und zahllose Varianten gab; erst dann wird man die Frage der Prioritäten lösen können. Die Werke an sich, um die es uns ja geht, werden allerdings dadurch weder besser noch schlechter, und sehr wahrscheinlich würde sich auch dann zeigen, daß Poštolkas Werturteile kaum einer Revision bedürfen. Sicher ist jedenfalls, daß der Verfasser das durch anekdotische Herabsetzungen und oberflächliche Einblicke der älteren Literatur verzerrte Bild des Komponisten weitgehend korrigiert hat. Besonders wird mit Recht hervorgehoben, daß Koželuh sich in seinem ganzen Schaffen intensiv mit Problemen der Form auseinandergesetzt hat, was den „Epigonen und Nachschreibern“ ganz und gar fern lag.

Zum ersten Teil seines Buches (S. 13–57) hat der Verfasser alles erreichbare biographische Material gesammelt und gründlich kommentiert. Vor allem setzt er sich mit den ausgiebigen Mitteilungen Dlabáč's und Gerbers (denen wir u. a. das falsche Geburtsdatum 1753 statt 1747 verdanken) kritisch auseinander und reduziert die oft zitierten Anekdoten über Koželuhs „heimtückischen“ Charakter auf die sehr bescheidenen Realitäten eines etwas pedantischen Schulmeisters, dem ab und zu eine ironische Bemerkung entliefe. Sehr interessant ist der Abschnitt über das Verhältnis Beethovens zu Koželuh, den der Großmeister schlicht als „*miserabilis*“ bezeichnete. Poštolka hat sehr wahrscheinlich recht, wenn er dies nicht als Wertung, sondern als Ausdruck der Irritation über den Vorgänger und (beim Verleger Thomson, an den das Wort gerichtet war) Konkurrenten interpretiert. Welche Ironie des Schicksals, daß Teile der Ballettmusik zu *La ritrovata figlia di Ottone II* (Wien 1794) noch 1940 als Beethovens Werk erschienen sind!

Wie Koželuhs Werk, so tritt auch seine Persönlichkeit mit allen guten und weniger guten Eigenschaften klar und plastisch hervor. Zu Poštolkas großen Vorzügen zählen nicht nur die wissenschaftlichen Qualitäten, sondern nicht zuletzt auch die Fähigkeit, sich mit größter Präzision, dabei fließend und kultiviert, auszudrücken. Ganz unbegreiflich, daß diese wichtige Arbeit zur

tschechischen, aber auch Wiener Musikgeschichte nicht auch in einer Weltsprache publiziert wurde!

Camillo Schoenbaum, Dragør

Günther Massenkeil: Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1962. 144 S.

„Wir wissen erschreckend wenig über die mannigfaltigen Formen des Rhythmus in den verschiedenen Epochen der Geschichte . . . Je mehr rhythmisches Material aller Kunstwerke geschichtlich beschrieben ist, desto breiter wird die Grundlage sein, auf der eine Deutung der rhythmischen Stile vorgenommen werden kann.“ Diese Worte Leo Schrades, 1951 für Melos (Bd. 18, 306 u. 308) geschrieben, gelten auch heute noch. Dankbar begrüßt man daher eine Untersuchung, die es sich zur Aufgabe stellt, das Problem des Periodenbaues in Mozarts Instrumentalmusik detailliert darzustellen.

Der Autor bestimmt den Begriff Symmetrie, gestützt auf Gottfried Weber, als „paarige Taktordnung“. Theoretische Zeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts belegen, daß solche symmetrischen Bildungen zwar auch dem 17. Jahrhundert, vor allem der Tanzmusik, nicht fremd waren, daß sie aber erst im 18. Jahrhundert konstitutiv für die Periode werden.

Die Analysen Mozartscher Instrumentalmusik zeigen, zunächst am Menuett und dann am Sonatensatz, wie die prinzipiell symmetrische Kompositionsweise Mozarts durch „antisymmetrische“ Kräfte, hervorgehoben insbesondere durch motivische Arbeit, kontrapunktische Setzweise und „divergierende Gliederung“ einzelner Stimmen und Stimmengruppen gestört wird, oder (beide Möglichkeiten überschneiden sich gelegentlich) wie Mozart sich dieser Mittel zur „Herstellung teilweiser Symmetrie“ bedient. Diese zeigt sich deutlich auch in der symmetrischen Anordnung asymmetrischer Glieder oder in der Verschränkung von Taktgruppen.

Das Buch — das kann bei solch einem Thema wohl auch nicht anders sein — läßt manche Fragen offen. So vermißt man eine eingehendere Untersuchung des Taktbegriffs bei Mozart. Gibt es nicht „paarige“ Ordnung auch im vierzeitigen Takt selbst und wird diese Symmetrie nicht ebenso gestört

wie die paarige Ordnung der Periode? Wie verhält es sich dann mit der symmetrischen Bildung von Unterteilungswerten? Diese Fragen führen auf einen grundlegenden Einwand gegen diese Arbeit: es fehlt ihr jegliche ins einzelne gehende Diskussion der Rhythmustheorie Hugo Riemanns, die sich schließlich vornehmlich auf die Musik und Musiktheorie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gründet. Somit vermißt man auch eine grundsätzliche Konfrontation aus der inneren Taktordnung erwachsender metrischer Postulate mit deren jeweiliger Erfüllung. Der Autor begnügt sich mit einer Polemik gegen Riemanns These vom normativen Charakter der achttaktigen Periode, auf die alle anderen Periodenbildungen durch Elision, Verschränkung und Erweiterung zurückgeführt werden könnten. Sicherlich hat Massenkeil damit recht: es gibt bei Mozart originäre ungeradzahlige Taktgruppen (einige werden in dem Sonatensatz überschriebenen Abschnitt zitiert, vgl. Bsp. 67). Ob aber eine ungeradzahlige Periode, mit Ausnahme einiger Verschränkungen jeweils am Ende einer Periode oder Taktgruppe, regelmäßig und fraglos auch als originär asymmetrisch angesehen werden kann, bleibt doch zweifelhaft. Das Zitat, das der Autor gegen Riemann anführt (das Menuett aus dem Streichquartett KV 590, dessen erster Abschnitt aus zwei siebentaktigen Perioden besteht), überzeugt zudem nicht: die achttaktige Periode ist für das Menuett in solchem Maße bestimmend, daß eine Änderung dieser Ordnung den Eindruck eines gewaltsamen Eingriffs hervorruft und wohl auch hervorrufen soll. Die Frage, wie die Verkürzung entstanden ist — durch Verschränkung des 4. und 5. Taktes, wie Riemann meint, oder eher durch Elision eines 4. Taktes — ist in diesem Zusammenhang nur noch sekundär.

Auch im einzelnen vermag man dem Autor nicht immer zu folgen. Ist Pergolesis Bufmelodik wirklich weitgehend „antisymmetrisch“ (S. 44), ist sie nicht im Gegenteil in höherem Maße von paariger Ordnung bestimmt als die Instrumentalmusik seiner Zeit, soweit sie nicht Tanzmusik ist?

Bedeutet Synkopen wirklich „Aussparung des natürlichen Taktschwerpunkts“ (S. 63), wirkt „Synkopenbildung also gegen die Symmetrie“? Darf man sich in solchen Fällen bei der rhythmischen Analyse auf die Melodiestimmen beschränken und die metrische

Eindeutigkeit anderer Stimmen außer acht lassen?

Das vorliegende Buch gibt wertvolle Anregungen für eine detaillierte Untersuchung von Rhythmus und Metrum bei Mozart. Man möchte wünschen, daß diese ihm bald folge.

Walther Dürr, Tübingen

Jan Němeček: Jakub Jan Ryba — Život a dílo [Leben und Werk]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1963. 363 S.

Die Bedeutung der komponierenden „Kantoren“ in der böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist bereits Burney aufgefallen. In der neueren tschechischen Literatur betrachtet man sie mit Recht als die eigentlichen Grundleger einer tschechisch-nationalen Musik, da sie ganz bewußt eine Synthese von zeitgenössischen Elementen italienischer und süddeutscher Provenienz mit dem Melos der tschechischen Volksmusik schufen. Betrüblerweise sind ihre Werke jedoch nur sehr dürftig erfaßt, selten untersucht und mit ganz wenigen Ausnahmen nicht publiziert worden. Es fehlen bisher grundlegende Vorstudien, vor allem des Repertoires der Kleinstadt- und Dorfkirchen, der konkreten Volksmusikeinflüsse, der fremden Vorbilder, der Verhältnisse an Schulen und Kirchen, der Ausbildung der Kantoren usw.

Jan Němeček hat sich seit Jahrzehnten mit einem der bedeutendsten dieser Kantoren, Jakub Jan Ryba (1765—1815), befaßt, alles erreichbare Material gesammelt und sowohl seine Dissertation (1937), wie auch seine Habilitationsschrift (1947) diesem Meister gewidmet. Ein Konzentrat dieser Vorstudien, leider ohne einen umfangreicheren Abschnitt über die Kantorenmusik im allgemeinen, erschien nun im Druck, ganz unbegreiflicherweise ohne eine Zusammenfassung in einer der Weltsprachen. Dies ist um so mißlicher, als der in MGG 11, Sp. 1204—1205 publizierte Beitrag kaum als geglückt bezeichnet werden kann. (Zu den Fehlern dieses Artikels, u. a. falschen Angaben über Editionen, zählt auch, daß die erste, deutsch publizierte Biographie — vom Sohne Josef Ernst Ryba 1842 herausgegeben — nicht erwähnt wird.)

Unter den böhmischen Kantoren nimmt J. J. Ryba in mancher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Sein Werk ist sehr umfangreich (an die 1400 Kompositionen) und zu einem Drittel erhalten. Zu seiner Biographie

hat er nicht nur eingehende Mitteilungen an Dlabacz, sondern auch zwei umfangreiche Tagebücher, eigene Bibliotheks- und Werkverzeichnisse und Schultagebücher hinterlassen. Alle Voraussetzungen einer umfangreichen Darstellung seines Lebens und Wirkens sind also vorhanden.

Der Verfasser hat diese Materialien, insbesondere im biographischen Teil seiner Arbeit, gründlich ausgewertet, den Stil der Darstellung jedoch durch zahlreiche, emotional bedingte Adjektive derart belastet, daß das Resultat ganz paradox das ungewöhnliche Schicksal dieses Meisters eher verschleiert, als aufdeckt. Ob dies absichtlich, mit Rücksicht auf ein breiteres Publikum geschehen ist, bleibt dahingestellt. Jedenfalls verdunkeln weitschweifende Betrachtungen und Erklärungen die unerbittliche Konsequenz, mit welcher Ryba nach zahllosen Enttäuschungen, Entbehrungen und Schikanen in die Melancholie der letzten Lebensjahre und den tragischen Selbstmord getrieben wurde. Die Vielseitigkeit dieses Mannes hat den Verfasser dazu bewogen, den biographischen Teil in zahlreiche Abschnitte („Leben“, „R. als Lehrer“, „R. als Regenschori“, „R. als Schriftsteller“, „R.'s didaktische, philosophische und religiöse Anschauungen“, „R.'s Sprache“, „R. als Theoretiker und Ästhetiker“) einzuteilen, in denen bemerkenswerte Eigenheiten neben vielen banalen Allgemeinheiten zu finden sind.

Als Einleitung der nach Werkgruppen geordneten Besprechungen des Schaffens untersucht der Verfasser zusammenfassend Melodik, Harmonik, Kompositionstechnik und Instrumentation (S. 66—107). Die Nomenklatur ist, wie in manchen anderen tschechischen Arbeiten, nicht ganz abgeklärt, vor allem in der Bezeichnung der Ausdrucksmittel als „barock, klassizistisch, frühromantisch“ ohne Rücksicht darauf, daß die Kirchenmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ihren eigenen Gesetzen folgte. Die Einheitlichkeit des Stils jener zweckgebundenen Musik, die allgemeine Beliebtheit gewisser Floskeln und die vielen Gemeinplätze sind für Ryba ebenso verbindlich, wie für die meisten seiner Zeitgenossen in und außerhalb Böhmens. Von Interesse ist weniger, worin er diesen ähnelt, als sein persönlicher Beitrag zur böhmischen Musikgeschichte, vor allem die volkstümlichen Vereinfachungen und die melodischen

und rhythmischen Anpassungen an die musikalischen Voraussetzungen seines Milieus. Von wirklichem Interesse sind deshalb vor allem die Abschnitte über die zahlreichen Pastorellen und Weihnachtsmessen (S. 178 bis 200), nicht zuletzt durch das herangezogene Vergleichsmaterial.

Aus der Vorbemerkung zum thematischen Katalog (S. 262–356) ist ersichtlich, daß der Verfasser alle erfaßten, also auch die verschollenen Werke mitteilt. Rybas eigener Mitteilung über seine Jugendwerke, die unter verschiedenen Pseudonymen distribuiert wurden, dürfte er jedoch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet haben. Sonst wäre ihm kaum entgangen, daß z. B. sechs Quartette eines Ryballandini 1799 von Träg in Wien angezeigt wurden, oder daß man im Auktionskatalog der Musiksammlung des Grafen Fuchs zu Puchheim und Mittelberg (1839) Sextette und Oktette eines nicht identifizierten Komponisten Poison (*sic!*, Ryba=Fisch) finden kann (vgl. E. Schenk in Festschrift H. Bessler, 1962, S. 383), wodurch die wenigen bekannten Instrumentalkompositionen um Werke bisher nicht nachgewiesener Gattungen bereichert werden können. Ryba nennt übrigens auch noch die Pseudonyme Peace und Rybaville, die der Verfasser im betreffenden Abschnitt richtig zitiert.

Ein prinzipieller Einwand gegen den thematischen Katalog: wann wird man sich endlich darauf einigen, international verständliche Bezeichnungen für Instrumente und Beschreibungen zu benutzen? Selbst mit einem Wörterbuch wird man schwerlich „les.r“ als „corni“ identifizieren können. Bei Drucken muß auch unbedingt, soweit möglich, Ort, Verleger und Jahreszahl angegeben werden. Im vorliegenden Katalog fehlt meistens die eine oder andere Angabe.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Wolfgang Rogge: Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 54 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. XV.)

Bedenkt man, daß noch heute, nach rund sechs Jahrzehnten ihres Bestehens, die Neue Musik so verwirrende Aspekte bietet, in ihren Grundzügen und in ihren so widersprüchlichen Entwicklungsmerkmalen noch so wenig erkannt ist, daß auch nur einigermaßen verlässliche Kriterien fehlen um Spreu vom Weizen zu sondern, daß infolgedessen

hämische Überheblichkeit es leicht hat, pauschaliter zu restaurativer Tagesordnung überzugehen, da „nicht sein kann, was nicht sein darf“ — wenn man dies bedenkt und dazu feststellen muß, daß bis auf einige Ausnahmefälle auch die Musikwissenschaft es versäumt hat, sich um eine umfassende Klärung der Probleme zu bemühen — dann kann man Rogges Untersuchung des Schönbergschen Klavierwerks ob der Klarheit und Konsequenz ihres Aufbaus, ihrer Diktion und ihrer Folgerungen nicht hoch genug loben. Auch dort, wo der Rezensent mit den Gedankengängen des Autors nicht übereinstimmt, zwingen sie zum Überprüfen der eigenen Ansichten und geben Anregung zu neuem Durchdenken, zu plastischerer Anschauung — was könnte man Besseres über eine geistige Arbeit sagen, die Neuland erforschen will.

Schon mit der kurzen Vorbemerkung gibt der Autor zu erkennen, daß er sich mit besonderem Einfühlungsvermögen dieser zentralen Erscheinung der Neuen Musik nähert; daß er mit Schönbergs Mentalität vertraut ist, wenn er Begriffe wie „*musikalischer Zusammenhang*“ an den Ausgangspunkt seiner analytischen Aufgabe stellt, oder wenn er bei seinen Untersuchungen das Unbewußte bei der schöpferischen Intuition respektiert und einkalkuliert, den Spielraum des „*Ahnens*“, den das Kunstwerk braucht und der es vom reinen „*Wissen*“, der Wissenschaft unterscheidet; schließlich, wenn er die Bereitschaft des Hörers anspricht, sich dem Ungewöhnlichen hinzugeben. „*Der Komponist steht das Werk als Ganzes im Raum vor sich und beim Niederschreiben klappt er es in die Zeit um. Umgekehrt erlebt es der Hörer zuerst im Nacheinander, in der Zeit und sieht es dann erst, rückblickend, im Raum als Ganzes.*“ Unausgesprochen scheinen diese Worte Schönbergs den Autor geleitet zu haben.

Bevor dann die fünf Klavierwerke Schönbergs einzeln betrachtet und durchleuchtet werden, wird nicht nur darauf hingewiesen, daß sie „*markante Stadien seines Gesamtwerks dokumentieren*“, genauer: seiner kompositorisch-stilistischen Entwicklung, sondern — was dann im einzelnen immer wieder angesprochen wird — daß sich die zwölftönige Kompositionsweise in einigen wesentlichen Elementen schon in der vorhergegangenen, frei „*atonalen*“ Periode ankündigt (die ihrerseits wieder in den opp. 1

bis 10 der tonalen Periode zahlreiche verbindende Merkmale aufweist). Auf der andern Seite wäre vielleicht ergänzend eine deutlichere Herausarbeitung der Zusammenhänge der musikalischen Anschauungsweise und Kompositionsweise Schönbergs mit den klassischen und vorklassischen Meistern wünschenswert, so insbesondere, was die Formvorstellungen betrifft: daß z. B. für Schönberg Musik ohne Wiederholung nicht denkbar ist, allerdings wird „*nichts in meiner Musik wiederholt, ohne dadurch gleichzeitig die Entwicklung zu fördern*“. Das gibt das Stichwort für die „entwickelnde Variation“ und ihre dominierende Rolle bei diesem Komponisten. Auch der Begriff „thematische Arbeit“ ließe sich dann konkreter anwenden.

Was der Autor über die Schlüsse bei Schönberg sagt (S. 21, 22), daß die totale(?) Variation und Verzicht (?) auf Wiederholung keine Schlußwirkung zuläßt, daß die Musik aufhört statt zu schließen, ist ein Trugschluß, ja in Bezug auf die letzte Behauptung ein Fehlurteil: genau das Gegenteil ist wahr, die kunstvoll ausgebauten klassischen Vorbilder der Codateile kompensieren sogar den Anteil der tonalen Kadenz, was sich an jedem Werk Schönbergs unschwer nachweisen läßt (und hier darf ich den Autor gegen sich selbst in Schutz nehmen, denn S. 43 spricht er von einer coda-gemäßen Abrundung beim Präludium der Suite op. 25). Dann wieder ausgezeichnete Beobachtungen, etwa daß es weniger auf die Erfassung aller zwölf Töne ankommt, als auf die intervallische Verarbeitung, oder wenn Rogge mehrfach die Funktion des Rhythmus und seine subtil differenzierende Entwicklung in Schönbergs Musik anspricht, leider zu flüchtig und ohne auch auf die formbildende Wirkung einzugehen. Am Klavierstück op. 33a wird demonstriert, daß und wie die Reihe Formzusammenhänge ausfüllt, wie sie vorher durch die funktionelle Harmonie gegeben waren (S. 51). Ebenso scharf beobachtet ist, anhand der Suite op. 25, daß diese Übernahme barocker Tanzformen nicht bloße Nachahmung darstellt, mit der die zwölfstönige Kompositionsweise sich selbst desavouieren würde. Daß hier vielmehr diese Verschmelzung traditioneller Merkmale mit dem neuen Stil einen krassen Gegensatz darstellt zu jener Haltung, die einen neuen Stil mechanisch auf alte Formen überträgt. Alles in allem:

eine ideenreiche, durchdachte Abhandlung mit einer Fülle von Anregungen für geistig wie musikalisch Aufgeschlossene, die an einer klaren Erkenntnis und Wertung dessen interessiert sind, was in der Neuen Musik gestern, heute und morgen vor sich geht.

Josef Rufer, Berlin

Robert L. Tusler: *The Organ Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. Bithoven: A. B. Creighton 1958. Textband 144 S.; Plates, Figures, Music Examples 97 S. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. I.)

Die Arbeit stellt Sweelincks Werk in einen weit gesteckten musikgeschichtlichen Umkreis. Nach zwei einleitenden Kapiteln, *Sweelinck and His Milieu* und *The Organ of Sweelinck's Period*, führt Kap. III, *Sweelinck's Predecessors*, bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zurück; in Kap. IV, *Sweelinck and His Contemporaries*, werden u. a. Werke von Byrd, Bull und H. L. Haßler einbezogen; das abschließende VI. Kapitel, *Sweelinck and His Successors*, behandelt Titelouze, Frescobaldi, Correa de Arauxo, van Noordt und Scheidt. Daß den Vorläufern fast ebensoviel Raum gewidmet ist (26 S.) wie Sweelinck selbst und seinen Zeitgenossen (29 S.), ist bedingt durch das vom Verfasser gezeichnete Bild von Sweelincks geschichtlichem Ort, nach dem Sweelincks Orgelmusik aufs stärkste mit der der vorangegangenen Zeit verbunden ist.

Die Epoche, in der sie wurzelt, beginnt nach den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (so S. 32; S. 53 und 57 bereits ca. 1515) und ist gekennzeichnet durch die Auflösung des musikalischen Renaissancestils. Die Renaissance kannte keinen eigentlichen Orgelstil, auch die Orgelwerke waren in dem linear-kontrapunktischen Stil der Vokalmusik komponiert. Demgegenüber ist die Orgelmusik der neuen Epoche charakterisiert durch „*an ever-present conflict between the instrumental style and that of the renaissance vocal style. Virtuosity and an attempt to stir the emotions and admiration of the listener may be seen and heard everywhere*“ (S. 32 f.). Merkmale dieser neuen Epoche sind im einzelnen: das Interesse an nicht liturgisch gebundenen Formen (Fantasia, Canzona, Toccata, Variationen), das Eindringen von Tänzen und weltlichen Liedern in das Repertoire (S. 33), die bedeutende Rolle

der instrumentalen Figurationen, die die langen, fließenden Linien des Renaissancestils durchbrechen und die Grundlage sind für eine Abschnittsbildung („sectionalism“), die nicht mehr die ausgewogenen, logischen Formen der Renaissance erzeugt (S. 36), ungewöhnlich weite Stimmabstände oder Stimmkreuzung (S. 46 f.), Wechsel der Stimmenzahl in einem kontrapunktischen Gewebe (S. 53), Verwendung von Sprüngen, die von Theoretikern des Renaissancestils wie Zarlino und Morley verboten werden (S. 54). „The result of all these experimental efforts was the creation of an instrumental style equal to the demands of the changing esthetic, an instrumental style which was firmly established by the time of Sweelinck who was to accept and refine its traits“ (S. 57).

Man kann mit dem Verfasser darin übereinstimmen, daß die Frage, in welches Verhältnis sich die Tastenmusik-Komposition zur strengen Polyphonie setzt, eine (oder die) zentrale Frage der Geschichte der Tastenmusik im 16. Jahrhundert ist. Doch scheint die vorliegende Untersuchung auf irrigen oder zumindest ungeklärten Voraussetzungen aufzubauen. Denn wo wird eigentlich die „Orgelmusik im Renaissancestil“ vor dem angenommenen Stilwandel greifbar? Im Verlauf des III. Kapitels werden als Komponistennamen Dunstable, Ileborgh und Paumann genannt (S. 35), an bestimmten Werken nur Josquins „Orgelmesse“ *L'homme armé* (S. 33, 42), Obrechts *T'Andernaken*-Bearbeitung (S. 41 f.) und Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (S. 35).

Die Nennung Dunstables in diesem Zusammenhang bleibt unverständlich; daß Ileborghs Tabulatur und Paumanns *Fundamenta* vokal konzipiert seien, ist schwer einzusehen und wird auch nicht gezeigt. Mit welchem Recht die genannten Werke von Obrecht und Josquin für die Geschichte der Orgelmusik in Anspruch genommen werden, bleibt ohne Begründung (Scherings *Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin* erscheint weder im Text noch im Literaturverzeichnis), sofern man nicht den Hinweis auf das Vorkommen in Flor Peters' Sammlung *Oudnederlandse Meesters voor het orgel* (1938) als solche ansehen will; weshalb schließlich Schlicks Sammlung von 1512 trotz ihrem koloraturenreichen Satz als renaissancemäßig im Sinne dieser Arbeit

gelten soll, bleibt ungeklärt. Offenbar gibt es also bis zum frühen 16. Jahrhundert keine „Renaissance-Orgelmusik“ im beschriebenen Sinne. Lediglich für Tastenmusikwerke von Komponisten, die bereits zur neuen Epoche gezählt werden (z. B. G. Cavazzoni und A. de Cabezon) gelingt der Nachweis vokaler Einschläge, nur sind sie dort mindestens ebenso neu wie die gleichzeitig festzustellenden Merkmale des „neuen Stils“, die immerhin zum Teil — so das Eindringen weltlicher Lieder (von der Frage „Pfeifen- oder Saitenklavier?“ sei zunächst abgesehen), die Figuration, im strengen Satz verbotene Intervallsprünge — bereits in der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts (etwa im Buxheimer Orgelbuch) Vorläufer haben. Ein weiteres Verfolgen der in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen auf besser gesicherter Grundlage wäre zu wünschen. Wahrscheinlich würde sich dabei zeigen, daß in dem Prozeß der Ausbildung eines tasteninstrumenteigenen Stils die Tendenz zur Vokalisierung eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielt.

Kaum folgen wird man dem Verfasser im Gebrauch des Terminus „Renaissance“. Zunächst (S. 32) scheint er einen Zeitstil zu bezeichnen (für dessen Umgrenzung aber keine Kriterien angeben werden); im weiteren Verlauf der Darstellung dient das Wort jedoch fast nur noch zur Etikettierung von bestimmten Satztechniken, was beispielsweise zu der Konsequenz führt, daß der Versettenzyklus über das Kyrie der *Messa della Domenica* in Frescobaldis *Fiori musicali* stilistisch zu einem Drittel der Renaissance, zu zwei Dritteln dem Frühbarock zugehört (S. 95).

Da die vorliegende Arbeit durch mißliche Umstände erst sieben Jahre nach ihrem Erscheinen in die Hand des Berichterstatters gelangte, ist eine eingehende Diskussion von zwei Punkten durch in der Zwischenzeit erschienene Untersuchungen überholt: nämlich die Problematik der Abgrenzung der Orgelmusik Sweelincks (und seines musikgeschichtlichen Umkreises) innerhalb des Bereiches der Musik für Tasteninstrumente und die Abgrenzung von Sweelincks Tasteninstrument-Opus, das aus einer großen Zahl von handschriftlichen Quellen von unterschiedlicher Überlieferungstreue und in oft divergierenden Fassungen mit zuweilen unklaren oder fehlenden Komponistenbezeichnungen erst zu erschließen ist. Zum ersten Punkt

äußerte sich der Verfasser selbst nachträglich in dem Aufsatz *Style Differences in the Organ and Clavicembalo Works of J. P. Sweelinck* (Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVIII, S. 149 ff.), zu dem J. van der Meer und F. Noske (TVer XIX, S. 67 ff. und 80 ff.) Stellung nahmen. Die aus der Art der Überlieferung resultierende Problematik von Sweelincks Tastenmusikwerken ist in den letzten Jahren in Studien von M. Reimann, L. Schierning und W. Breig behandelt worden; doch war sie im Prinzip bereits aus dem Kritischen Bericht von Seifferts Neufassung von Bd. I der Gesamtausgabe (1943) ablesbar. Darin, daß durch die Fiktion, diese Ausgabe könne wie eine vom Komponisten autorisierte Urtextausgabe benutzt werden, der eigentliche Gegenstand der Untersuchung als Ganzes gar nicht greifbar wird, liegt wohl der Hauptmangel der Arbeit Tuslers. Indessen macht sich das ausschließliche, unkritische und auf den reinen Notentext beschränkte Zugrundelegen von Neuausgaben auch sonst häufig störend bemerkbar, so z. B. wenn die *cantus firmi* der *T'Andernaken*-Bearbeitungen von Obrecht und Hofhaimer (Beispielband, S. 35 f.) sowie die von „Isaacs“ (gemeint ist die anonym in Kotters und Klebers Tabulaturbüchern stehende Kolorierung des unter den Namen Barbireau, Isaac und Obrecht überliefertes Liedsatzes) und Hofhaimers Sätzen über „*Ein fröhlich Wesen*“ (ebenda S. 37) in jeweils verschiedenen Notenwertverkürzungen zum Vergleich nebeneinandergestellt werden.

Der Druck ist großzügig mit Dokumenten und Beispielen ausgestattet. Der Beispielband bietet 20 Abbildungen von Orgelprospekten, einige Prospekt- und Mensurzeichnungen sowie 69 Seiten Notenbeispiele.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Dragotin Cvetko: *Academia philharmonica Labacensis*. Ljubljana 1962. 237 S.

Dragotin Cvetko hat eine dreibändige Musikgeschichte seines Heimatlandes verfaßt (siehe die Besprechungen in Mf XIII, 1960, S. 72–75 und XVII, 1964, S. 438–442); nun bearbeitet er einige Zeitabschnitte bzw. die Bedeutung einzelner Institutionen und Komponisten in der Entwicklung des musikalischen Lebens Sloweniens.

Die vorliegende Arbeit des Autors beschäftigt sich mit der Geschichte einer Mu-

sikalischen Gesellschaft, die zur Pflege der barocken Musik 1701 gegründet wurde und durch das ganze 18. Jahrhundert Zentrum des musikalischen Lebens der Stadt Laibach war. In einem einleitenden Kapitel gibt der Autor ein Gesamtbild des damaligen Musiklebens der Stadt, dessen Pflegestätten das Jesuitenkolleg und die bischöfliche Kapelle sowie verschiedene mit der Musikpflege verknüpfte Vereinigungen in Laibach waren. An der Spitze der Akademie, die nach französischem und italienischem Muster gegründet wurde, standen vor allem zwei Persönlichkeiten: J. K. Prešern und J. B. Höffer. Das Ziel beider war die Pflege von Operaufführungen wie auch von Instrumentalwerken. Als Mitwirkende beteiligten sich vor allem Berufsmusiker, aber auch Dilettanten. Die Akademie verfügte ständig über Orchester und Chor und pflegte weltliche und geistliche Musik.

In den Jahren 1718–1743 erfolgte nach dem Tode des Begründers und musikalischen Leiters Höffer eine gewisse Umgestaltung, auch was das Programm anbelangt. So wurden Werke von Korold und Reutter-Oratorien aufgeführt, feierliche Kantaten zu Ehren des Bischofs sowie Werke von Höffer, Hočevar, Siberau, Gošel, Omersa, Čadež u. a., vornehmlich also Autoren heimischen Ursprungs. Der Verfasser gibt einen eingehenden Einblick in das organisatorische und musikalische Leben der Gesellschaft, über die Werke, die aufgeführt wurden, Fragen der Aufführungspraxis und vieles mehr. Westeuropäische und italienische Werke waren im Repertoire beliebt. Am Schluß würdigt der Verfasser die Verdienste der Gesellschaft als Pflegerin des europäischen Musikschaffens im Barock, aber auch ihre Bedeutung für das Land Slowenien. Ein Resümee in französischer Sprache gibt auch westlichen Fachleuten die Möglichkeit, sich über die Forschungsergebnisse der Arbeit zu unterrichten. Mit seiner ausführlichen und fundierten Studie hat der Verfasser einen neuen bedeutenden Beitrag zur Kenntnis der Pflege der abendländischen Musik in Südosteuropa geschaffen.

Franz Zagiba, Wien

Marija Kuntarić: *Blagoje Bersa*. Zagreb: Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste 1959. 163 S.

Nach dem zweiten Weltkrieg hatte man in Kroatien die Bedeutung der Erforschung der älteren Musik des Landes erkannt und be-

schlossen, diese, aber auch die junge Komponistengeneration dem Ausland vorzustellen. Die musikologische Abteilung der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste macht sich die ältere Musikgeschichte des Landes zum Forschungsgegenstand. Hier sind mehrere Arbeiten von dem kürzlich verstorbenen Albe Vidaković erschienen, so über das älteste neumierte Sakramentar aus der Dombibliothek, die Monographie über V. Jelić sowie dessen Werke. Erst nach dem Tode Vidaković' erfolgte die wissenschaftliche Würdigung des großen musikologischen Werkes des Panslaven Dominikaner-Pater J. K. Krizanić, dessen *Asserta musicalia* 1656 in Rom erschienen, durch eine Neuauflage mit Übersetzung ins Kroatische (1966). Dieselbe Akademie gibt aber auch eine Reihe Monographien über das zeitgenössische kroatische Musikschaffen heraus. J. Andreis, Autor einer umfassenden dreibändigen Musikgeschichte, zeichnet als Herausgeber.

Als Vertreter der teils internationalen, teils nationalen Richtung im kroatischen Musikschaffen nach dem ersten Weltkrieg gilt der langjährige Professor an der Musikakademie in Agram, Blagoje Bersa. Bei ihm als erstem finden wir den modernen Klang, insbesondere in seinen Instrumentalwerken. Nun liegt eine ausführliche Monographie über diesen Schöpfer der modernen kroatischen Musik vor, dem die erste Nachkriegsgeneration ihre Ausbildung verdankte. Bersa (1873 bis 1934) studierte in Agram und Wien (Fuchs, Eppstein) und war dann längere Zeit in Wien und Graz tätig, bis er 1918 zum Professor an der Musikakademie in Agram berufen wurde. Er schrieb mehr symphonische Werke als Opern, doch lag der Schwerpunkt seines Schaffens in den lyrisch gefärbten Werken und in seinen Sololiedern. Vor allem schrieb er Programmusik mit rhapsodischem Charakter und war ein Meister von feinst ausgearbeiteten Miniaturen mit virtuoser Instrumentation. Rimskij-Korsakov und Richard Strauss waren ihm Vorbild. Sein Oeuvre umfaßt drei Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Trios und Lieder.

Der Autor hat Gelegenheit gehabt, den gesamten Nachlaß des Meisters zu bearbeiten und sein Werk zu untersuchen. Gut ist die Lösung, daß zu dem kroatischen Originaltext auch ein gekürzter englischer beigegeben wurde, wobei auch die Notenbeispiele in beiden Fassungen erscheinen. Durch

diese praktische Lösung können sich auch ausländische Fachkreise die Monographie zugänglich machen. Der Arbeit ist ein chronologisches sowie ein nach Gattungen zusammengestelltes Werksverzeichnis beigegeben.

Franz Zagiba, Wien

Krešimir Šipus: Stjepan Sulek, Zagreb: Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste 1961. 177 S.

Die zweite Monographie der Reihe der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste behandelt Leben und Werk von Stjepan Sulek, der als bedeutender Komponist der Generation nach dem zweiten Weltkrieg gilt und als solcher seine Heimat auch auf internationalem Forum repräsentiert.

Sulek, 1914 geboren, hat eigentlich als Violinvirtuose angefangen, wurde dann Dirigent und widmete sich schließlich zur Gänze der Komposition. Als Professor an der Musikakademie Zagreb tätig, komponierte er Symphonien, Konzerte für Orchester, für Cello und Orchester, Klavier und Orchester, Fagott und Orchester, und schrieb die Oper *Koriolan* (1958). Bewußt verbindet er moderne Kompositionstechnik mit Elementen des klassischen Stils. Er ist ein ausgezeichnete Kenner aller Geheimnisse der Instrumentationstechnik; nationale Musikelemente verwendet er weder als Themenmaterial noch als Inspirationsfond. Bei der musikalischen Formulierung seiner Gedanken zeigt er besondere Vorliebe für die kontrapunktischen Ausdrucksformen des Barock. Auch dieser Monographie ist ein gekürztes englisches Resümee beigegeben, im Umfang auch mit Notenbeispielen wie im ersten Band der Reihe.

Franz Zagiba, Wien

Georg Karstädt: Laßt lustig die Hörner erschallen! Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik. Hamburg und Berlin: Verlag Paul Parey 1964. 136 S.

Der Verfasser, bekannt als vorzüglicher Kenner älterer und neuerer Horninstrumente, hat sein Thema bereits früher in wissenschaftlichen Publikationen behandelt (vgl. im besonderen die MGG-Artikel *Jagdmusik* und *Horninstrumente*). Auf dieser soliden Grundlage fußend wendet er sich nun mit vorliegender Darstellung im handlichen Taschenbuchformat an einen größte-

ren Leserkreis, dem er in unterhaltsamer Form einen geschichtlichen Überblick namentlich über Bedeutung, Anwendung und Handhabung des Jagdhorns bieten will. In kurzen, in sich abgeschlossenen Kapiteln berichtet er in aufgelockertem Erzählstil über die wichtigsten Entwicklungsstadien des Jagdhorns und seiner Funktion, ohne die Ausführungen mit allzu vielen Details zu belasten. Nach einigen Bemerkungen über die Jagdmusik im alten Ägypten und Babylonien, in Griechenland und im römischen Reich, die vielleicht nicht unbedingt notwendig gewesen wären, erfährt der Leser Wissenswertes über die älteren, meist eintönigen Tierhörner, die übrigens in manchen Teilen Europas von Dorfhirten noch heute als Signalinstrumente verwendet werden, über die kostbaren und reichverzierten Olifanten, das Auftreten mehrtöniger Hörner und die Ausbildung zahlreicher leistungsfähiger Typen seit dem 16. Jahrhundert und schließlich über die entscheidende Erfindung des Ventilhorns im 19. Jahrhundert und deren Auswirkungen. Ausführlich wird das reiche und vielfältige Signalwesen bei der Jagd beschrieben, wie es sich vor allem in Frankreich, später auch in England und Deutschland entwickelte. Die seit dem 14. Jahrhundert überlieferten, überwiegend französischen Jagdtraktate sind dem Verfasser hierfür aussagekräftige Quellen. Die Verwendung der Hörner in der Kunstmusik, die auf Grund der verbesserten musikalischen Möglichkeiten der Instrumente im 17. Jahrhundert beginnt, findet besondere Beachtung. Eingehend wird dargelegt, wie die Hörner im Orchester, sei es solistisch oder als Hornquartett, von den verschiedenen Komponisten zur direkten Schilderung von Jagdszenen oder Symbolisierung entsprechender Situationen und Stimmungen eingesetzt wurden. Als charakteristische und einprägsame Beispiele werden Bach, Haydn, Mozart, Weber, aber auch Wagner und Schumann gewählt. Eine Beachtung volkstümlicher Jägerlieder und Volkslieder, in denen das Horn oft erwähnt wird, rundet das kulturgeschichtliche Bild vom Jagdhorn ab. Ausgestattet mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen, die wesentlich zur Anschaulichkeit beitragen, dürfte das Buch von Freunden der Jagdmusik und all denen, die sich um die Pflege des Jagdhornblasens in unserer Zeit bemühen, dankbar aufgenommen werden. Erich Stockmann, Berlin

Paul Nettel: Prag im Studentenlied. München: Robert Lerche (vormals I. G. Calve, Prag) 1964. 44 S. (Schriftenreihe der sudetendeutschen Ärzte. 6.)

Zur Geschichte der Studentenmusik und besonders des Studentenliedes kommt aus Bloomington/Indiana ein willkommener Beitrag von Paul Nettel, dem bekannten amerikanischen Musikforscher böhmischer Herkunft. Als ehemaliger Prager Student und Dozent hat er seine Studie mit der Liebe und Sorgfalt des im achten Lebensjahrzehnt Rückschauenden geschrieben. Dabei mußte manche eigene Erinnerung lebendig werden. Darin liegt neben der Anziehungskraft des Themas ein besonderer Reiz.

Prag im Studentenlied — das ist in doppelter Bedeutung gedacht: was man dort gesungen hat und wie die Stadt auch an anderen Orten im Studentenlied besungen worden ist. Das ist ein Stück deutscher und tschechischer Kulturgeschichte zugleich, ein weit ausgedehntes Stück, das sechs Jahrhunderte umfaßt. Nettel spannt den Bogen vom Echo der *Carmina burana* in Prag bis zum Liedgut um 1900, aus dem einiges noch heute lebt. Da gab es viel zu sammeln und zu vergleichen und auch zu erzählen. Der Verfasser tut es in der lebenswürdigsten Art. Er wollte „den noch übrig gebliebenen Alt-Pragern eine Stunde der Besinnung und der Freude geben.“ Das ist ihm gelungen. Ein Melodien-Anhang (leider ohne die Texte) macht das Musikalische anschaulich, auch ein paar sprechende Faksimilia sind eingefügt.

Das Forschungsfeld Studentenlied ist vorläufig schier endlos. Wer immer darangeht, muß mit vielen Ergänzungen durch andere rechnen. So sei es auch hier erlaubt, einiges anzumerken. Es ist noch lange nicht das Letzte. S. 4: Die älteste Melodie zu „*Mihi est propositum*“ hat H. J. Moser aufgefunden und in *Musik in Volk, Schule und Kirche*, Leipzig 1927 vorgelegt, auch im *Fortunatus*, Blätter für das deutsche Studententum, WS 1927/28, Lehr bei Schauenburg. Durch Moser ist die Melodie dann in die 150. Auflage 1929 des Lahrer Kommersbuches hineingekommen. Der vierstimmige Satz eines unbekanntens Meisters um 1550 steht in Mosers *Studentenlust* 1930. Die deutsche Nachdichtung von G. A. Bürger 1777 findet sich schon im *Akademischen Liederbuch* von August Niemann, Dessau und Leipzig 1782. Von den neueren Sing-

weisen hat die von J. A. P. Schulz gesiegt. — S. 5: Das beliebte Gespräch von der Tochter, die der Mutter erklärt, daß sie keinen anderen als einen Scholaren (später Studenten) heiraten will, hat auch Johann Jeep in seinem *Studentengärtlein*, 1. Teil 1618, komponiert („Ach Mutter, liebe Mutter mein“). Das Stück steht auch in Mosers *Studentenlust*. Hoffmann von Fallersleben hat das Gespräch mit einem weiteren, ähnlichen, als Bonner Student in sein erstes Liederbuch aufgenommen. Hierzu: Hoffmanns *Die deutschen Gesellschaftlieder des 16. u. 17. Jahrhunderts*, 1844; auch meine Studie *Bonner Burschenlieder* 1819, Köln 1956. In der 5. Strophe der themaverwandten *Filia hospitalis* (Otto Kamp 1885) ist der Theolog (nicht der Philosoph) „zu weise“. — S. 22/23: Eichendorffs „Nach Süden nun sich lenken“ (1826) hat noch die dritte Strophe („Nun weht schon durch die Wälder“). Der Satz in Göpels Sammlung 1847 (*Der Prager Studenten Wanderschaft*), zuerst dreistimmig, Schlußteil vierstimmig, bringt die Melodie vollkommen so, wie sie noch heute notiert und gesungen wird. Karl Hirsch (geb. 1858) kommt daher weder als Komponist noch als Bearbeiter in Frage. Wer die Melodie des Schlußteiles gefunden hat, bleibt im Dunkeln. Göpels musikalischer Helfer, Thomas Täglichbeck, wird im Vorwort allgemein als Bearbeiter der mehrstimmigen Sätze genannt, nicht als Melodist. — S. 25 ff.: *Nach Italien, nach Italien* findet sich schon in der ersten Auflage des „Lahrers“, doch noch ohne die Prager Strophen; zu singen nach der Melodie von Luise Reichardt (gest. 1826 in Hamburg) zu Brentanos *Nach Sevilla, nach Sevilla* (1804). Vgl. Hoffmann von Fallersleben, *Deutsches Volksgesangbuch*, Leipzig 1848. Hier also ist das noch ganz ernsthafte „Urbild“ der späteren übermütigen Strophen zu suchen. — S. 28: Wilhelm Müllers Lied beginnt: „Mit der Fiedel auf dem Rücken“ (nicht „Nacken“). Die wandernden Musici haben ihre Instrumente auf dem Ranzen getragen, auch die Waldhörner, so noch Methfessel und Spohr. Der Komponist des Liedes, Otto Wildner, geb. 1855 in Weißenbrunn, war Medizinstudent in Würzburg, später Arzt in Eschau im Spessart. Er starb 1927. Vgl. den Anhang zur 156. Auflage des „Lahrers“ 1963. In diesem Liederbuch stehen seit 1953 (151. Auflage) außer den altbewährten böhmischen Musikantenliedern die neue-

ren Gesänge „Aus winkligen Gassen“ (*Auszug aus Prag*) von Fritz Fuchs (1929) und „Es liegt in sonnigen, reichen Landen“ (*Alma Mater Prag*) von Otto Pfister (gest. 1952). Die alte „hunderttürmige Stadt“ lebt auch heute noch im Studentenlied.

Kurt Stephenson, Bonn

Hans Engel: *Das Solokonzert*. Köln: Arno-Volk-Verlag 1964. 132 S. (Das Musikwerk. 25.)

Auf den ersten Augenschein nimmt sich *Das Solokonzert* von Hans Engel als eine großzügig gestaltete Übersicht über den umfangreichen Komplex dieser Gattung aus. Der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte des Konzerts, der Eigenart des Konzerts und des Konzertierens wird angemessener Raum gewährt. Darauf wird etappenweise die Literatur, nach Besetzungen geordnet, durchgegangen. Dieses Vorrücken in historischen Etappen trägt beim Durchlesen viel zur Übersichtlichkeit bei und erleichtert das Ziehen von Querverbindungen. Daraus spricht der gewiegte Historiker. Auszüge aus Konzertsätzen im Notenanhang, teilweise auch ganze Sätze, aus Werken Vivaldis, Tartinis, C. P. E. Bachs, Mozarts, Beethovens, von Chopin, Liszt und Brahms deuten die großen, wichtigen Angelpunkte namentlich des Klavierkonzerts an. Daneben beleuchten zahlreiche kürzere Notenbeispiele im laufenden Text eine Reihe von Teilaspekten. In den Anmerkungen sind viele bibliographische Hinweise untergebracht.

„Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte“ nennt sich *Das Musikwerk*, das von K. G. Fellerer herausgegeben wird und nun schon in einer stattlichen Reihe vorliegt. Beim Heft *Solokonzert* kann man sich fragen, ob die Verteilung zwischen S. 88 Text (ohne die Anmerkungen) und S. 35 Beispielen im Sinne einer solchen „Beispielsammlung“ liegt. Bei den neun im Notenanhang mitgeteilten Beispielen, sieben Klavier- und zwei Violinkonzertbeispielen, darf man von einer Verlegenheitslösung sprechen, sowohl rein zahlenmäßig als auch ganz besonders hinsichtlich der Auswahl. Gewiß zeigt diese die wichtigsten Phasen des Klavierkonzerts innerhalb knapp 100 Jahren. Das ist aber entschieden zu wenig, vor allem aber auch zu einseitig orientiert für eine Form, die sich schon etwa 275 Jahre lang in den verschiedensten

Stilarten behauptet hat. Eine reichere Dotierung der Notenbeispiele im Anhang hätte man sich für das Solokonzert durchaus leisten dürfen. Besagte Verlegenheitslösung wird indessen weitgehend durch die brillante textliche Darstellung wettgemacht. Hans Engel betrachtet die wichtigsten und häufigsten Konzertformen, Violin-, Bratschen-, Violoncello- und Klavierkonzerte sowie Konzerte für Orgel und Harfe, schließlich Konzerte für Blasinstrumente gesondert und teilt sie nach Epochen und Ländern geordnet auf, wobei er des öfters auf sein Buch *Das Instrumentalkonzert* von 1932 zurückgreift und in den Anmerkungen als erweiternde Lektüre darauf verweist. Die Entwicklungszüge sind in Barock und Klassik klar und plastisch herausgearbeitet, wohingegen sie in der romantischen Epoche vor der mehr detailliert wiedergegebenen Literatur zurücktreten. Gebührend zu erwähnen ist, daß auch unbekannte, heute z. T. fast vergessene Meister herausgehoben und ins rechte Licht gerückt werden. Dankbar darf man die Zusammenstellung der Konzertwerke des 20. Jahrhunderts anerkennen, in der kein Werk von Rang und Bedeutung fehlt.

Nun einige Berichtigungen und kritische Anmerkungen: G. Torelli starb am 9. 2. 1709, nicht 1708. Sein Bruder gab noch im gleichen Jahr das op. 8 heraus. — Das Oboenkonzert von Alessandro Marcello steht in der Originalfassung wie in Bachs Bearbeitung (BWV 974) in *d*-moll, nicht in *c*-moll; man vgl. die von H. Ruf 1963 besorgte Neuausgabe (Schott) und *Mf* XI, 1958, S. 82 u. 342. — In der Terminologie auf ein falsches Geleise geraten ist Hans Engel, wenn er schreibt (S. 5): „Das Konzert für zwei gleiche Instrumente, das sog. Doppelkonzert, darf dagegen zum Solokonzert gerechnet werden, denn die Instrumente . . . treten darin in gleicher Klanglage . . . gewissermaßen als Zwillingsspaar auf . . .“. Das ist meiner Ansicht nach die Definition für das Concerto grosso, das schon in früheren Zeiten sorgfältig vom Solokonzert getrennt wird. — Die Tutti von Locatelli Concerti op. 3 als „inhaltslos“ zu bezeichnen (S. 12), geht wohl etwas zu weit. — Das Bassethorn als „Altklarinette“ zu deklarieren (S. 32), ist nicht sehr glücklich. „Bassetto“ (Bassetti) heißt soviel wie kleine Baßlage. Die damaligen Instrumente reichten denn auch bis zum geschrie-

benen kleinen *c* hinunter. — Die Anmerkungen sind ohne ersichtlichen Grund zerteilt; der zweite Teil beginnt die Nummerierung wieder mit Ziffer 1. Im Text (S. 33) fehlt die Angabe „II. Teil“, was etwas verwirrt. — Daß C. Francks *Variations symphoniques* (S. 61) „unterhaltsam und flach“ auslaufen, glaube ich nicht. — Über Paganinis virtuose Violinkonzerte ist mit bloß zwei Sätzen (S. 73) etwas wenig gesagt. — Wie in allen Heften dieser Reihe vermißt man sehr das Namensverzeichnis.

Franz Giegling, Zürich

Joseph Haydn: Klaviersonaten, Band I. Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften herausgegeben von Georg Feder. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1964). VIII, 125 S.

Der im Rahmen der Urtext-Ausgaben des Henle-Verlages erschienene Band enthält die ersten 12 von insgesamt 21 ausgewählten und chronologisch geordneten Sonaten Haydns, laut Vorwort ein Vorabdruck aus der Haydn-Gesamtausgabe des Joseph Haydn-Instituts in Köln. In ihm sind Sonaten aus der Zeit „vor 1766“ bis 1780 vereinigt. Die neu aufgestellte Chronologie dieser Werke hat der Herausgeber bereits 1963 in der Festschrift Friedrich Blume einleuchtend begründet. Besondere Aufmerksamkeit verdienen verständlicherweise die beiden hier zum ersten Mal publizierten, offensichtlich sehr früh entstandenen Sonaten in *Es*-dur, die in Hobokens Verzeichnis noch fehlen und die Feder nach dem Unicum einer Brüner Handschrift veröffentlicht hat. Auch über sie hat sich der Herausgeber schon im Kongreßbericht Kassel 1962 geäußert. Beide Werke schließen mit einem Menuett (das Trio der zweiten Sonate steht erstaunlicherweise in *es*-moll, einer in den 60er Jahren auch von Haydn höchst selten benutzten Tonart), aber ihm gehen im ersten ein schneller und ein langsamer Satz voran, während Nr. 2 nur zweisätzig in der Quelle erscheint. Möglicherweise fehlt also hier das Finale oder auch der langsame Satz. Die beiden Einleitungssätze sind formal auffallend gut proportioniert. Sie verwenden zwei Themen, die in den auf fast ein Drittel des Gesamtumfangs ausgedehnten Durchführungsteilen vielseitig verarbeitet werden. Besonders die zweite dieser *Es*-dur-Sonaten dürfte sich dank ihrer

reizvollen klanglichen Disposition schnell zahlreiche Freunde erwerben!

Vergleicht man die übrigen zehn Sonaten mit den schon in der ersten Breitkopf-Gesamtausgabe von Karl Päsler nach der damaligen Quellenkenntnis sorgfältig edierten Texten, so ist besonders die Ausmerzungen zahlreicher, oft recht willkürlicher Veränderungen im Anschluß an mehrere Frühdrucke hervorzuheben (Nr. 3, 4, 6, 8, 9). Auch hat Päsler manche Parallelstellen, verführt durch ein falsches Analogiedenken, aneinander angeglichen, ohne zu bedenken, daß das erneute Auftreten einer Taktgruppe in der Regel eines verstärkten Klaviersatzes bedarf, um als Steigerung zu wirken. Die Phrasierung hat Feder mit Recht vereinheitlicht, alle Zusätze aber durch Klammern gekennzeichnet. Die in der Frühzeit von Haydn nur angedeutete Ornamentik und Dynamik verlangt vom Interpreten manche Ergänzungen. Dankbar begrüßt man den hier verwirklichten Grundsatz des Herausgebers, bei der Verteilung der Noten auf die Systeme, der Balkensetzung und Stielung sich nicht immer sklavisch an die häufig unsystematische Schreibweise der maßgeblichen Quellen gehalten zu haben, denn der Vorteil eines übersichtlichen, spieltechnisch günstig gelegten Stichbildes ist nicht hoch genug einzuschätzen. Kurze, aber inhaltsreiche Revisionsbemerkungen und ein knappes Vorwort ergänzen diese sorgfältig betreute Edition.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Joseph Haydn: Sinfonien 1764 und 1765. Hrsg. von Horst Walter. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. VII, 141 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. 55 S. (Joseph Haydn, Werke, Reihe I, Bd. 4.)

Die Haydn-Society hatte seinerzeit drei Bände mit Sinfonien herausgegeben, die als Grundstock in die Gesamtausgabe des Joseph Haydn-Instituts, Köln, eingegangen sind. Der vorliegende Band ist der erste samt kritischem Bericht, mit dem das Haydn-Institut die Reihe fortsetzt. Er enthält die auf Grund von Autographen für 1764 und 1765 gesicherten Sinfonien: Nr. 21—24, darunter *Der Philosoph* (22) sowie Nr. 28—31, darunter *Alleluia* (30) und *Mit dem Hornsignal* (31). Da die Frühdrucke sehr unzuverlässig sind und das originale Aufführungsmaterial aus Eisenstadt verlorengegangen ist, dienen allein die auto-

graphen Partituren als Editionsgrundlage. Dazu treten „in der Regel zwei bis drei relativ gute und voneinander möglichst unabhängige Abschriften“, mit deren Hilfe eventuelle Änderungen Haydns in die Ausgabe gelangen sollen. Die große Zahl weiterer Abschriften konnte der Herausgeber nach sorgfältiger Prüfung ausschließen. Im Druckbild folgt die Edition weitgehend den Autographen. So sind z. B. Bläserpaare meist auf einem System notiert. Auf das heutige Bild einer Partitur ist in der Anordnung der Stimmen mit Recht Rücksicht genommen. Auch sind abgekürzte Schreibweisen des Autographs aufgelöst. Darin machen lediglich die durch Hinweise auf andere Stimmen (z. B. „col Basso“) geforderten Partien — vor allem in Violine II und Viola — eine wie es scheint unnötige Ausnahme: sie stehen in Winkelklammern. Klammern aber, seien sie rund, eckig oder gewinkelt, sollten besser Zusätzen vorbehalten bleiben.

Die Einheitlichkeit der Vorlagen — nur für das Finale von Nr. 28 fehlt das Autograph — trägt zur Geschlossenheit der Ausgabe wesentlich bei und gibt dem Kritischen Bericht von vornherein eine wohlthuende Übersichtlichkeit. Seine beiden Hauptabschnitte *Quellen* und *Lesarten* sind mehrfach unterteilt, so daß grundsätzliche Angaben und spezielle Fragenkomplexe für sich stehen. Der Benutzer dringt vom Ganzen zum Detail, vom Resumé zum Lesartenverzeichnis vor. Tabellen und Übersichten werden ihm nicht als Rätsel aufgegeben, sondern in angemessener Weise erläutert. Dagegen fallen die Bemerkungen im Notenband *Zur Gestaltung der Ausgabe*, denen Ergänzungen im Kritischen Bericht (S. 43) zugeordnet sind, etwas ab. Man möchte sie sich knapper und vielleicht an einer Stelle gesammelt wünschen: Der Satz über „*Abweichungen vom Prinzip der Einklammerungen*“ (Notenband, S. [VIII]) ist wohl entbehrlich, denn unmittelbar folgt der gleiche Hinweis in anderem Gewand; auch könnte noch schärfer hervortreten, wie weit Änderungen oder Zusätze, seien sie eingeklammert oder nicht, stillschweigend im Kritischen Bericht übergangen werden; eine Bemerkung zur Gestaltung der Besetzungsangaben (S. 12) hätte einen besseren Platz unter den übrigen diesbezüglichen Hinweisen gehabt. Aber diese geringen Unstimmigkeiten können das Verdienst des

Herausgebers nicht schmälern, einen vorzüglich gearbeiteten, gut disponierten und „lesbaren“ Kommentar bereitgestellt zu haben.

Zur Musik sei nur angedeutet, daß Haydn mit diesen Sinfonien im Begriff ist, dem „*Divertimento*geist“ (Larsen) zu erwachen, dessen Wirken bei der Verwendung von Soloinstrumenten zutage tritt (24 II, Flötensolo; 31 IV, Variationen mit wechselnden Soloinstrumenten). Neuartig erscheint vor allem die stärkere motivische Arbeit in den Durchführungen (vgl. Nr. 23 und 24). Experimentierende Abwechslung in Tonart, Anlage und Instrumentation geben diesen Werken einen besonderen Reiz. So verwendet z. B. Nr. 22 die Satzfolge einer Sonata da chiesa. Der unter Haydns Sinfonien einmaligen Besetzung von zwei Englischhörnern weichen übrigens die Abschriften stets aus, indem sie stattdessen Flöten oder Oboen fordern. Für Haydns Kunst der Überraschung bietet das Finale von Nr. 23 ein frühes Beispiel: das Presto assai täuscht die Erwartungen des Hörers und verflüchtigt sich unversehens. Weitere Einzelzüge sind bequem in Landons Monographie nachzulesen. Vielleicht sollte man sich aber nicht um die Freude bringen, selbst die glücklichen Einfälle zu entdecken und damit die z. T. abschätzigen und sicher zeitbedingten Urteile Pohls (I 290 ff.) zu revidieren.

Martin Just, Würzburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III. Werkgruppe 8: Lieder. Vorgelegt von Ernst August Ballin. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1963. XX, 82 S. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1964. 190 S.

Aus den wenigen noch vorhandenen Autographen Mozartscher Lieder und bei der Unzuverlässigkeit der Original- und Frühdrucke eine korrekte Sammlung und Lesart zu gewinnen, erfordert, trotz oder gerade wegen der Kleinheit der Stücke, eine ungemaine, peinlich genaue, manchmal zu dem Wert der Werke selbst kaum im richtigen Verhältnis stehende Arbeit. Zunächst sei einiges zur Edition angemerkt. Daß der Herausgeber Veränderungen und Zusätze „per analogiam“ nur mit größter Vorsicht anwendet (S. X), ist gut; da die Ausgabe auch praktischen Zwecken dienen soll, ist es manchmal sinnvoll. Zur Bedeu-

tung der Fermate bei Mozart (S. X) darf ich auf meinen Aufsatz *The meanings of the corona in Mozart* (Monthly Musical Record 1960, July) hinweisen. Daß die Frage der Staccatozeichen zur Sprache kommt, ist fast selbstverständlich. Da im KB alle einzelnen Stellen genau erörtert sind, liegen für den, der ihn eingehend studiert, die Verhältnisse klar. Wenn im Lied Nr. 29 KV 597 Takt 1/2 Staccatostriche aus einem Frühdruck im Gegensatz zum Incipit in Mozarts Verzeichnis aufgenommen werden, so scheint mir das zweifelhaft. Die richtige Betonung ergibt sich beim Singen von selbst. Und der Wechsel von Punkten und Strichen im Nachspiel von Nr. 28 KV 596 ist wirklich unerklärbar. Hier, wie in Nr. 5 KV 308 (295 b) T. 29 ff. handelt es sich sicherlich nicht um Akzente.

Die Angaben für die Ausführung der Vorschläge und Appoggiaturen sind zu begrüßen. Besonders sei erwähnt, daß der Herausgeber nicht einseitig doktrinär vorgeht, sondern auch musikalische Gründe für die Art der Ausführung in Betracht zieht (siehe z. B. S. XIII, KB S. 147). Gegen übertriebene Auslegungen der Absichten Mozarts ist er oft skeptisch (vgl. KB S. 63 zu Nr. 2 KV 147). Zu der Hinzufügung eines *forte* am Liedanfang von Nr. 12 KV 472 sei darauf hingewiesen, daß damals ein Satz, dessen Anfangsdynamik nicht bezeichnet war, *forte* begann (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 116).

Eine Beobachtung scheint mir bemerkenswert. Vergleicht man den Klaviersatz der Lieder 1—3 (Entstehungszeit zwischen 1768 und 1772) mit dem von Nr. 4 ab, so ist mit der Kennzeichnung „Generalbaßlied“ zu wenig gesagt. Der Unterschied ist offenbar durch das benutzte oder beabsichtigte Instrument bedingt. Die Lieder von Nr. 4 ab sind 1777 in Mannheim und später entstanden. R. Steglich hat gezeigt, daß Mozart in Mannheim die Welt des Hammerklaviers kennen lernte (*Studien zu Mozarts Hammerflügel*, Neues Mozart-Jahrbuch I). Die Lieder 1—3 haben deutlichen Cembalosatz; die späteren nicht mehr. Das löst vielleicht einen Widerspruch Ballins bei Nr. 18 KV 517 (*Die Alte*) vom Jahre 1787 zu einer Darstellung von A. Heuß. Dieser hält das Lied für ein „ausgesprochenes Generalbaßlied“ und meint, Mozart habe hier „bewußt archaisieren“ wollen. Dem reifen Mozart wäre so etwas bei der sowieso ironisierenden

Art des Liedes zuzutrauen. Tatsächlich hat die Baßführung in Nr. 18 etwas Ähnlichkeit mit der der frühen Lieder. Daß Heuß solche Dinge gerne etwas pointiert darstellte, sei zugegeben.

Bei den zahlreichen Kleinigkeiten der Untersuchungen ist nicht verwunderlich, daß manches sich gewissermaßen post festum klärte und in Nachträgen zum KB bekräftigt, ergänzt und berichtigt werden konnte. Eine solche kleine Feststellung sei nachgetragen. Zweifelhaft ist die Echtheit des Liedes „*Laßt uns mit geschlung'nen Händen*“ (KB S. 48). Kürzlich konnte ich nachweisen (Lied und Chor 1966, Heft 4, S. 69), daß nicht, wie bisher angenommen, nur ein Exemplar des Erstdrucks der Kantate KV 623 ohne Hinzufügung des Liedes existiert, sondern mindestens noch ein zweites. Ich vermute, daß diese Ausgabe zunächst das Lied gar nicht enthielt, sondern nur Mozarts Kantate. Das Lied wurde dann späteren Exemplaren angeheftet. Die Echtheit wird dadurch noch zweifelhafter.

Die Hauptergebnisse dieser musterhaften Ausgabe seien kurz zusammengestellt:

1. Menschlichem Ermessen nach enthält sie alle echten Lieder Mozarts in einer Form, die den Absichten Mozarts entspricht. Erstmals bringt sie in einem Druck für die Praxis KV 552 und in korrekter Wiedergabe KV 598.

2. Quellen, Entstehungsdaten, Entstehungsarten, Namen der Dichter, die Feststellung, welche Textquellen Mozart vorgelegen haben, sind aufs kleinste erläutert. Interessant z. B. der endgültige Nachweis, daß der „*kleine Fritz*“ aus KV 529 der Anhalt-Dessauische Erbprinz war.

3. Erstmals sind Zweckbestimmung und Herkunft der beiden Kirchenlieder KV 343 (336c) ausführlich erörtert.

4. Fragen der Echtheit werden erörtert, unterschobene Lieder namhaft gemacht und eigenhändige Liedabschriften Mozarts nachgewiesen. Bislang war z. B. nicht bekannt, daß Mozart sich mit schottischen Liedmelodien befaßt hat.

5. Ein Anhang gibt einige fragmentarisch oder nur im Klavierauszug erhaltene Stücke.

Man muß W. Rehm völlig recht geben, wenn er (Mozart-Jahrbuch 1964) sagt: „*Dieser umfangmäßig schmale Band gehört ganz ohne Zweifel zu den interessantesten und an neuen Forschungsergebnissen reichsten der NMA.*“ Paul Mies, Köln

Wolfgang Amadeus Mozart: Larghetto und Allegro in Es für zwei Klaviere. Vorgelegt von Gerhard Croll. Kassel etc.: Bärenreiter 1964. 16 S. (Nachtrag zum Band Werke für zwei Klaviere der Neuen Mozart-Ausgabe) — Dazu: Gerhard Croll: Ein überraschender Mozart-Fund, Mozart-Jahrbuch 1962/63, Salzburg 1964, S. 108–110, und derselbe, Zu Mozarts Larghetto und Allegro Es-dur für zwei Klaviere, Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965, S. 28–37.

Diese fragmentarische Sonate gehört zu den glücklichen Entdeckungen der Mozartforschung in den letzten Jahren. Bei Quellenstudien zum Werk Chr. W. Glucks stieß der Herausgeber auf das Mozartsche Manuskript, welches in der Bibliothek des erzbischöflichen Schlosses zu Kremsier liegt und bisher unter Glucks Namen katalogisiert war. Es stammt aus der Musiksammlung des Erzherzogs Rudolph von Österreich.

Das Fragment besteht aus einer langsamen Einleitung von 35 Takten und dem folgenden Allegro, also dem ersten Satz. Allerdings sind nur Larghetto und Allegro-Exposition im ersten Klavier von Mozart ausgeführt, das zweite Klavier ist nurmehr lückenhaft eingetragen. Durchführung und Reprise sowie die fehlenden Takte der Exposition wurden von einer zweiten Hand ergänzt, und zwar von Abbé Maximilian Stadler, der Konstanze Mozart bei der Sichtung des Nachlasses behilflich war und vielleicht auf Bitten der Witwe die Ergänzung vorgenommen hat.

Überraschenderweise ist jedoch außer der Partitur eine separate, sorgfältig bezeichnete, autographe Stimme des ersten Klaviers vorhanden, welche auf einem einzelnen Blatt die Einleitung und die Exposition bis zum Einsatz des zweiten Themas umfaßt. Da Stimmen im allgemeinen erst ausgeschrieben werden, wenn die Komposition abgeschlossen ist oder wenigstens im Konzept vorliegt, möchte man annehmen, die fragmentarische Partitur biete lediglich den Entwurf einer im übrigen verschollenen, vollständigen Sonate. Diese Hypothese verstärkt die Zweifel an der chronologischen Einordnung der großen Sonate in D-dur als KV 375 a. Obwohl J. A. André auf dem Manuskript die Jahreszahl 1784 vermerkte und der weit ausgreifende Stil die Angabe Andrés durchaus bestätigt (vgl.

auch die Verwandtschaft des ersten Themas mit KV 422 Nr. 4 „*Siano pronte*“), hat man das Werk mit jener Sonate identifiziert, die Mozart in seinen Briefen vom 24. 11. 1781, 15. 12. 1781 und 9. 1. 1782 erwähnt. Nachdem nun aber die vergleichsweise schlichte *Es*-dur-Sonate in paralleler Überlieferung als fragmentarische Partitur und Stimme des ersten Klaviers aufgetaucht ist, scheint es gerechtfertigt, die *D*-dur-Sonate wieder in das Jahr 1784 zu datieren, allerdings ante Februar 1784, da sie in dem eigenhändigen, von Mozart damals begonnenen Verzeichnis seiner Werke noch fehlt.

Aus den zitierten Briefen geht hervor, daß Mozart jene frühere Sonate nach Salzburg geschickt hat. Vielleicht blieben nur die Fragmente zurück, deren Kenntnis wir jetzt Gerhard Croll verdanken.

Andreas Holschneider, Hamburg

Thomas Tomkins: *Musica Deo Sacra* I. Transcribed and edited by Bernard Rose. London: Stainer and Bell [1963]. XVI, 127 S. (Early English Church Music. 5.)

Die volkssprachige englische Kirchenmusik wurde bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts nur selten gedruckt. Die im Jahre 1668 von Nathaniel Tomkins herausgegebene umfangreiche Sammlung *Musica Deo Sacra*, mit den von Thomas Tomkins für Worcester und die Chapel Royal geschriebenen Services und Anthems, stellt, neben der 1641 erschienenen Anthologie John Barnards, das wichtigste Denkmal jener Zeit dar. Thomas Tomkins (1572–1656) nimmt zwischen den älteren Meistern, wie W. Byrd (seinem Lehrer) oder Th. Morley, und den jüngeren Komponisten, wie J. Blow und H. Purcell, eine Art Mittlerstellung ein, die von dem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich vollziehenden historischen Stilwandel entscheidend geprägt wird. Von den 41 Verse Anthems der *Musica Deo Sacra* legt Bernard Rose als ersten Band einer geplanten Gesamtedition der Sammlung elf Stücke „für besondere Gelegenheiten“ (Weihnachten, St. Stephanus, Allerheiligen u. a.) in einer sehr instruktiven und gewissenhaften, auch alle übrigen bekannten, handschriftlichen Quellen berücksichtigenden Neuausgabe vor, die den Bedürfnissen der Wissenschaft und der Praxis vollauf gerecht wird.

Das Verse Anthem, ein von Orgel oder auch Streichern begleitetes Stück mit alterierenden Chor- und Soloteilen (verses),

trat im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker neben dem älteren, rein chorisches, polyphon angelegten Full Anthem in Erscheinung, welches auch noch in Tomkins' Sammlung zahlenmäßig überwiegt. Erst mit dem auf die puritanische Epoche folgenden Wiederaufleben der englischen Kirchenmusik in den 60er Jahren (Restauration Karls II.) konnte sich das Verse Anthem als die dem Zeitgeschmack entsprechendere Form voll ausbreiten und nahezu all jener Elemente des „*stilo nuovo*“ bemächtigen, die andere musikalische Gattungen längst rezipiert hatten. Damit verlor es auch seinen etwas zweiterhaften Stilcharakter, der gerade bei Thomas Tomkins noch so augenfällig ist: wir gewahren hier einen Chorsatz, der sich noch über große Abschnitte hinweg altpolyphon gebärdet, ohne eigentlich kontrapunktisch zu sein; hinzu tritt eine Instrumentalbegleitung, die zwar noch stimmig ausgeschrieben ist, sich im Endeffekt jedoch — vornehmlich in den Chor teilen — wie der für die Anthems noch nicht offiziell zugelassene Generalbaß mit einer stützenden, dienenden Funktion begnügt und stellenweise sogar (wie vor allem in dem *Coronation Anthem*) direkt wie ein ausgesetzter Generalbaß konkurriert ist; die stark deklamatorisch ausgerichteten Solopartien schließlich lassen zwar mitunter einen monodischen Habitus erkennen, sind im Grunde aber doch nichts anderes als jeweils kleine melodische Ausschnitte aus dem vokal intendierten und sich instrumental gebenden Orgelpart. Es ist jener typische, statische Seicento-Stil, mit dem merkwürdig gestelzt wirkenden, eigentlich doch immer wieder nur dasselbe sagenden Imitationen auf sich kaum verändernder harmonischer Basis.

Wie die melodischen Phrasen im einzelnen, so sind auch die verschiedenen Chor-Soli-Abschnitte ohne rechte funktionelle Entwicklung aneinandergereiht; im ganzen ein durchaus flächiger, mehr auf Klangwechsel als auf Klangentwicklung abgestellter frübarocker Stil, dem das Gefühl für dynamische Kontrapunktik bereits verlorengegangen (obwohl er ihre Formeln noch verwendet) und das für harmonisch-melodische Extensionen noch nicht eigen ist. Was diese Stücke Tomkins' auszeichnet und trotzdem zu beachtenswerter Musik werden läßt, ist die — für die zur Verfügung stehenden Mittel — meisterliche Realisierung des musikalischen und speziell klanglichen Kontrast-

prinzips (Solo — Pleno, Decani — Cantores, hoch — tief, homophon — imitativ etc.), welches den eigentlichen musikalischen Inhalt dieser Vertonungen ausmacht. Es verbindet sich mit dem hochentwickelten Sinn des Komponisten für die spezifischen Klangqualitäten der zu verschiedensten chorischen Gruppen zusammengefaßten menschlichen Stimmen und mit einer ausgeprägten Gefühlsstärke zu Werken von schlichter Einfachheit und Hoheit zugleich. Damit tritt Tomkins über seine rein historische Bedeutung hinaus und rechtfertigt die „Wiederentdeckung“ seiner kompositorischen Arbeiten in unseren Tagen.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese. Edited by Jan La Rue. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1966). XVII, 891 S.

Carl Bär: Mozart. Krankheit — Tod — Begräbnis. Salzburg 1966. 145 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1).

Franz Berwald: Sämtliche Werke. Band 11: Streichquartette. Hrsg. von Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnäs. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1966. XXI, 143 S. (Monumenta Musicae Svecicae)

Jan Bouws: Die Musieklewe van Kaapstad 1800—1850 en sy Verhouding tot die Musiekkultuur van Wes-Europa. Kaapstad—Amsterdam: A. A. Balkema 1966. 197 S.

Werner Danckert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der primitiven Welt. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1966. XVI, 357 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 35).

Winfried Ellerhorst: Handbuch der Orgelkunde. (Nachdruck der Ausgabe 1936). Mit Geleitwort und Korrekturen versehen von Gregor Klaus. Hilversum: Fritz Knuf 1966. (XII), (XIV), 850 S. (Bibliotheca Organologica. Facsimiles of Rare Books on Organ and Organbuilding. VII).

Essays presented to Egon Wellesz. Edited by Jack Westrup. Oxford: Clarendon Press 1966. VIII, 188 S.

Rudolf Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. Thematischer Katalog. Wien 1965 (in Kommission bei Hermann Böhlhaus Nachf. Wien—Graz—Köln). 274 S. (Tabulae Musicae Austriacae. II).

Folk Songs of the World. Gathered . . . selected and edited . . . (by) Charles Haywood. New York: The John Day Company (1966). 320 S.

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Band 1: Don Juan / Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini. Hrsg. von Richard Engländer. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXVIII, 130 S.

Handschriften und ältere Drucke der Werke Georg Friedrich Händels in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. (Bearbeitet von Peter Krause.) Leipzig 1966. 46 S. (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.)

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien (Taschenpartituren). Herausgeber H. C. Robbins Landon. Bd. I, II, III, XI. (Wien): Universal Edition (1964 bis 1966). LXII und 292, LI und 282, XLV und 297, XCVII und 365 S. (Philharmonia Nr. 589, 590, 591, 599.)

Michael Haydn: Missa Hispanica a due cori, soli ed orchestra. Hrsg. von Charles H. Sherman. Klavierauszug. (Wien): Haydn-Mozart Presse (1966). (VI), 153 S.

Arthur George Hill: The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance. With a new introduction and notes on the plates by W. L. Sumner. Hilversum: Frits Knuf (1966). (14), 259 S. (Bibliotheca Organologica. VI).

Edward J. Hopkins und Edward F. Rimbault: The Organ. Its History and Construction (Nachdruck der 3. Auflage 1877). With preface and corrections by W. L. Sumner. Hilversum: Frits Knuf 1965. (XXXII), 636 S.

Theodor Käser: Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter

besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 156 S. und Notenanhang. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 12).

Armand Machabey: *La Musique de Danse*. Paris: Presses Universitaires de France 1966. 126 S. („Que sais-je?“ Le point des connaissances actuelles. 1212).

Finn Mathiassen: *The Style of the Early Motet (c. 1200—1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1966. 212 S.

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Besseler und Max Schneider. Band III: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 2. Henry George Farmer: *Islam*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1966). 206 S.

Philippe Rogier: *Eleven Motets*. Edited by Lavern J. Wagner. New Haven: A-R Editions, Inc. 1966. 111 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. II).

Ernst Sack: *Musikalische Ontologie. Eine exakte Wissenschaft im Altertum*. Amelinghausen 1966 (Privatdruck). 29 S.

Roswitha Schlötterer-Traimer: *Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge*. München: Wilhelm Fink Verlag (1966). 40 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 4).

Helmut Segler und Lars Ulrich Abraham: *Musik als Schulfach*. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1966. 139 S. (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig. 13).

Sing-Akademie zu Berlin. *Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, hrsg. von Werner Bollert. Berlin: Rembrandt Verlag (1966). 144 S.

Rudolf Stephan: *Gustav Mahler. IV. Symphonie G-dur*. München: Wilhelm Fink Verlag (1966). 40 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 5).

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte III. Hrsg. von Friedrich Lipp-

mann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1966. 132 S. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 3.)

Studies in Eastern Chant. Volume I. Edited by Milos Velimirovic. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1966. XVI. 134 S.

Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. (Reinbek): Rowohlt (1966). 500 S. (rororo Taschenbuch).

Muzikološki Zbornik — Musicological Annual. (Hrsg. von Dragotin Cvetko.) Band II. Ljubljana 1966. 143 S.

Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Jahrgang XV, 1965, Heft 3: Wissenschaftliche Beiträge zur Musikerziehung (Gedenkschrift für Fritz Reuter). S. 307—457 (nur als Separata der einzelnen Beiträge eingesandt).

Mitteilungen

Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß Leipzig 1966 der Gesellschaft für Musikforschung, an dem etwa 600 Wissenschaftler aus beiden Teilen Deutschlands und dem Ausland teilnahmen, fand vom 19. bis 24. September in Leipzig statt. Ein ausführlicher Bericht über die wissenschaftlichen Ergebnisse des Kongresses wird in einem der nächsten Hefte erscheinen. An dieser Stelle sei besonders auf den reibungslosen organisatorischen Ablauf und das reichhaltige Beiprogramm (mehrere Konzerte, Operaufführung, Exkursionen) hingewiesen. Der im Geleitwort zum Kongreß von dem Präsidenten und dem Vizepräsidenten geäußerte Wunsch, der Kongreß möge Gelegenheit zum fachwissenschaftlichen Gespräch und zur Förderung der Verständigung bieten, wurde in reichem Maße erfüllt.

Im Rahmen der Veranstaltungen des Kongresses fanden auch die jährlich wiederkehrenden Sitzungen der Gremien der Gesellschaft für Musikforschung statt. In der Sitzung am 19. September erteilte der Beirat dem Vorstand nach Vorlage des abgeschlossenen und geprüften Haushalts 1965 Entlastung und befaßte sich mit dem Haushaltsplan 1966. In der Mitgliederversammlung

am 23. September wurde vom Schatzmeister u. a. über die erfreuliche Entwicklung der Mitgliederzahl (Stand Dezember 1965 1044 Mitglieder, September 1966 1192 Mitglieder) berichtet. Die Mitgliederversammlung stimmte der Übernahme der Leitung der Fachgruppe „Typus und Modell in außer-europäischer Musik und europäischer Volksmusik“ durch Dr. Josef Kuckertz als Nachfolger von Professor Dr. Walter Wiora, dem Initiator der Fachgruppe, zu und bestätigte auf Vorschlag des Präsidenten die Bildung einer neuen Fachgruppe zum Thema „Die soziale Stellung des Musikers“ unter der Leitung von Professor Dr. Walter Salmen. Ebenso wurde eine von Professor Dr. Heinz Becker angeregte und unter seiner Federführung arbeitende Fachgruppe, die sich mit „Dokumenten der Opernästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts“ beschäftigen wird, von der Mitgliederversammlung anerkannt.

Die Jahrestagung 1967 wird mit Rücksicht auf den Kongreß der IGMw in Ljubljana ohne jedes wissenschaftliche Beiprogramm durchgeführt. Termin: 1. September 1967, Ort: voraussichtlich München.

Ein Verzeichnis aller zur Zeit aktiven Fachgruppen wird in „Musikforschung“ 1/1967 erscheinen. Richard Baum

Am 29. September 1966 verstarb in Bonn im Alter von 83 Jahren das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, Staatssekretär a. D. Dr. Erich Wende. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 19. September 1966 verstarb in Wien Karl Magnus Klier, der Nestor der österreichischen Volksliedforschung.

Am 6. Oktober 1966 feierte Professor Dr. Hans Merzmann seinen 75. Geburtstag.

Am 1. November 1966 feierte Professor Hans Heinz Stuckenschmidt seinen 65. Geburtstag.

Am 27. November 1966 feierte Professor Dr. Erich Valentin, München, seinen 60. Geburtstag.

Dr. Finn Mathiassen, Aarhus, wurde am 1. September 1966 zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität Aarhus berufen.

Dr. Lukas Richter, Berlin, hat sich im August 1966 an der Humboldt-Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Der Titel der Habilitationsschrift lautet: „Der Berliner Gassenhauer. Darstellung. Zeugnisse. Sammlung.“

Dr. Alfred Berner, Wissenschaftlicher Oberrat im Staatlichen Institut für Musik zum Museumsdirektor ernannt.

Prof. Dr. Fritz Bose, Leiter der Volksmusik-Abteilung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin, wurde am 29. August 1966 zum Wissenschaftlichen Oberrat befördert.

Dr. Dieter Christensen, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, wurde am 28. August 1966 zum Kustos ernannt.

Dr. Walter Thoene, Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, wurde am 1. August 1966 zum Wissenschaftlichen Rat ernannt.

Der Direktor der Kirchenmusikschule der Ev.-luth. Landeskirche Hannover, Pastor Dr. Karl Ferdinand Müller, ist vom 2. September bis 10. Dezember 1966 vom National Komitee der Lutherischen Kirchen von Nordamerika zu einem Studienaufenthalt eingeladen worden. Dr. Müller, der Mitglied der Kommission für Gottesdienst und Geistliches Leben des Lutherischen Weltbundes ist, studierte im Auftrag des Lutherischen Weltbundes die Ausbildung der Kirchenmusiker an den Colleges und Universitäten der Vereinigten Staaten und hielt an der Yale-Universität New Haven, in Chicago, St. Louis, Springfield, Valparaiso und Mineapolis Gastvorlesungen.

Dr. Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br., hielt am 14. Oktober 1966 auf Einladung der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien einen Vortrag über „Blasmusik zwischen Dorf und Stadt, zwischen Volksmusik und ‚Kunstmusik‘“.

Die Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksliedquellen (vor 1800) im Internationalen Volksmusikrat wird vom 5. bis 10. Juni 1967 in Freiburg im Breisgau eine Arbeitstagung veranstalten. Die Tagung soll nach den Möglichkeiten und Methoden der Erschließung der vor 1800 liegenden Quellen des Volksgesangs fragen und in Arbeitsberichten über den Stand bezüglich der Forschungen in den einzelnen Ländern Auskunft geben. Die Vorbereitung der Tagung liegt in den Händen der Herren Professor Dr. Benjamin Rajezky (Budapest) und Dr. Wolfgang Suppan (Freiburg i. Br.).

In Zusammenarbeit mit dem Bundesverband der Deutschen Musikinstrumenten-Hersteller hat sich in Würzburg eine Forschungsgemeinschaft Musikinstrumente e. V. konstituiert. Prof. Dr. Hermann Matzke wurde in ihr Kuratorium berufen.

Die 9. Generalversammlung der Deutschen Musikrates und die 12. Hauptarbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege fanden vom 24. bis 27. November 1966 in Essen statt.

Berichtigung

In meiner Besprechung der Ausgabe *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans Joachim Schultze (Mf XVIII, 1965, S. 99–100) habe ich geschrieben: „Die Autographa hat der Bearbeiter — die im Vorwort nicht umrissene Mitarbeit H.-J. Schultzes scheint sich auf dessen Veröffentlichung im *Bach-Jahrbuch* 1961 zu beschränken — in acht Sachgruppen aufgeteilt . . .“. Einem Ersuchen Professor Dr. Werner Neumanns entsprechend berichtige ich hiermit, daß der Anteil des Mitherausgebers H.-J. Schultze an dieser Arbeit wesentlich umfangreicher ist.

Reinhold Jauernig, Neu-Isenburg

Berichtigung

In meinem Aufsatz *Die Celler Orgeltabulatur von 1601* in Mf XIX, 1966, S. 142–151, findet sich auf S. 143 der folgende Satz: „Ich begann mit den Übertragungen im Jahre 1960, also vor dem Erscheinen des oben erwähnten Buches von Lydia Schierning und seiner Besprechung von Margarete Reimann, in denen von ‚Schwierigkeiten der Entzifferung‘, ‚verderbten Texten‘ und ‚unmöglichen Satzgebilden‘ die Rede ist“. Frau Dr. Reimann ersucht mich dies dahin zu berichtigen, daß nur die „unmöglichen Satzgebilde“ auf ihr Konto kommen.

Willi Apel, Bloomington

Der für Jahrgang 1966 Heft 4 angekündigte Aufsatz von Walther Krüger kann wegen technischer Schwierigkeiten erst in Heft 1 des Jahrgangs 1967 erscheinen.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1966, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 3.—. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 35 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35. Das Jahresinhaltsverzeichnis sowie das Namenregister für den Jahrgang 1966 werden wie üblich Heft 1 des Jahrgangs 1967 beigelegt werden.

Wir hoffen bei unseren Lesern Verständnis dafür zu finden, daß ab 1. Januar 1967 der Bezugspreis der Zeitschrift „Die Musikforschung“ für Bezieher, die nicht Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung sind, von DM 30.— auf 35.— erhöht werden muß. Die Löhne und Gehälter im graphischen Gewerbe sowie die Allgemeynkosten sind in den vergangenen Jahren so erheblich gestiegen, daß die Erhöhung des Bezugspreises nicht mehr zu umgehen war.

Herausgeber und Verlag

Besprechungen

Dansk aarbog for musikforskning 1963 (Geck; 437) / Jahrbuch für Volksliedforschung. 9. Jahrgang (Schrammek; 437) / Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 8. Band (Schoenbaum; 438) / Proceedings of the Royal Musical Association. 90. Session (Sietz; 439) / Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei; Ottobeuren 764—1964 (Gümpel; 440) / Musik des Ostens. Band 1 (Zagiba; 441) / F. Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement. Band 5: Schubert. Die Dokumente seines Lebens (Holschneider; 443) / Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 4: M. Wegner: Griechenland (Koller; 444) / H. Heimsoeth: Hegels Philosophie der Musik (Nowak; 445) / W. Hess: Die Dynamik der musikalischen Formbildung. Band 1 und 2 (Benary; 446) / R. Kloiber: Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie (Stephenson; 447) / Leiturgia. Band IV (G. Schmidt; 448) / H. Wagener: Die Begleitung des gregorianischen Chorals im neunzehnten Jahrhundert (Ewerhart; 451) / E. Tittel: Österreichische Kirchenmusik (Zagiba; 452) / M. Härting: Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii (Stalman; 453) / K. H. Bertau: Sangverslyrik (Petzsch; 455) / S. Gullo: Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts (Hüschen; 456) / N. Bridgman: La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530) (W. Osthoff; 457) / H. Winterberger: Anton Bruckner in seiner Zeit (Sietz; 459) / S. W. Kenney: Walter Frye and the „Contenance angloise“ (Gülke; 459) / M. Pošťolka: Joseph Haydn a naše hudba 18. století (Schoenbaum; 460) / M. Pošťolka: Leopold Koželuh (Schoenbaum; 461) / G. Massenkeil: Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts (W. Dürr; 463) / J. Němeček: Jakub Jan Ryba (Schoenbaum; 464) / W. Rogge: Das Klavierwerk Arnold Schönbergs (Rufer; 465) / R. L. Tusler: The Organ Music of Jan Pieterszoon Sweelinck (Breig; 466) / D. Cvetko: Academia philharmonicorum Labacensis (Zagiba; 468) / M. Kuntarić: Blagoje Bersa (Zagiba; 468) / K. Šipus: Stjepan Šulek (Zagiba; 469) / G. Karstädt: Laßt lustig die Hörner erschallen (Stockmann; 469) / P. Netti: Prag im Studentenlied (Stephenson; 470) / H. Engel: Das Solokonzert (Giegling; 471) / J. Haydn: Klaviersonaten. Band I (Hoffmann-Erbrecht; 472) / J. Haydn: Sinfonien 1764 und 1765 (Just; 473) / W. A. Mozart: NMA III/8: Lieder (P. Mies; 474) / W. A. Mozart: Larghetto und Allegro in Es für zwei Klaviere; G. Croll: Ein überraschender Mozart-Fund; G. Croll: Zu Mozarts Larghetto und Allegro Es-dur für zwei Klaviere (Holschneider; 475) / Th. Tomkins: Musica Deo Sacra I (Kirsch; 476).

Eingegangene Schriften	477
Mitteilungen	478

EINLADUNG ZUR SUBSKRIPTION

Gustav Mahler, X. Symphonie

Faksimile nach der Handschrift. Hrsg. von Erwin Ratz.
Einmalige Auflage von 1000 Ex. 280 Seiten, teilw. zweifarbig, in der Größe der Originalblätter. Nachwort von Arnold Schönberg.
Subskriptionspreis bis 31. 12. 66: DM 290.—, später DM 340.— (Ganzledereinband, Aufpreis DM 30.—).

Dieses Faksimile enthält die Entwürfe der fünf Sätze und acht bekannte, sowie 43 bisher unbekannte Skizzenblätter. Diese sind besonders wichtig für den Einblick in die Arbeitsweise des bedeutendsten Symphonikers unseres Jahrhunderts.

**Musikverlag - Musikantiquariat
WALTER RICKE**

8 MÜNCHEN 2, Türkenstr. 15a