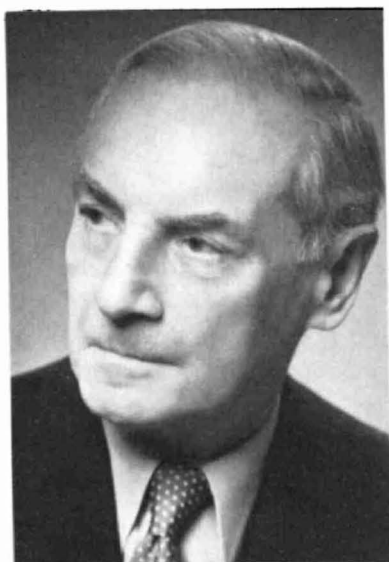


## Erich Wende zum Gedächtnis

VON FRIEDRICH BLUME

Am 29. September 1966 ist Erich Wende in Baden-Baden im 83. Lebensjahr verstorben, Dr. rer. pol. h. c., Dr. jur. h. c., Dr. phil. h. c., Staatssekretär a. D., Ehrensensator der Universität Kiel, Ehrenbürger der Universität Göttingen, Inhaber zahlreicher Auszeichnungen und Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung.

Ein „Generalstäbler des Geistes“, wie er einmal genannt worden ist, hat Erich Wende von 1917 an, als er in das Preußische Kultusministerium berufen wurde, sein Leben der Aufgabe geweiht, der Wissenschaft die Grundlagen ihres Wirkens zu schaffen und zu sichern. Schon mit 35 Jahren Geheimer Regierungsrat und Vortragender Rat in seinem Ministerium, war er von 1923 bis 1926 als Kurator der Universität Kiel tätig, wurde in das Ministerium zurückberufen und schloß dort enge Freundschaft mit dem



nachmaligen Preußischen Kultusminister C. H. Becker, dem er im Alter ein leuchtendes Denkmal gesetzt hat (C. H. Becker, *Mensch und Politiker*, Stuttgart 1959). Seine Kenntnis der Wissenschaftsverwaltung hat er in einem Standardwerk zusammengefaßt (*Grundlagen des Preußischen Hochschulrechts*, Berlin 1930), das noch heute in allen einschlägigen Fragen zu Rate gezogen wird. 1933 in den Ruhestand versetzt, dann auf einen einflußlosen Posten in der Gerichtsverwaltung abgeschoben, bot sich Wende 1947 die Möglichkeit, in das ihm angemessene Tätigkeitsfeld zurückzukehren, als der Niedersächsische Kultusminister Grimme ihn zum Staatssekretär berief. 1949 wechselte Wende in gleicher Eigenschaft in das Bundes-Innenministerium nach Bonn über und baute der jungen Deutschen Bundesrepublik eine Zentralstelle für kulturelle Angelegenheiten auf. 1953 schied er aus seiner amtlichen Tätigkeit und zog nach Stuttgart, blieb aber noch für lange Jahre Präsident der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde und Mitglied des Deutschen Ausschusses für das Erziehungs- und Bildungswesen.

Erich Wende war ein „musischer“ und hochmusikalischer Mann, der in seinen jüngeren Jahren als Bratschist und Cellist mit Enthusiasmus musiziert hat; in seinen Kieler und später seinen Berliner Jahren hat er festen Kammermusikkreisen angehört. Für die Ziele und Bedürfnisse der Musikwissenschaft weit aufgeschlossen, hat er schon in jenen Jahren und ganz besonders später während seiner Bonner Tä-

tigkeit zur Entwicklung und zum Wiederaufbau des Faches beigetragen, wo er konnte. Die Gesellschaft für Musikforschung verdankt ihm die Grundlagen ihrer Existenz. Er ist es gewesen, der (mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft) die Gründung der Musikgeschichtlichen Kommission und die Wiederaufnahme des *Erbes Deutscher Musik* ermöglicht hat. Der Gedanke einer *Neuen Bach-Ausgabe* und der Plan zur Errichtung eines Institutes für die dazu erforderliche Bachforschung fanden in ihm einen tatkräftigen Förderer. Wo immer es um ernsthafte Bedürfnisse der Musikwissenschaft ging, konnte man gewiss sein, bei Erich Wende ein offenes Ohr zu finden, Rat und Ermutigung mitzunehmen und, was mehr ist, einem echten Verständnis zu begegnen.

Urbane Weltgewandtheit und kluge Sicherheit verbanden sich in Erich Wende in eindrucksvoller Weise mit überraschender Schärfe des Denkens und wohlthuender Wärme des Herzens. Der personifizierte Begriff der Pflicht in der Veredlung reinen Wollens und teilnehmender Menschlichkeit, das vergeistigte Bewußtsein der Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft wie dem Einzelnen, das klare Bewußtsein eines wohlabgewogenen Urteils waren für Erich Wende die Voraussetzungen, die ihm die Erfüllung seiner hohen Beamtenpflichten zum „*Bedürfnis nach religiöser Rechtfertigung vor sich selbst*“ machten. Die ihn gekannt haben, bleiben ihm in ehrfurchtsvoller Verehrung verbunden. Die Gesellschaft für Musikforschung wird sein Andenken wahren. Wie er sich selbst gesehen hat, davon legen einige bezeichnende Sätze aus seinen Erinnerungen Zeugnis ab: „*Es beherrschte mich stets die Überzeugung, daß ich mir meine geistige Selbständigkeit als Ergebnis freier geistiger Prüfung und Erfahrung erhalten mußte. So habe ich gerade in meinen besten, mit Arbeit überfüllten Jahren nie die Verbindung mit den Evangelien und den Apostelbriefen verloren. Die Gestalt Christi ist auch für mich das Anbetungswürdigste dieser Welt geblieben, aber meine Gebote habe ich mir selbst gesetzt, eben doch aus einem echten religiösen Bedürfnis. Das oberste Gebot aber lautete stets: Entwickle alle deine Gaben mit allen deinen Kräften. Nur so trägst du deinen Teil bei zur Vergeistigung der Menschheit*“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Die beiden Zitate, die aus Erich Wendes handschriftlichen Erinnerungen stammen, verdanke ich der frdl. Mitteilung von Frau Marianne Mathée, geb. Wende.

## *Erich Seemann in memoriam*

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Still und bescheiden, wie es seiner Art entsprach, ist Erich Seemann am 10. Mai 1966 von uns gegangen und am 13. Mai im idyllisch gelegenen kleinen Friedhof zu Freiburg-Günterstal beerdigt worden. Wenn ihm, dem Germanisten und Volkskundler, in dieser Zeitschrift ein ehrender Nachruf gebührt, dann nicht nur wegen seiner wissenschaftlichen Leistung im Bereich der Volksliedforschung, in einem Grenzgebiet zwischen Germanistik, Musikwissenschaft und Volkskunde; über diesen offiziellen Anlaß hinaus ist des Musikers, des passionierten Lautensängers und Pianisten, zu gedenken, dessen erste Volksliedausgabe, 1923, aus der mündlichen Überlieferung seiner schwäbischen Heimat geschöpfte eigene Text- und Melodienotierungen im Gitarre-Satz des Herausgebers enthält<sup>1</sup>. Erich Seemann vertrat den in Deutschland seltenen Typ des in allen beteiligten Disziplinen beschlagenen Volksliedforschers.



Der am 15. 1. 1888 geborene Sproß einer traditionsreichen Stuttgarter Bürgerfamilie und Sohn des Landschaftsmalers Richard Seemann besuchte von 1899 bis 1908 das Karls-gymnasium seiner Geburtsstadt und studierte anschließend, von Herbst 1908 bis Ende 1912, in München Germanistik, Volkskunde, Literaturgeschichte und Sprachwissenschaft. Während der Studienzeit kam sein erster wissenschaftlicher Aufsatz, *Mittelungen aus dem Cim. 15613*, im Münchner Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance 1, 1911/12, zum Abdruck. Als Schüler von Hermann Paul, bei dem er sich eine umfassende Kenntnis fast aller indogermanischen Sprachen angeeignet hatte, promovierte Seemann 1912 summa cum laude zum Dr. phil. Im Jahr 1914 begann er mit der Herausgabe der lateinischen Werke Hugo von Trimbergs. Nach kriegsbedingter Unterbrechung — Seemann diente von 1915 bis 1918 als Landsturmmann — legte der Verlag Callwey in München 1923 seine erweiterte Doktorarbeit über *Hugo von Trimberg und die Fabeln seines Renners* vor, deren Untertitel *Eine Untersuchung zur Geschichte der Tierfabel im Mittelalter* bereits jene Verbindung von sprachwissenschaftlichem und volkskundlichem Interesse anzeigt, die in der weiteren wissenschaftlichen Entwicklung Seemanns von grundlegender Bedeutung werden sollte.

<sup>1</sup> *Volkslieder aus Schwaben*, gesammelt und zur Gitarre gesetzt von Erich Seemann, Stuttgart 1923.

1923 ist zugleich das Jahr der oben zitierten schwäbischen Volksliedsammlung, die die Aufmerksamkeit John Meiers erweckte und am 1. Februar 1926 zum Eintritt Seemanns in das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau führte. Diesem Institut und der Breisgaustadt hielt er über alle Ungemach der Kriegszeit und finanzieller Krisen hinweg die Treue. 1950 bis 1951 stand er dem Verband deutscher Vereine für Volkskunde vor. Die Universität Freiburg ernannte ihn am 17. August 1951 zum Honorarprofessor. Nach dem Tod John Meiers übernahm er am 4. Mai 1953 im Geist seines Vorgängers die Leitung des Deutschen Volksliedarchivs, die er am 15. April 1963 an seinen jüngeren Kollegen Wilhelm Heiske weitergab. Schon 1958 hatte Seemann das Bundesverdienstkreuz erhalten. Freunde und Kollegen überreichten ihm anlässlich seines 75. Geburtstages eine Festschrift<sup>2</sup>.

Umfassende Sprachkenntnisse — zu den germanischen und romanischen Sprachen erarbeitete er sich unter dem Eindruck der Gottscheer Volksliedsammlung Tschinkels<sup>3</sup> noch die slawischen — befähigten Seemann, in seinen Forschungen über die Grenzen Deutschlands hinaus zu schauen, die deutsche Volksliedforschung auf eine neue Grundlage zu stellen. Seine methodisch vorbildlich angelegten „vergleichenden“ Lieduntersuchungen haben auch die Volksmusikforschung befruchtet: *Deutsches Erbe im slovenischen Volkslied* (Geistige Arbeit 8, 1941); *Die „Zekulo“-Ballade und die Ballade von der „Brautwerbung“* (Jahrbuch für Volksliedforschung 7, 1941); *Das slovenische Kiltlied* (J. Meier-Festschrift 1949); *Zum Liedkreis vom „Heimkehrenden Ehemann“* (E. Ochs-Festschrift 1951); *Deutsch-litanische Volksliedbeziehungen* (Jahrbuch für Volksliedforschung 8, 1951); *Die Ballade von den „Fünf Söhnen“* (Hessische Blätter für Volkskunde 49/50, 1958); *Die Gestalt des kriegerischen Mädchens in den europäischen Volksballaden* (Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 10, 1959); *Die deutsche Volksballade und das slovenische Erzähl lied* (Kongreß-Bericht Bled 1959, Laibach 1960); *Die Gottscheer „Kate“-Ballade* (Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 12, 1961). Seit dem Erscheinen dieser Aufsätze und der von Seemann verfaßten oder von seinen Ideen beeinflussten Balladenbearbeitungen in den *Deutschen Volksliedern mit ihren Melodien* (1935 ff.) ist es nicht mehr möglich, Volksliedforschung im engen, national-gebundenen Raum zu treiben.

Der zweite wesentliche Anstoß, der von Seemann ausging, betraf das Verhältnis zwischen Hochkultur und Grundschrift. Zusammen mit Walter Wiora korrigierte er die zunächst einseitig angelegte Theorie John Meiers vom „Kunstlied im Volksmund“ und wies deren Überspitzung durch Naumanns Schlagwort vom „gesunkenen Kulturgut“ zurück. *„Manche Darstellungen der deutschen Literaturgeschichte (daselbe gilt für die Musikwissenschaft) . . . beschränken sich grundsätzlich auf die schriftlich überlieferten Denkmäler und schalten die jahrhundertlang als der Aufzeichnung für unwert befundene Volksdichtung aus dem Kreis ihrer Betrachtung aus. Sie begeben sich damit der Möglichkeit, in die Quellbereiche der von ihnen behandelten literarischen Gebilde vorzustößen, wurzeln doch die Hochformen der*

<sup>2</sup> Festschrift zum 75. Geburtstag von E. Seemann = Jahrbuch für Volksliedforschung IX, Berlin 1964. Vgl. auch die Besprechung in MF XIX, S. 437 f. — Die im Folgenden genannten Aufsätze sind im *Verzeichnis der Schriften E. Seemanns*, ebda., S. 171—180, leicht zu ermitteln.

<sup>3</sup> Während diese Zeilen niedergeschrieben werden, geht der erste Band der *Gottscheer Volkslieder*, herausgegeben unter Leitung von E. Seemann von R. W. Brednich, Z. Kumer und W. Suppan, zum Druck.

*Poesie alle irgendwie im Mutterboden tradierter Volksdichtung*“ (Seemann, Artikel *Volkslied* in *Deutsche Philologie im Aufriß* 2, 1960, S. 365). Im Einzelnen belegen eine solche Einstellung Seemanns Aufsätze *Neue Zeitung und Volkslied* (Jahrbuch für Volksliedforschung 3, 1932); *Wolfdietrichspos und Volksballade* (Archiv für Literatur und Volksdichtung 1, 1949); *Ballade und Epos* (Schweizerisches Archiv für Volkskunde 51, 1955); *Volkslied und Literaturwissenschaft* (Kongreß-Bericht Arnheim 1956). — Schließlich sei in diesem Rahmen noch auf Seemanns Beiträge zur Musikwissenschaft hingewiesen: auf seinen Vortrag beim Lüneburger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1950, *Mythen vom Ursprung der Musik*, und auf seine Artikel *Musik, Lied, Gesang* sowie über Musikinstrumente im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (1927–1942).

Finanzielle Sorgen haben Erich Seemann nie belastet. So konnte er, als die vor Beginn des Ersten Weltkrieges in München begonnene Habilitationsschrift wegen des Abganges von Hermann Paul nach Beendigung des Krieges nicht mehr angenommen wurde, zunächst als Privatgelehrter in seine schwäbische Heimat zurückkehren. Privatgelehrter blieb er im Grund bis zu seinem Tod. Die in einem „Privatdienstvertrag“ (1926–1953!) mit John Meier festgelegten Pflichten erfüllte er auch dann in stets aufrichtiger Ergebenheit dem „verehrten Meister“ gegenüber, wenn die finanzielle Lage des Deutschen Volksliedarchivs keine ausreichende Gehaltszahlung ermöglichte; — und dies geschah nicht selten! Es muß wohl ein inniges Verhältnis, eine tief verwurzelte, echte, in der kommerziell ausgerichteten Gegenwart kaum noch verständliche Liebe zur Volkspoesie gewesen sein, die Erich Seemann mit seinem Forschungsgegenstand verbunden hat: davon spricht er in der Festschrift für den Freund und Kollegen jenseits des großen Teichs, Archer Taylor: „... Es wäre für die Untersuchung dienlicher und überdies für den Leser überzeugender gewesen, wenn wir es mit einem härteren und starrerem Material zu tun gehabt hätten. Aber gerade diese ungeweine Wandlungsfähigkeit und dies ständige Fließen, das dazu führt, daß uns wie beim Wandern durch eine reiche Landschaft bei jedem Schritt neue, reizvolle Bilder vor Augen gezaubert werden, dürfte charakteristisch sein für edite Volksüberlieferung und ein ungehemmt sich entfaltendes Volksgut. Und das Belauschen solch ständig wirkender schöpferischer Kräfte ist ja auch das Beglückende an volkskundlicher Forschung“<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> E. Seemann, „Die Zehnte Tochter“. Eine Studie zu einer Gottscheer Ballade, in: *Humaniora. Essays in Literature, Folklore, Bibliography. Honoring A. Taylor on his 70th Birthday*, New York 1960, S. 102–114, Zitat 114. — Vgl. auch das Geleitwort von H. Schewe in dem E. Seemann zum 65. Geburtstag gewidmeten Heft der Zeitschrift für Volkskunde 50, 1953, S. 161–163.

## Komödie und Musik

Bemerkungen zur musikalischen Komödie *Così fan tutte*

VON GUNTER REISS, MÜNCHEN

Formprobleme der Komödie, wie sie im Grenzbereich von Musik und Sprache angesiedelt sind, trachtet diese Untersuchung der musikalischen Komödie *Così fan tutte* zu erhellen. Zwangsläufig ergibt es sich dabei, daß das Libretto von Lorenzo da Ponte mehr als sonst üblich in den Vordergrund tritt, seine Motivik in ihren Wechselbeziehungen zur Mozartschen Musik eingehender zu befragen ist\*. Dies mag, da man ja gerade diesem Libretto da Pontes oft genug schon und durchaus nicht mit harten Worten sparend Inkonsequenz und minderen Rang vorgeworfen hat, zunächst einige Bedenken wachrufen, scheinen doch Konvention und Libretto-routine zu sehr beim Wort genommen. Zwar meinen wir, daß da Pontes Text so schlecht nicht ist und so manches Urteil zu revidieren wäre, doch kann eine nur literarhistorische Beschäftigung mit dem Text, eine ihm gemäße Wertung und, wo nötig, seine Rehabilitierung, nicht unsere vordringliche Aufgabe sein. Vielmehr sind es Probleme der Einheit von Text und Musik in der spezifischen Form der musikalischen Komödie, die eine ausschließliche Frage nach dem Text, wie auch nach der Musik, als peripher erscheinen lassen. Die Betrachtung des Ganzen aber, zu dem Musik wie Text integriert sind, vermag zahlreiche Probleme zu erhellen, über die bei isolierter Untersuchung kein befriedigender Aufschluß zu erhalten ist, und legitimiert eine Fragestellung, die sich die Überbetonung sowohl der einen wie auch der anderen Seite versagt und ausschließlich im Wechselspiel beider Form und Integrationsbasis der musikalischen Komödie zu verstehen sucht.

### I

Leidenschaftliche Liebe, so scheint es, wird Ferrando und Guglielmo von ihren Bräuten entgegen gebracht: die schwärmerisch verzückten Seufzer der beiden Schwestern künden von den sehnsuchtsvollen Träumen ihrer übervollen Herzen und verheißen jene berauschte Glückseligkeit, die das sichere Wissen um die unbestechliche Beständigkeit fester Treue zu gewähren vermag. Selbst wenn Fiordiligi und Dorabella ihre Heißgeliebten nicht leibhaftig um sich haben, so weiß sich doch jede wenigstens mit einem Medaillon die Stunden des Wartens zu versüßen, dessen Bild, gerade weil es Bild ist, ihrer leicht entzündbaren Phantasie reichlichen Stoff zum „Anhimmeln“ bietet. So schwärmen sie sich die Vorzüge ihrer Geliebten vor und entrücken sich aus der Wirklichkeit des Alltags in den verzauberten Himmel Amors.

Nun bedarf es aber freilich nicht erst der Deutlichkeit jener nüchtern-realistischen Worte Despinas, mit denen sie dieser Himmelsseligkeit begegnet, — „*che noi siamo*

\* Für die Unterstützung in Fragen der Übersetzung des italienischen Originaltextes bin ich Herrn Dr. P. Benedikt Vollmann OSB zu besonderem Dank verpflichtet.

*in terra, e non in cielo!*"<sup>1</sup> — um auf eine gewisse Widersprüchlichkeit im Verhalten der beiden Schwestern aufmerksam zu werden. Bereits die Worte, mit denen sie sich versichern, es könne kaum ein „*aspetto più nobile*“<sup>2</sup> geben als das ihrer Verlobten, wie daraus ein „*guerriero ed amante*“<sup>3</sup> blicke, ein Gesicht, das „*alietta e minaccia*“<sup>4</sup> und das „*foco ha ne'sguardi, se fiamma, se dardi non sembran scoccar*“<sup>5</sup> — schon solche Worte, die so gar nicht zu der hochgespannten Stimmung ihrer Liebesgefühle harmonieren wollen, weil deren redensartliche Verbrauchtheit und konventionelle Klischeehaftigkeit den ungetrübt scheinenden Wohlklang ihrer Liebesträume vielmehr empfindlich stören, bezeugen ein eigentümliches Spannungsverhältnis von Traum und Wirklichkeit, das für die Liebe von Fiordiligi und Dorabella charakteristisch ist.

Mag nun die Widersprüchlichkeit in der Liebe der beiden Schwestern vielleicht unter normalen Umständen nicht gar so befremdlich und auffällig erscheinen — schließlich gibt es in der Liebe so manche Ungereimtheit, die ihr durchaus nicht zum Nachteil gereicht — so wird diese Widersprüchlichkeit aber um so gravierender in dem Augenblick, als Fiordiligi und Dorabella erfahren, daß Ferrando und Guglielmo „*al marzial campo*“<sup>6</sup> gerufen werden: die zunächst gering scheinende Diskrepanz wird zum offenen Bruch. Die entsetzten Bräute stürzen mit verzweifelten Gebärden in ihr Zimmer, reißen sich den Schmuck ab, die Maßlosigkeit ihres Schmerzes macht den eben noch so schönen Morgen, der sie zu tausend Scherzen aufgelegt gesehen hat, an dem Fiordiligi zu gern „*la pazzarella*“<sup>7</sup> gespielt hätte, verhaßt; ein Degen, Gift, der Tod erscheinen ihnen nunmehr als willkommene Erlösung. Über die ahnungslose Zofe bricht der „*tristo effetto d'un disperato affetto*“<sup>8</sup> herein, sie muß zunächst den „Ausbruch rasender Verzweiflung“ über sich ergehen lassen, ehe sie die Ursache der „*terribil disgrazia*“<sup>9</sup> erfährt.

Nicht die Fassungslosigkeit echten Schmerzes aber ist es, die das übertriebene Verhalten der Schwestern auslöst, vielmehr wird die gleiche Gefühlstheatralik wirksam, mit deren Hilfe sie sich zuvor in ein Phantasie Reich wirklichkeitsfremder Liebesharmonie hineingeträumt haben, nur daß jetzt, der veränderten äußeren Situation entsprechend, der Umschlag ins andere Extrem erfolgt, wie dies in Dorabellas Worten zum Ausdruck kommt: „*mi par che viva a seppellirmi andre!*“<sup>10</sup>. Gerade diese extremen Gefühlslagen und das rasche Umschlagen von der einen in die andere sind dann später von Bedeutung für das Komödienspiel mit den verkleideten Liebhabern.

<sup>1</sup> Die Zitate beziehen sich, wo nicht anders angegeben, auf: Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte*, Komische Oper in zwei Akten. Nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte (mit Benutzung der Übersetzungen von Eduard Devrient und Carl Niese) von Hermann Levi. Vollständiger Klavierauszug mit Text (zweisprachig). E. B. 1666, Leipzig o. J. Weiterhin wurde der bei Ricordi, Mailand 1962, erschienene Text zum Vergleich herangezogen. Orthographische Abweichungen des Klavierauszuges vom Ricordi-Text wurden stillschweigend korrigiert. Zitiert werden Seite und Zeile.

<sup>197/5,6</sup> — Bezeichnend ist, daß diese Verwechslung von „Himmel“ und „Erde“ nicht allein bei den Schwestern zu finden ist, sondern ebenso bei Ferrando, so wenn er ausruft: „*o giuro al cielo*“ (13/4), worauf ihm Alfonso antwortet: „*Ed io giuro alla terra*“ (13/4,5).

<sup>2</sup> 26/4.

<sup>3</sup> 27/4—28/1.

<sup>4</sup> 28/2.

<sup>5</sup> 27/2,3.

<sup>6</sup> 36/5.

<sup>7</sup> 32/3.

<sup>8</sup> 70/3.

<sup>9</sup> 77/2.

<sup>10</sup> 78/2.

Die Schwestern „spielen“ ihre Gefühle. Freilich ist ihnen das nicht bewußt. Vielmehr sind sie von der Echtheit und Natürlichkeit ihres Verhaltens fest überzeugt und können gar nicht spüren, wie sehr ihre in einem innersten Kern ja durchaus echte Gefühlswelt von gesellschaftlichen Konventionen und überkommenen Klischees eingeschnürt ist und in ihrer Ursprünglichkeit nicht mehr unverstellt, sondern lediglich als verzerrtes Abbild nach außen gelangen kann. Das hängt natürlich nicht zuletzt mit der träumerischen Unwirklichkeit und theatralischen Verstiegtheit ihrer Phantasiegespinste zusammen. Es sind jeweils kleine „dramatische“ Szenen, in die der Seelenzustand von Fiordiligi und Dorabella mündet, deren sprachlich-musikalische Wirklichkeit, oder besser: Unwirklichkeit, die beiden, gerade weil ihnen unbewußt bleibt, wie wenig sie mit sich selbst übereinstimmen, in das Licht einer sublimen Komik rückt, deren formale Bedeutsamkeit die der bloß schwankhaften Späße und der äußerlichen Verwicklungen der Handlung entschieden übersteigt.

Zu den Mitteln dieser Komik gehört auch die Parodie, wie sie etwa in den Arien der Dorabella „*Smania implacabili*“<sup>11</sup> und der Fiordiligi „*Come scoglio*“<sup>12</sup> zu finden ist. Schon die Rezitative zu diesen Arien schaffen eine pathetisch überhöhte Szene, die dann in den Gefühlseruptionen lebensverachtender und schicksalstrotzender Heroinnenqual gipfelt. Diese Rezitative verraten noch einmal sehr deutlich, wie die Schwestern ihren Wortschatz aus zweiter Hand beziehen, wie ihnen immer wieder, beim Versuch, sprachlich zu fassen, was sie bewegt, nur Wortrequisiten ins Gedächtnis kommen, die sie irgendwo einmal im Theater, in Gesellschaft gehört oder sich durch Lektüre angelesen haben. Dies wird auch durch die entlarvenden Orchestereinwürfe bestätigt, die zwar die Gefühlsschablonen und Sprachformeln widerspiegeln, gleichzeitig aber auch davon abrücken.

Dabei vollzieht sich alles in der strengen formalen Zucht der virtuos angelegten da-capo-Arie, wie sie zum feststehenden Inventar der Opera seria gehört und auch hier, isoliert betrachtet, durchaus als Musterbeispiel höchster Formkunst angesehen werden muß. Aber vom Ganzen der Komödie her erhalten diese Arien einen erheblich anderen Stellenwert. Wird doch eine in unlebendige Erstarrung geratene, schablonenhafte, historische Form, deren Wahrheitsanspruch durch einen veräußerlichenden Gebrauchsschematismus entleert ist, parodiert und gerade in der scheinbaren Zweckentfremdung für das Komödienspiel fruchtbar gemacht, indem sie nun unter völlig anderen Gesichtspunkten als neu belebtes Formelement eine unmittelbare Beziehung zwischen der unwahr gewordenen Heroisierung und abgenützten Typisierung der Opera seria und der ebenfalls pathetisierend verzerrten Traumlüge des unrealen Liebeshimmels von Fiordiligi und Dorabella herstellt.

## II

Ferrando und Guglielmo indessen sind von der Lauterkeit der bräutlichen Liebesgefühle völlig überzeugt und reagieren auf die skeptischen Sticheleien und hartnäckigen Zweifel Alfonsos mit der „*mano alla spada*“<sup>13</sup> und unmißverständlicher

<sup>11</sup> 71/5.

<sup>12</sup> 112/4.

<sup>13</sup> Ricordi S. 7.



Duellierbereitschaft. Dabei ist es zuallererst der Gedanke an die Schmach und den Spott, der ihnen widerfahren würde, behielt Alfonso mit seinen Mutmaßungen über die gepriesene „*fede delle femmine*“<sup>14</sup> recht, der sie beunruhigt. Zu einer Angelegenheit der Ehre und der gesellschaftlichen Untadeligkeit also wird die angezweifelte Treue, und erst in zweiter Linie bedeutet es eine Prüfung des Verhältnisses zur Geliebten als eines sich doch recht eigentlich nur im persönlich-unmittelbaren Bereich abspielenden, menschlichen Begegnens. Aber gerade die Vermischung von gesellschaftlichem Ansehen, das in der repräsentativen, äußerlichen Intaktheit der Liebesehre gesucht wird, mit der scheuen Verborgenheit der Liebe, die man in den Vitrinen überall gepflegter Konventionen öffentlich zur Schau stellt, führt zu einer Vergesellschaftlichung der Liebe, in der die Wurzel für die so ungestüm rebellierende Selbstsicherheit, mit der Ferrando und Guglielmo den Worten Alfonsos begegnen, zu suchen ist. Gesellschaftliches Aushängeschild ist die Treue, mit deren Besitz man stolz renommiert. Zweifel und Unsicherheit darf es da gar nicht geben, will man vor der Forderung der Gesellschaftsnorm bestehen. Schließlich sind es auch nicht wenige, gewichtig scheinende Garantien, die Ferrando und Guglielmo als Beweis für die Treue ihrer Bräute anführen: „*Lunga esperienza*“<sup>15</sup>, „*nobil educazion*“<sup>16</sup>, „*pensar sublime*“<sup>17</sup>, „*analogia d'umor*“<sup>18</sup>, „*disinteresse*“<sup>19</sup>, „*immutabil carattere*“<sup>20</sup> und was den beiden Freunden sonst noch alles an schönen Redensarten einfällt.

Die Unerschütterlichkeit, mit der sie ihre Überzeugung vertreten, gründet sich also nicht so sehr auf ein uneingeschränktes Vertrauen zu den Mädchen, sondern beruht vielmehr auf einem bedingungslosen „Vertrauen“ in die Erfüllung der gesellschaftlichen Konventionen, wie sie sich von der eigenen, unbedingten Unterwerfung unter den gesellschaftlichen Anspruch her als selbstverständlich versteht. Somit ist der Glaube an die Treue nicht zwangsläufige Folge eines grenzenlosen Aufgehens in der Liebe, sondern im Gegensatz dazu wird die als Bestandteil eines makellosen, gesellschaftlichen Scheins geforderte Treue zur Voraussetzung für die Liebe. Schon in der Schärfe jener Worte, die dem Degen die Beendigung der Freundschaft mit Alfonso überlassen wollen, wird die Unerbittlichkeit und Rigorosität dieser Forderung an die Liebe in ihrer grausamen Ausschließlichkeit spürbar, der es nicht gegeben ist, menschliches Fehlen auch nur als Möglichkeit zu denken und die für ein etwaiges Versagen nur Verachtung bereit hat. Der Weg in Lüge und Heuchelei mag dabei oftmals zum einzigen Ausweg werden. Denn die im Korsett gesellschaftlichen Zwanges zu ersticken drohende Liebe zerbricht an diesem antinomischen Entweder-oder, das nur die Bestrafung der Untreue in der Vernichtung der Liebe kennt.

Mag es bisher zwar den Anschein haben, als wären lediglich Ferrando und Guglielmo in die Widersprüchlichkeiten jenes Spannungsverhältnisses von Gesellschaft und Individuum verstrickt, so läßt sich dies jedoch im selben Maß bei ihren

---

<sup>14</sup> 14/4.

<sup>15</sup> 17/5.

<sup>16</sup> 17/5—18/1.

<sup>17</sup> 18/1.

<sup>18</sup> 18/1.

<sup>19</sup> 18/1, 2

<sup>20</sup> 18/2.

Bräuten feststellen. Als die Schwestern, verwirrt durch sicher treffende Attacken auf ihre Standhaftigkeit und eingewiegt in beruhigende Betäubungen schmeichlerisch dispensierender Worte, bereits nach einem Mäntelchen sich umzusehen beginnen, unter dessen Schutz sie unerkannt und gefahrlos, ohne offenkundige Trübungen des Treueversprechens, an den zerstreuen Scherzen der angebotenen, unverbindlichen Liebesunterhaltung teilnehmen können, ist es hauptsächlich die Furcht, der äußere Schein ihrer Untadeligkeit könnte gefährdet werden, die sie von einer sofortigen Verwirklichung ihrer Wünsche abhält, denn, wie Fiordiligi zu bedenken gibt, „è mal che basta il far parlar di noi“<sup>21</sup>. Die Leute — sie und ihre Urteile sind es, die zur Richtschnur des Handelns werden. Schließlich gilt es ja für die Schwestern, „quell'alme belle, di fedeltà, d'intatto amore esempi“<sup>22</sup>, wie Dorabella mit großer Geste den kecken Reden Despinas entgegenhält, die Ungefährdetheit dieser beispielhaften Treue, für alle deutlich sichtbar, zu bewahren.

Übrigens, wie sich von selbst versteht, wird weder hier noch während der Verwicklungen der Komödie der Untreue das Wort geredet, vielmehr handelt es sich, gerade indem die Ambivalenzen des Menschlichen in den Blick eines „Sowohl-als-auch“ genommen werden, um den Versuch, die in die vereinseitigende Inhumanität eines erbarmungslosen gesellschaftlichen Götzendienstes mündende Versteifung auf ein Recht der Ehre durch die Möglichkeiten des Spiels zu korrigieren und aus der Fesselung gedankenleerer Fraglosigkeit zu befreien, um den Menschen wieder zu öffnen für den Menschen. Dabei ist es auch von untergeordneter Bedeutung, welchem „Einzelschicksal“ die verschiedenen Figuren in der Komödie ausgesetzt sind und welche psychologischen Motivationen bestimmten Verhaltensweisen zugeordnet werden können. Eine solche Betrachtungsweise, die sich den „Charakteren“ widmen würde, müßte gerade da kläglich scheitern, wo es gilt, Widersprüchliches und scheinbar Unerklärliches, wie es im Spannungsfeld des Figurenspiels erfahrbar wird, transparent zu machen, um die Grenzen zu neuen, bisher verriegelten Dimensionen des menschlichen Bewußtseins zu überschreiten.

### III

Eine ambivalente Welt ist es, in deren Spannungsfeld sich die beiden Liebespaare bewegen, die ihnen selbst so allerdings nicht ins Bewußtsein dringt. Aber gerade dieser offensichtliche Bewußtseinsmangel rückt das Verhalten der Figuren in das Licht einer Komik, die nur von einer ihnen fehlenden Stufe kritisch-distanzierter Erkenntnis und überlegenen Wissens aus überwunden werden kann.

Diese Bewußtseinsstufe, so scheint es zunächst, verkörpert sich in Don Alfonso, der auf den Abstand seiner Jahre und seine Erfahrung pochend, — „ho i crini già grigi, ex cathedra parlo“<sup>23</sup>, — den Anstoß zu jener Wette gibt, die den hitzköpfigen Schwärmern die nüchterne Realität der Treue beweisen soll. Doch sein spöttisch sein wollendes „Così fan tutte“<sup>24</sup> zielt nur auf die Treue bzw. Untreue der Mädchen, und er überblickt durchaus nicht, daß aus dem von ihm lediglich aus dieser

<sup>21</sup> 208/2, 3.

<sup>22</sup> 79/5, 6.

<sup>23</sup> 8/3.

<sup>24</sup> 305/4.

einschränkenden Perspektive heraus angestifteten Verkleidungsspiel ein seine ursprünglichen, gewissermaßen real-pädagogischen Intentionen weit übersteigendes „Ergebnis“ erwächst. Dabei stellt die inszenierte Maskerade tatsächlich nur die konsequente Fortführung der in der Wirklichkeit bereits angelegten und aus der Verwechslung von Schein und Sein und der Vermischung von Traum und Wirklichkeit resultierenden Widersprüchlichkeiten dar. Diese Widersprüchlichkeiten aber, die sich gleichsam als Masken vor das Bewußtsein stellen und die Menschen nicht zu sich selbst gelangen lassen, erfahren in den bewußt herbeigeführten Kostümierungen des Spiels eine furios durcheinanderwirbelnde Steigerung und zeigen dann in den paradoxen Zuspitzungen und doppelbödigen Überschneidungen, in den entlarvenden Verkleidungen schließlich ihr wahres Gesicht.

Ist es doch bezeichnend, daß gerade Alfonso, der so sehr die Gültigkeit der Treue in Abrede stellt, bei der Durchführung seines Planes nicht anders kann, als sich der Dienste Despinas zu versichern, indem er ihr nachdrücklich ein Treueversprechen abverlangt, — „*. . . ed oro avrai, ma ci vuol fedeltà*“<sup>25</sup>. Alfonso, der die Unzuverlässigkeit der „*fede delle femmine*“<sup>26</sup> demonstrieren will, muß seine Beweisführung ausgerechnet auf diese „Weibertreue“ gründen!

Ähnliches widerfährt Ferrando und Guglielmo. Die „Treue“ zum verpfändeten „*l'onor di soldato*“<sup>27</sup> ist es, die es ihnen unmöglich macht, im kritischen Moment der „Treueprüfung“, als die unwissenden Bräute zu schwanken beginnen, die Masken fallen zu lassen, um den Treuebruch, der also paradoxerweise das Ziel eines Treueverhältnisses zwischen Alfonso und den Liebhabern ist, noch rechtzeitig zu verhindern. Die unbedingte „Treue“ zur Wette impliziert also die Untreue der Mädchen. Formen der Treue und Untreue erscheinen mannigfach verquickt und ineinander verwickelt. Dadurch aber wird der Treuebegriff aus der ihm anhaftenden, normativen Starre gelöst und erscheint in den wechselvollen Beleuchtungen seiner Spielformen in einem eigentümlichen Zustand der Schweben, der erst eine Neubestimmung möglich macht.

Gerade Despina, die die Treueschwüre der Schwestern belächelt und die sie auffordert, die Liebe „*per comodo*“<sup>28</sup> und „*per vanità*“<sup>29</sup> zu betreiben, bewirkt, wenn auch anders beabsichtigt, daß sich die Paare auf dem Umweg über die Untreue zu neuer Treue finden. Despinas Vorwurf aber gilt dem „Männervolk“, das nur „*mentite lagrime*“<sup>30</sup> und „*fallaci sguardi*“<sup>31</sup> kennt, bei dem „*voci ingannevoli*“<sup>32</sup> und „*vezzi bugiardi*“<sup>33</sup> die fehlende „*fedeltà*“<sup>34</sup> ersetzen. Mit ihrer Parole „*Di pasta simile son tutti quanti*“<sup>35</sup> setzt sie einen scharf akzentuierten Kontrapunkt

<sup>25</sup> 87/3.

<sup>26</sup> 14/4.

<sup>27</sup> 230/3.

<sup>28</sup> 83/1.

<sup>29</sup> 83/1.

<sup>30</sup> 81/3.

<sup>31</sup> 81/3, 4.

<sup>32</sup> 81/4.

<sup>33</sup> 81/4.

<sup>34</sup> 80/2.

<sup>35</sup> 81/1 — Bemerkenswert — und für da Pontes Text sprechend — ist das im Deutschen nur mangelhaft mit „Stoff“ wiedergegebene „*pasta*“, das in feiner Weise die Zugehörigkeit Despinas zu den „Haus- und Küchengeistern“ ausweist, indem sie unbekümmert die Männer mit „Teigwaren“ in Verbindung bringt.

zu Alfonso's „*Così fan tutte*“, dessen beziehungsreiche Verknüpfungen und Variationen das Komödienspiel um weitere Nuancen bereichern. Freilich macht es die aufreizende Frivolität und moralische Unbekümmertheit von Despina's lockeren Reden vielleicht begreiflich, daß ihre „Ratschläge“ sittenstrengen Moralisten, denen natürlich zwangsläufig die Eigengesetzlichkeit des fiktiven Raums der Komödie unzugänglich sein mußte, sehr „verwerflich“ erschien und entrüstete Ablehnung zur Folge hatte, wie die zahlreichen Umarbeitungen und Verbote von *Così fan tutte* im 19. Jahrhundert beweisen. Doch darf bei Despina nicht übersehen werden, daß eben auch in der Arie „*In uomini, in soldati*“<sup>36</sup>, in einer unvermuteten Mollwendung eine ganz andere, freilich nicht zur sprachlichen, sondern lediglich zur „musikalischen“ Artikulation gelangte und damit auch nicht bewußt sich verwirklichende Seite ihres Wesens aufklingt, die die scheinbare Eindeutigkeit ihrer Äußerungen doch in ein ambivalenteres Licht rückt.

Zudem darf die Bedeutsamkeit der von Despina verkörperten Funktion für die Form der Komödie nicht übersehen werden. Neben der „stimulierenden“ Wirkung, die von der listigen Despina ausgeht, stellt sie sich doch gerade in der Extremität ihrer Ansichten in die gleiche Reihe mit Fiordiligi und Dorabella, mit Ferrando und Guglielmo, bei denen in ähnlicher Weise das Übertriebene, unnatürlich Überzogene und ins Unwahre Verzerrte des Verhaltens auffällt. Diese Extremlagen aber erweisen sich als wichtige Strukturelemente der Komödie. Werden doch damit, wenn auch je verschieden, Formen der Liebe demonstriert, wie sie in der Veräußerlichung des Liebesamusements oder im Blendwerk gesellschaftlichen Scheins ins Unmenschliche entarten. Doch impliziert eine so gesteigerte Ausweitung der Diskrepanzen bereits das Umschlagen ins Konträre, was zwangsläufig, wird es mit bewußten Mitteln herbeigeführt, zu einer Entlarvung der ursprünglichen Haltung als unnatürlich und unecht führt. Empörung und Wutausbrüche von Fiordiligi und Dorabella gegenüber den „*temerari*“<sup>37</sup> vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Heftigkeit ihres Gebarens so ganz im Zweifel läßt, ob „*quell'ira e quel furor*“<sup>38</sup> tatsächlich „*vera*“<sup>39</sup> oder „*finta*“<sup>40</sup> ist, und nicht vielleicht doch „*si cangerà in quel d'amor*“<sup>41</sup>. Eben diese Ungewißheit aber führt zu neuem Bemühen um das allzu vertraut Gewordene, das man als fraglosen Besitz mechanisch hütet, und rückt in den weiter werdenden Blickwinkel eines wieder — auch der eigenen Person gegenüber — kritischer gewordenen Bewußtseins, was sich in der Gleichgültigkeit abgestumpfter Selbstverständlichkeit der Lebendigkeit des unverstellten Gefühls entfremdet hat. Dann zerbröckeln in der Konfrontation der Extremlagen die starren Masken durch Über-Zeichnung, und hinter den verschwimmenden Härten ihrer überscharfen Konturen werden, freilich zunächst nur in der fließenden Komik des Spiels, Formen wahrer Menschlichkeit sichtbar.

---

<sup>36</sup> 80/1.

<sup>37</sup> 111/1.

<sup>38</sup> 186/2.

<sup>39</sup> 186/1.

<sup>40</sup> 186/1.

<sup>41</sup> 189/2.

## IV

„*Amici, entrate!*“<sup>42</sup> ruft Alfonso den Liebhabern zu, indem er gleichsam den Vorhang emporreißt und den Auftakt zu jenem „*ballo*“<sup>43</sup> gibt, der sich als eine zweite Schicht in der Komödie der Wirklichkeit überlagert und dessen Verwicklungen, nach altem Komödienbrauch, gerade aus dem teilweisen Nichtwissen um diese Doppelbödigkeit resultieren. Denn Fiordiligi und Dorabella bewegen sich ja auch weiterhin im ihnen vertrauten Realitätsraum der alltäglichen Welt und wissen nichts um die bewußte Fiktion jener gespielten „Realität“, so daß sie natürlich ständig das Spiel für die Wirklichkeit nehmen.

Ferrando und Guglielmo dagegen sehen sich ganz bewußt in diese „Spielrealität“ versetzt. Indem sie aber, und hier wird die strukturierende Bedeutsamkeit der Wette besonders sichtbar, die Rollen der fremden Liebhaber annehmen, erreichen sie einen Standort „außer sich“, gewinnen sie Distanz zu sich selbst. Dieser Abstand von der eigenen Person und der sie umgebenden Welt ermöglicht ihnen aber erst, ihr Verhältnis zu dieser Welt einer Prüfung zu unterziehen und es von diesem Standpunkt außerhalb objektiver und kritischer zu betrachten. Freilich sind sie zu diesem Außer-sich-versetzen nicht ohne Hilfe fähig und bedürfen des Zwanges der Wette. Denn nur das Gelöbnis der strikten Einhaltung dieser Abmachung (als einer Form der Treue!) hindert Ferrando und Guglielmo daran, die immer unerträglicher werdende Ernüchterung vorzeitig abzustellen und die künstlich gewonnene Distanz wieder zu zerstören, indem sie die Regeln des Spiels durchbrechen und sich zu erkennen geben.

Geraten also Ferrando und Guglielmo immer mehr in einen Spannungszustand zur Wirklichkeit, der sie in der Verkleidung ihrer Rollen zusehends entwachsen und gegenüberstehen, so wird diese Spannung zwischen tatsächlicher und gespielter Realität in ebensolchem Maße für Fiordiligi und Dorabella wirksam. Nur ahnen diese nichts von der tatsächlichen „*mascherata*“<sup>44</sup>, so daß für sie Spiel und Wirklichkeit identisch bleiben, oder genauer, daß sie glauben, innerhalb ihrer Realität ihrerseits ein lediglich ihnen bekanntes, sozusagen „immanentes“ Spielchen zu treiben (denn sie wollen sich ja durchaus nicht die prickelnde Unterhaltung einer interessanten „Studie“ mit und über die so reizvoll unbekanntem Liebhaber vor-enthalten), während sie realiter zu Figuren einer bewußt inszenierten „Lektion“ werden. Somit kommt zu der oben dargestellten, unbewußten Befangenheit in Schein und träumerischer Unwirklichkeit noch eine zusätzliche, ebenfalls von ihnen nicht durchschaute Verstrickung in die Verwechslungen von Spiel und Wirklichkeit.

Natürlich bedeutet dies zunächst für die Schwestern eine Steigerung ihrer Verwirrung. Und doch werden sie, ähnlich wie Ferrando und Guglielmo, in dem Maße, in dem sie in das Geschehen des Verkleidungsspiels hineingezogen werden, auch von sich selbst distanziert. Diese Entfernung von ihren herkömmlichen Gewohnheiten führt dann schließlich sogar bis zur Heirat mit den nur im Spiel existierenden Liebhabern, wodurch gewissermaßen das völlige Überwechseln in die Spielrealität

<sup>42</sup> 37/2.

<sup>43</sup> 341/2.

<sup>44</sup> 219/4.

und zugleich damit die Entlarvung des Spiels besiegelt wird. Obwohl die Schwestern also der für sie gültigen Realität, die freilich nur eine des Scheins ist, entzogen und in den von außen, nämlich durch die Wette, herangetragenen Spiel-Raum hineingedrängt werden, gewinnen sie erst auf dem Umweg über die Verwicklungen des Spiels den Eintritt in eine entschminkte und bewußtere Realität, die ihnen vorher versagt geblieben ist.

Zu den Formen von Unwissenheit, von Teilbewußtheit bei den beiden Paaren gesellt sich noch das Halbwissen von Despina. Zwar glaubt sie sich von Alfonso ganz eingeweiht in das Spiel, dessen Voraussetzungen erfährt sie jedoch keineswegs. Trotzdem aber treibt sie es — auf ihre Art — lebhaft vorwärts. Gerade das Zusammentreffen jener Personen, von denen sich jede über umfassendere Zusammenhänge orientiert glaubt, deren Wissen um die genaueren Hintergründe der verschiedenen Situationen jedoch nie ganz mit dem der Partner übereinstimmt, wodurch auch im Agieren nur die jeweilige Rolle, aber nie der ganze Mensch erfaßt wird, deren Handlungen von den unbewußten Verwechslungen ihrer sich jeden Augenblick anders verschränkenden Bewußtseinsebenen bestimmt werden und in der verwirrenden Fülle von Wechselbeziehungen der stets neuen Vermischungen von Spiel und Wirklichkeit unentwirrbar scheinen, — eben diese perspektivenreiche Komplexität in den Konstellationen der Akteure und die geradezu polyphone Schichtung des Darstellungsraumes geben Einblick in die Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen des Menschlichen, wie sie sich vom Ort eines distanzierenden, alles überschauenden Bewußtseins aus zu erkennen geben als jene die Komödie so spezifisch konstituierende Gleichgewichtslage, deren schwebende Leichtigkeit die Anspannung höchster Energie und den Einsatz tiefen Ernstes vergessen läßt. 4

Einem ersten Blick mag sich, wie bereits angedeutet, als Verkörperung dieses höchsten Bewußtseins die Gestalt Alfonsos aufdrängen. Doch darf nicht übersehen werden, mag sich auch Alfonso von seinen „Mitspielern“ durch Skepsis und nüchterne Betrachtungsweise entschieden abheben, daß er trotzdem im von ihm selbst inszenierten Spiel befangen bleibt und die von ihm aufgestellten „Spiel“-Regeln zugleich auch seine Grenzen sind. Zweifellos verfügt er über eine größere Bewußtheit als die anderen Figuren, doch die höchste Stufe des Bewußtseins verwirklicht sich in ihm ebensowenig.

Dieses höchste Bewußtsein aber, — es mag paradox klingen — stellt die Musik dar. Sie, die gemeinhin als absolut bewußtseinsfeindlich und nur als unmittelbare Schwingung sonst nicht vernehmbarer Seelenlaute verstanden wird, verkörpert innerhalb des Ganzen der Komödie jenen „Ort außerhalb“, von dem aus die Komödie erst ihren tiefsten Sinn erhält, wo sich Wissen und Einsicht in verborgenste Zusammenhänge der nicht in handlichen Formulierungen fixierbaren Wahrheit des Menschlichen öffnen.

## V

Bereits die strukturelle Bedeutsamkeit der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten unterstreicht das. Denn wie könnte die Vielschichtigkeit der „Spielebenen“, die Ambivalenz der dargestellten Phänomene besser Gestalt werden als in der Polyphonie der musikalischen Ensembles, die zu Mozarts Zeit Ausdruck einer gemeinsa-

men und verbindlichen geistigen Einheit sind und deren Gleichzeitigkeit das sonst so Konträre, unvereinbar Scheinende zu simultaner Ganzheit zusammenzwingt und überdies im Nebeneinander des sonst nur als Nacheinander Faßbaren eine zusätzliche Dimension der Gestaltung öffnet. Das Widersprüchliche als Bedingung einer dynamischen Spannung, deren Wirksamkeit sich auf den dramatischen Vollzug bezieht, in das Statische eines sich ins Räumliche erweiternden Miteinanders zu verwandeln, ist wesentlich Leistung der Musik. Die Verschränkung der Realitätsräume und Darstellungsebenen ist aber zudem erweitert auf die Simultaneität der Bewußtseinsräume, deren komplexe, assoziationsreiche Zusammensetzung durch die Mittel der musikalischen Polyphonie sichtbar gemacht wird.

Die Erteilung einer „Lektion“ liegt zunächst und vor allem in der Absicht Alfonsos. Das „pädagogische“ Ziel, Ferrando und Guglielmo etwas von seiner Erfahrung zu vermitteln, muß im rechten Licht gesehen werden. Denn eben diese Haltung bewirkt, daß auch die Gestalt Alfonsos der Komik verfällt. Humanität so lehren zu wollen, wirkt zwangsläufig komisch, auch wenn zuletzt das „Lehr-Ziel“ doch erreicht wird. Allerdings auf andere Weise: Denn die Erweiterung von der inszenierten „Lektion“ zur Komödie wird erst von und in der Musik geleistet, nämlich insofern, als diese jenen Bewußtheitsgrad repräsentiert, von dem aus die Befangenheit der einzelnen Figuren in der Unwissenheit um ihr tatsächliches Sein erst in komischem Licht erscheinen kann. Es ist besonders nachdrücklich zu unterstreichen, daß gerade diese die Komik konstituierenden Formen der Unbewußtheit von vorneherein jegliche Aspekte des Tragischen ausschalten. Die Versuchung, etwa in dem scheinbar verzweifelten „Aufbäumen“ Fiordiligis gegen die sie immer heftiger bestürmenden Anfechtungen, in der Bedrängnis ihres doch so fest anmutenden Willens zur Treue, einen tragischen Konflikt zu sehen, ist zweifelsohne groß, doch darf die noch so zugespitzte Situation nicht darüber hinwegtäuschen, daß Tragik schon deshalb ausgeschlossen ist, weil das Nicht-Wissen Fiordiligis sie bereits ins Licht des Komischen rückt, ehe überhaupt Tragik entstehen könnte. Bewußtsein und Tragik gehören aber untrennbar zusammen. Hier wird jedoch das Bewußtsein der Figuren ständig durch die Distanz der Musik als unzulänglich entlarvt.

Dadurch erhält die Musik aber die Aufgabe einer sozusagen „kommentierenden Begleitung“ zu den Äußerungen der Figuren. Allerdings bleibt diese Aufgabe nicht auf eine bloß deskriptive Funktion beschränkt. Vielmehr handelt es sich um so etwas wie „Stellungnahme“ zu den Vorgängen. Die den einzelnen Figuren sprachlich verfügbaren Bewußtseinsinhalte sind doch offenkundig recht begrenzt. Diese nun zu erweitern und vom umfassenden Standort aus, wenn auch noch in einer sozusagen „vorsprachlichen“ Schicht, gleichzeitig mitzuartikulieren, dazu dient der musikalische „Kommentar“. Daß dabei der verfestigten Einseitigkeit der jeweiligen sprachlichen Formulierung, indem sie von der musikalischen Begleitung her distanziert kritisch beleuchtet wird, beträchtliche, neue Aspekte abgewonnen werden und die verbrauchte Formel zumindest um wesentliche Ausdrucksnuancen bereichert wird, wenn sie nicht sogar eine Neubemessung ihrer gehaltlichen Dimension erfährt, führt dazu, daß auch die Sprache in einen Aggregatzustand der Schweben gerät, der sie, ähnlich wie die Beweglichkeit des Spiels, aus der tödenden Starre von Konvention und Schablone befreit und offen macht für eine Rückführung auf die Wahr-

heit des Menschlichen, die eben nicht im fraglos-verfügbaren Besitz lexikalisch verfestigter Sprachklischees beliebig wiederholbar ist.

Damit wird aber der Musik eine Stellung zuteil, die an die des Erzählers im Roman erinnert, dessen Distanz und Bewußtheit ja ebenfalls das erzählte Detail zu einer über den je verschiedenen Stellenwert hinausgehenden, umfassenderen Bedeutung transzendieren. Gerade der Vorbehalt, den die Musik immer wieder gegenüber dem Handlungsgeschehen geltend macht, erinnert an Formen der epischen Ironie. Freilich scheint es gewagt, gar von einer „ironischen Haltung“ der Musik zu sprechen, — und doch gibt es so manches gewichtige Argument, das einen solchen Terminus durchaus nicht so abwegig erscheinen läßt. Dies deutet sich an in dem Umstand, daß die Musik, wie etwa in der Bläser-Melodie (Takt 22 ff.) der „*Come scoglio*“-Arie der Fiordiligi<sup>45</sup> im kritisch zurücknehmenden Kontrapunkt die Unmittelbarkeit des Gesungenen anzweifelt, oder im Quartett Nr. 22 (Takt 1/2, 5/6, etc.) den Abstand, den sie zur Situation besitzt, deutlich macht<sup>46</sup>. Einen ähnlichen Vorbehalt setzt die Musik im Duett Nr. 4 zwischen Fiordiligi und Dorabella, wenn die scheinbar ruhige, ausgeglichene Harmonie des lang ausgehaltenen „*Amore*“ (Takt 84 f. und 88 f.) durch ungestüme Sechzehntel-Baßläufe in Frage gestellt wird<sup>47</sup>. Besonders charakteristisch ist dies auch in Ferrandos Arie „*Un' aura amorosa*“, wo die Musik bereits die unverstellte Echtheit des Gefühls, von der Ferrando noch weit entfernt ist, antizipierend realisiert und somit die Widersprüchlichkeit der Liebe Ferrandos eindringlich aufzeigt<sup>48</sup>. Allerdings sind solche Formen ironischer Distanz durchaus nicht das letzte „Wort“ der Musik, vielmehr sind sie als ein Darstellungsmittel unter anderen zu sehen.

Jene wissende Überlegenheit der Musik dagegen resultiert aus dem Geiste des Humors, der als strukturierendes Prinzip der musikalischen Komödie *Così fan tutte* jenen Ort des Bewußtseins markiert, von dem aus das Maskenspiel seinen letzten, tiefsten Sinn erhält. Das Erkennen der Welt im Spiel, im heiter souveränen Spiel des Humors, der „*prende ogni cosa pel buon verso*“<sup>49</sup>, befreit von den Verkrampfungen unüberbrückbar scheinender Widersprüche des Daseins und führt aus dem Übermaß der Affekte zu wahrer Humanität, die um die Wiederkehr des Gleichen in menschlichen Dingen weiß und imstande ist, den Menschen mit dem wissenden Lächeln des Verständnisses zu begegnen und zu handeln, wie es auch Alfonso rät: „*Ebben pigliatele com' elle son*“<sup>50</sup>. Im eindeutigen Ja zum Leben äußert sich die alles bestimmende Macht dieses Humors. Freilich ist es nicht ein ungefährdetes, souveränes „Darüberstehen“, eher ein „Dennoch“, muß doch der Glaube an die Welt zuvor einer tiefen Skepsis gegenüber dieser Welt abgerungen werden, einer Skepsis, die andererseits auch wiederum vor der Errichtung eines neuen Reiches Utopia bewahrt.

Von dieser humoristischen Grundhaltung her gesehen, erscheint nun auch das „*Così fan tutte*“ nicht mehr bloß auf die verführbaren Mädchen beschränkt, son-

<sup>45</sup> 113/3f.

<sup>46</sup> 221/1, 2.

<sup>47</sup> 29/1, 2.

<sup>48</sup> 130f.

<sup>49</sup> 356/1.

<sup>50</sup> 303/4.



dern erfährt eine Erweiterung auf den Bereich des Allgemein-Menschlichen und wird somit zur Grundmaxime jener resignierenden Heiterkeit, die in echter, humaner Gesinnung die Vielfalt und Gegensätzlichkeit des menschlichen Daseins in ihren wenn auch noch so divergierenden Ausprägungen auf den immerwährenden Urgrund wahrer Menschlichkeit, auf die Liebe zum Menschen, bezogen sieht und in diesem Bezug zu begreifen vermag.

## Beethoven und Karl Holz

VON DONALD W. MACARDLE (†), LITTLETON / COLORADO

Es wird allgemein angenommen, daß Karl Holz im Jahre 1798 in Wien geboren wurde; jedoch datiert Nohl<sup>1</sup> eine Notiz von Holz „*Uebermorgen lade ich mich bei euch ein, es ist mein 27. Geburtstag*“, auf „*Anfang 1828*“, woraus zu schließen wäre, daß der Geburtstag im Jahre 1799 lag. Offenbar hat Holz eine gründliche humanistische Erziehung genossen<sup>2</sup>; er hatte Musik bei Glöggel in Linz studiert, und im April 1824 sagte Schuppanzigh bei einer Diskussion der Orchestermitglieder für sein Konzert am 7. Mai: „*Das ist ein hölzerner Schüler von mir*“<sup>3</sup>. In den Jahren, in denen er mit Beethoven in Verbindung stand, war Holz als Kassaoffizier in der Kanzlei der niederösterreichischen Landstände angestellt; im August 1825 nannte er sich selbst einen „*Kassaoffizier, eigentlicher Kassagrenadier*“, und bezifferte sein Gehalt auf 700 Gulden. Bei anderer Gelegenheit sagte er: „*Ich habe einen sehr leichten Dienst. Im Grunde arbeite ich nur eine Stunde lang. Die andere Zeit habe ich für mich. Aber drinnen sitzen muß ich, meinen Körper muß ich wenigstens hineinstellen*“<sup>4</sup>.

Wenn auch die Musik nur eine Liebhaberei für ihn war, so war sie doch eine Liebhaberei, an die er viel Fleiß wandte. Als zweiter Geiger des Streichquartetts, das Joseph Böhm im Frühling 1821 leitete<sup>5</sup> und zu dem noch die Herren Weiß und Linke gehörten, „*erfreute Holz durch sein präcises und discretes Accompagnement als Secundspieler*“<sup>6</sup>. Er gab Geigenstunden<sup>7</sup> und dirigierte gelegentlich die *Concerts spirituels*<sup>8</sup>, in denen er der Konzertmeister der ersten Violinen war und für die er 1838 einer der regulären Dirigenten wurde<sup>9</sup>. Als Schuppanzigh im April 1823 aus Rußland zurückkehrte<sup>10</sup>, tat er sich wieder mit seinen alten Kollegen aus dem Rasumofsky-Quartett, Weiß und Linke zusammen, und Holz übernahm Sinas Platz als zweiter Geiger<sup>11</sup>. Das erste Konzert dieses Ensembles fand am

<sup>1</sup> L. Nohl, *Beethoven's Leben*, Leipzig 1864–1877, III, 627.

<sup>2</sup> Thayer-Deiters-Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. V, Leipzig 1910, 183.

<sup>3</sup> Nohl, a. a. O., III, 485.

<sup>4</sup> Thayer-Deiters-Riemann, V, 183 Anm.

<sup>5</sup> Th. von Frimmel, *Beethoven-Forschung*, Heft I, Wien 1911, 59.

<sup>6</sup> Nohl, a. a. O., III, 882.

<sup>7</sup> Th. von Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Leipzig 1926, I 224.

<sup>8</sup> Thayer-Deiters-Riemann III, 184.

<sup>9</sup> E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, 307.

<sup>10</sup> G. Kinsky und H. Halm, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*, München-Duisburg (1955), 687.

<sup>11</sup> Thayer-Deiters-Riemann IV, 424.

19. 6. 1823 statt<sup>12</sup>; Ebert<sup>13</sup> berichtet, daß das Quartett regelmäßige Subskriptionskonzerte im September desselben Jahres aufnahm. Es war diese Gruppe, in der Holz am 14. März 1824 an der ersten öffentlichen Aufführung von Schuberts *a-moll*-Streichquartett op. 29 teilnahm<sup>14</sup>. Die Angabe bei Thayer-Deiters-Riemann<sup>15</sup>, Beethoven habe Holz nicht vor 1824 getroffen, ist wahrscheinlich nicht ganz richtig, da Benedict ihn als einen aus „dem Kreise junger Bewunderer, welche Beethoven ihre Ehrerbietung zeigen wollten und von ihm bemerkt zu werden hofften“<sup>16</sup> zur Zeit seines Besuches in Wien im November 1823 nennt; es gibt jedoch nichts, was darauf hindeuten könnte, daß Holz noch viele Monate später für Beethoven mehr als ein Name und ein Gesicht war. Anfang März 1825 unterschrieben Schuppanzigh, Weiß, Linke und Holz, „der letzte, doch nur bei dieser Unterschrift“<sup>17</sup>, ein Schriftstück, das Schindler für Beethoven aufgesetzt hatte und in dem sich jedes Mitglied von Schuppanzighs Quartett verpflichtete, bei der ersten Aufführung von op. 127 am 6. März sein Bestes zu geben. Nach der erfolglosen ersten Aufführung des neuen Werkes schlug Holz vor, daß es in einem neuen Konzert nach sorgfältiger Vorbereitung zweimal gespielt und daß es das einzige Werk des Programms sein sollte. Als auf Beethovens Drängen Schuppanzigh als Leiter des Quartetts durch Böhm abgelöst wurde, wurde Holz's Vorschlag mit ausgezeichnetem Erfolg ausgeführt<sup>18</sup>. Um den 1. April 1825 kam Holz zu Beethoven, um die Zeitmaße für op. 60 zu erfragen, das er am 4. April dirigieren wollte. Er bemerkte bei dieser Gelegenheit, daß er im Gegensatz zu anderen Kritikern Mayseder als Quartettleiter Böhm vorzöge. „Umsomehr muß das hier von Holz gefällte Urteil auffallen, denn dieser Mann beweist in den späteren langen Gesprächen mit Beethoven über Musik, daß er Geschmack hat und sicher und klug zu urteilen vermag“<sup>20</sup>. Wahrscheinlich war dies seine erste direkte Begegnung mit Beethoven, aber in einem Brief aus der ersten Julihälfte 1825 an seinen Neffen Karl<sup>21</sup> erwähnt Beethoven, daß Holz und drei andere Streichquartettspieler zu ihm nach Baden gekommen seien, um die Stimmen des Quartetts zu bekommen, und daß Holz zum Abendessen bei ihm geblieben sei.

Thayer—Deiters—Riemann haben gezeigt, wie eifrig Holz seine Bekanntschaft mit Beethoven pflegte, und haben darauf hingewiesen, daß „er geschäftsgewandt und ein guter Redner war; dabei war er belesen und geschult, musikalisch gebildet, bestimmt in seinen Äußerungen und Ansichten und von einnehmendem Wesen. Diese Eigenschaften mußten ihn Beethoven empfehlen, und er versäumte es nicht, sie geltend zu machen, und das zu einer Zeit, wo Beethovens Abneigung gegen sein bisheriges Faktotum Schindler stärker geworden war . . . Das fiel bei Holz weg; er wußte sich dem Meister unentbehrlich zu machen und gewann um so entschiedeneren

<sup>12</sup> *Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von G. Schünemann, Berlin 1942—1943, III, 313 Anm.

<sup>13</sup> *Die Musik* IX, 1910, Heft 3, 44.

<sup>14</sup> A. Einstein, *Mozart, His Character, His Work*, New York 1945, 252.

<sup>15</sup> Thayer-Deiters-Riemann III, 621.

<sup>16</sup> Thayer-Deiters-Riemann IV, 465.

<sup>17</sup> E. Kastner und J. Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 2/1923, Nr. 1276.

<sup>18</sup> *Die Musik* IX, 1910 Heft 3, 60, 91.

<sup>19</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 184 Anm.

<sup>20</sup> *Die Musik* IX, 1910, Heft 3, 96.

<sup>21</sup> Kastner-Kapp Nr. 1312.

Einfluß auf ihn . . . Überall zeigt sich die höchste Verehrung für Beethoven“<sup>22</sup>. Nohl<sup>23</sup> zitiert Stellen aus den Konversationsbüchern, in denen Holz die Werke Mozarts mit denen Beethovens vergleicht, wobei Mozart sehr schlecht davonkommt.

„Schindler, sonst nicht sein Freund, rühmt ihm 'classische Schulstudien' nach; und wenn auch die Conversationen mit Beethoven auf solche Dinge nicht häufig kommen (ein Beispiel bei Nohl, III, 936), so zeigt er sich doch im schriftlichen Ausdruck gewandt, ja gewandter als fast alles was uns darin begegnet. Dazu kommt eine außerordentlich flinke und doch immer deutliche Hand . . . Von rascher Auffassung und scharfem Verstande, war er übrigens ein edites 'Wiener Fruchtel', im guten wie im schlimmen Sinne. Lebenssicher, ungeniert, dabei nicht gemüthlos, stets gut aufgeräumt und ebenso dienstbereit — was wollte ein tauber hülfloser Misanthrop in solchen alten Tagen Besseres haben?“<sup>24</sup>. Die nicht besonders freundlichen Bemerkungen Schindlers und des Neffen Karl über Holz werden von Nohl aus den Konversationsheften ausführlich zitiert. Schindlers offene und bittere Feindschaft gegen Holz, der ihn für mehr als ein Jahr in Beethovens Gunst austach, brachte ihn dazu, gegenüber Beethoven und in seinen späteren Schriften Tatsachen zu unterdrücken oder zu verdrehen, um Holz in schlechtem Licht zu zeigen<sup>25</sup>. Seine Bemerkungen über Holz sind ausgezeichnet bewertet bei Thayer-Deiters-Riemann<sup>26</sup>.

Als die Komposition des Streichquartetts op. 132 im Juli 1825 vollendet war, bot sich Holz offenbar für die Abschrift an. Am 18. Juli schrieb Beethoven seinem Neffen Karl: „Dem Holz christi oder dem span des Holz dristi möchte ich im ersten augenblick auch nicht zu viel anvertrauen“<sup>27</sup>. Vier Briefe, die sich mit Holz und dem Quartett beschäftigen, stammen wahrscheinlich aus der zweiten August-Woche. Der erste Brief (Kalischer Nr. 1106) lädt Holz zum Essen am Freitag (12. August?) ein, erwähnt das Quartett, läßt aber keine Beunruhigung erkennen. Einige Tage später (Kastner-Kapp Nr. 1329) sagt Beethoven zu seinem Neffen Karl: „Holz ist heute nicht gekommen. Wenn ihm auch nur zu trauen ist!“. In dem Brief vom 10. August (Kastner-Kapp Nr. 1326) zeigt sich Beethoven besorgt darüber, daß Holz das Quartett noch nicht zurückgegeben hat, und der nächste Brief, am folgenden Tage an den Neffen Karl geschrieben (Kastner-Kapp Nr. 1327), klingt noch verzweifelter: „Ich bin in todesangst wegen dem Quartett . . . Von Holz höre ich nichts . . . Er trinkt stark, unter uns gesagt . . . Um Gottes willen nur Beruhigung wegen dem Quartett.“

Die Briefe an Holz und andere aus den folgenden Wochen beschäftigen sich mit der weiteren Geschichte des op. 132. Am 22. August schreibt Beethoven an seinen Neffen: „Ich glaube nicht, daß Holz was ausrichtet“ (Kastner-Kapp Nr. 1130), aber zwei Tage später bemerkt er: „Sieh unser Mahagoni-Holz, wie es sich regt“<sup>28</sup>. Offenbar hatte Holz Pläne für einen Quartett-Abend mit Maurice Schlesinger zur

<sup>22</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 184—185.

<sup>23</sup> Nohl, a. a. O., III, 632.

<sup>24</sup> Nohl, a. a. O., III, 627.

<sup>25</sup> A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 3/1860, II, 107.

<sup>26</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 186.

<sup>27</sup> Kastner-Kapp Nr. 1321.

<sup>28</sup> Kastner-Kapp Nr. 1233.

ersten Aufführung des neuen Werkes<sup>29</sup>, und er überwachte den Kopisten Rampel<sup>30</sup> und bezahlte ihn<sup>31</sup>. Beethoven übermittelte seine Vorstellungen über die Interpretation des Werkes durch Holz<sup>32</sup> und hatte vielleicht geplant, ihn nach einer ersten Probe des neuen Werkes zu treffen<sup>33</sup>. Briefe aus dieser Zeit behandeln auch die Nachwirkungen des „Tobias“-Briefes<sup>34</sup> und Beethovens unaufhörliche Haushaltsprobleme<sup>35</sup>. Sie erbitten außerdem Hilfe von Holz beim Eintreiben seiner Jahresrente vom Erzherzog Rudolph<sup>36</sup> und bei der Sorge um den Neffen Karl<sup>37</sup>.

Beethovens Verbindung mit Holz entwickelte sich schnell zur intimen Freundschaft. Am 24. August schrieb er dem Neffen Karl: „Holz scheint uns Freund werden zu können“<sup>38</sup>, und am gleichen Tag<sup>39</sup> sagte er Holz „tausend Dank für ihre Ergebenheit und Liebe zu mir“ und unterzeichnete den Brief „Mit Liebe und Freundschaft der ihrige Beethoven“. Am 3. September, nach einer offenbar höchst ungewollten Gesellschaft bei Kuhlau<sup>40</sup>, schrieb Beethoven an Holz: „Blos bei der Freundschaft denkt euch allezeit mich als *cantum fermum*“<sup>41</sup>.

Die Frage, ob man deutsche anstatt der italienischen Bezeichnungen für Tempovorschriften oder Phrasierungsangaben benutzen könne, hatte Beethoven seit vielen Jahren interessiert<sup>42</sup>, und offenbar wetteiferten Beethoven und Holz darin, „ältere und unreine“ Ausdrücke durch deutsche Bezeichnungen zu ersetzen. Im Brief an Holz vom 24. August 1825 (Kastner-Kapp Nr. 1331) heißt es: „wir müssen doch sehn, daß alle diese neugeschaffenen Wörter und Ausdrücke bis ins dritte und vierte Glied unserer Nachkommenschaft sich erhalten“. Einige Beispiele finden sich in KBr V 180, z. B. „Tonstreitwerkversammlung“ für Konzert, „Schmettermessingwerker“ für Trompeter. Ob Beethoven diese Vorschläge wirklich ernst waren, wird jeder für sich entscheiden müssen. Daß Holz ihm in seiner Freude am Spiel mit Worten folgte, zeigt eine bei Thayer-Deiters-Riemann<sup>43</sup> zitierte Bemerkung: Als der Pianist Würfel im September 1825 für die Aufführung eines Klavier-Trios zur Diskussion stand, sagte Holz: „Ich glaube selbst das Würfelspiel sei in diesem Falle kein Hazardspiel.“

Als Maurice Schlesinger Beethoven im September 1825 besucht, zeigt Holz so gleich heftiges Mißtrauen: „Holz discloses a distrust of him very plainly, and misses no occasion to warn Beethoven against entangling alliances with the Parisian publisher“<sup>44</sup>. Über das Autograph des op. 132 sagt er: „Das Manuskript soll also Schlesinger auf keinen Fall bekommen, das wird einst ein Capital für Karl“<sup>45</sup>. Am

<sup>29</sup> Kastner-Kapp Nr. 1340.

<sup>30</sup> Kastner-Kapp Nr. 1334.

<sup>31</sup> Kastner-Kapp Nr. 1237.

<sup>32</sup> Kastner-Kapp Nr. 1334.

<sup>33</sup> Kastner-Kapp Nr. 1373.

<sup>34</sup> Kastner-Kapp Nr. 1331.

<sup>35</sup> Kastner-Kapp Nr. 1330, 1372.

<sup>36</sup> Signale für die Musikalische Welt XIV, 1856, 283; D. W. MacArdle und L. Misch, *New Beethoven Letters*, New York 1957, 419.

<sup>37</sup> Kastner-Kapp Nr. 1338.

<sup>38</sup> Kastner-Kapp Nr. 1233.

<sup>39</sup> Kastner-Kapp Nr. 1331.

<sup>40</sup> Kastner-Kapp Nr. 1337.

<sup>41</sup> Kastner-Kapp Nr. 1338.

<sup>42</sup> Vgl. Kastner-Kapp Nr. 682, 698, 699 und bes. MacArdle-Misch, 205.

<sup>43</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 241.

<sup>44</sup> A. Wheelock Thayer, *Life of Ludwig van Beethoven*, ed. H. E. Krebs, New York 1921, III, 205.

<sup>45</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 250 Anm., 519.

Tage nach der letzten Probe des Quartetts in Schlesingers Gegenwart (7. September) fuhr Holz nach Baden, um Beethoven darüber zu berichten<sup>46</sup>. Bei einer Wiederholung von op. 132 und 127 am 26. September 1825, als Schuppanzigh nicht in Wien weilte, übernahm Holz die erste Violine<sup>47</sup>. Wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit machte Beethoven die Bemerkung: „Holz geigt die Quartette so als ob sie Kraut eintreten“<sup>48</sup>. Briefe aus dem letzten Viertel des Jahres 1825 erwähnen finanzielle Dinge<sup>49</sup>, die üblichen Haushaltsschwierigkeiten<sup>50</sup>, die Hilfe Holz' bei der Überwachung des Neffen Karl<sup>51</sup> und Bitten an Holz, daß er kommen möge<sup>52</sup>.

„The figure which stands out in highest relief throughout the year [1826] beside that of the composer is that of Holz, whose concern for his welfare goes into the smallest detail of his unfortunate domestic life and includes also the major part of the labors and responsibilities caused by the tragical outcome of the nephew's waywardness — his attempt at self-destruction“<sup>53</sup>. Im Jahre 1826 „scheint ihm Holz jetzt alles in allem zu sein, er unterhält und berät ihn nach jeder Richtung, immer anregend und erheiternd; auch in Geldangelegenheiten und wirtschaftlichen Dingen steht er ihm ratend zur Seite; er nimmt den größten Raum in den Konversationsheften ein“<sup>54</sup>. Wohl mehr als aus jeder anderen Quelle erfahren wir aus diesen Eintragungen in den Konversationsheften und aus Holz' Gesprächen mit jüngeren Forschern, vor allem Jahn und Nohl, was Beethoven im Jahre 1826 dachte und tat.

Im Januar 1826, als Fürst Galitzin Beethoven für die Quartette op. 130 und 132 und für die Widmung des op. 123 schon fast ein Jahr lang 125 Dukaten schuldete, sagte Holz: „Wenn das Geld nicht bald von Galitzin erfolgen sollte, so werde ich mich an den bekannten Kabinettskürrier wenden; nach Petersburg geht er sehr oft“<sup>55</sup>. Eintragungen vom Juni und Juli in den Konversationsheften<sup>56</sup> deuten jedoch an, daß auch die Bemühungen des Kuriers ohne Erfolg geblieben waren.

Wie jeder Vertraute Beethovens, der nicht gewillt war dessen Meinung über die Eigenwilligkeit und Undankbarkeit seines Neffen vorbehaltlos zu teilen, war Holz diesem zentralen Problem gegenüber in einer schwierigen Lage. Der Komponist erwartete von ihm Hilfe und Unterstützung in seinen Konflikten mit Karl<sup>57</sup>; daß Holz jedoch empfand, daß Karl nicht ohne Verdienste war, zeigt eine Eintragung in dem Konversationsheft vom Januar 1826: „Mit Reißer [dem zweiten Vormund Karls und Vizedirektor des Polytechnischen Instituts, das dieser besuchte] habe ich schon gesproden. Er sagt, Karl betrage sich wie es sich von einem vernünftigen Menschen erwarten läßt“<sup>58</sup>. In diesen Monaten „Schindler was embittered against Holz; Holz against Schindler; both against Johann van Beethoven, the brother . . . and all

46 Thayer-Deiters-Riemann V, 239.

47 Thayer-Deiters-Riemann V, 248.

48 Thayer-Deiters-Riemann V, 250 Anm.; Kinsky-Halm WoO 204.

49 Kastner-Kapp Nr. 1367; vgl. auch MacArdle-Misch, 434 und Kastner-Kapp Nr. 1374.

50 Kastner-Kapp Nr. 1353; MacArdle-Misch, 431.

51 MacArdle-Misch, 431.

52 Kastner-Kapp Nr. 1265, 1353, 1369.

53 Thayer-Krebiehl III, 218.

54 Thayer-Deiters-Riemann V, 283.

55 Thayer-Deiters-Riemann V, 567.

56 Thayer-Deiters-Riemann V, 569.

57 Z. B. Kastner-Kapp Nr. 1398.

58 Thayer-Deiters-Riemann V, 344.

three—Schindler, Holz, and Johann—commissioned to that end, reported their observations of the lad's shortcomings to his guardian . . . Holz was young. He had scarcely finished sowing his own wild oats, and he seems to have been more lenient in his judgment than his elders, though just as convinced of the dangers into which the young man was running during the fateful last two years; but the few practical suggestions which we find him making do not seem to have been accepted. He was himself, like everybody else, under suspicion in Beethoven's mind" <sup>59</sup>.

Im April 1826 vertrat Holz den Komponisten in den Verhandlungen über eine Aufführung des op. 130 mit dem reichen Amateur Dembscher, die vermutlich der Anlaß für den Kanon „Es muß sein“ WoO 196 war<sup>60</sup>. Als etwa zur gleichen Zeit Beethoven ein Saul-Oratorium über ein Gedicht von Kuffner plante, sammelte Holz Literatur über die jüdische Geschichte und machte auch für die musikalische Ausführung des Plans Vorschläge<sup>61</sup>. Auch im April, als Beethoven mit Haslinger über die Publikation des „Tremate empi“ op. 116 in Streit geriet, gab Holz ihm aktive Unterstützung<sup>62</sup>.

1857 gab Holz dem Biographen Lenz einen ausführlichen und genauen Bericht über die Geschichte der letzten Streichquartette Beethovens<sup>63</sup>. Zwar finden sich die unvermeidlichen Ungenauigkeiten, die ein Erinnerungszeitraum von 30 Jahren mit sich bringt (so sagt Holz, daß op. 134 in Gneixendorf entstand, während es in Wirklichkeit Anfang September bereits vollendet war, einen Monat bevor Beethoven und Karl nach Gneixendorf gingen), aber der Bericht zeigt doch eine Unmittelbarkeit, wie sie nur derjenige beschwören kann, der die berichteten Ereignisse selbst mit erlebte. „Während des Komponierens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette [op. 127, 130, 132] strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichtum neuer Quartett-Ideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll- und F Dur-Quartett schreiben mußte.“ Über die Cavatina des op. 130 sagte Beethoven, daß „noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe“. Holz berichtet auch über die Einstudierung jedes neuen Quartetts in Beethovens Gegenwart; „die Produktion selbst war nie im Beisein Beethovens“. Holz hatte für Beethoven den Verkauf des op. 130 an Matthias Artaria vermittelt und drängte den Komponisten, Artarias dringender Bitte um ein neues Finale zu entsprechen und die große Fuge unter einer eigenen Opusnummer zu veröffentlichen. Seine Bemerkung, daß ihm Beethoven „mit diesem Letztwerke [d. h. dem neuen Finale] . . . später auch einen hierauf bezüglichen Kanon (Hier ist das Werk, schafft mir das Geld!)“ schickte, verwechselt das neue Finale, für das Artaria am 25. November 1826 15 Dukaten bezahlte<sup>64</sup>, mit dem vierhändigen Arrangement der großen Fuge durch Beethoven, für das Artaria am 5. September 12 Dukaten bezahlte.

<sup>59</sup> Thayer-Krebiel III, 249.

<sup>60</sup> Vgl. MacArdle-Misch, 446.

<sup>61</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 327.

<sup>62</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 309.

<sup>63</sup> W. von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Kassel 1855, 2/Hamburg 1860, V, 216.

<sup>64</sup> G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 365.

Aus der Zeit vom Januar bis zum Juli 1826 sind mindestens zwanzig Nachrichten an Holz erhalten, von denen aber nur drei datiert sind. Abgesehen von dem stets wiederkehrenden „*kommen Sie zum Essen*“ werden die verschiedensten Themen berührt: Dienstbotenprobleme, finanzielle Sorgen, verschwundene Löffel<sup>65</sup>, Verhandlungen mit Artaria über op. 134<sup>66</sup>, die Beilegung eines kleinen Streites, den Beethoven und Holz offenbar miteinander gehabt hatten<sup>67</sup>, Glückwünsche zum Geburtstag Holz's — unglücklicherweise nicht datiert<sup>68</sup> — und Beethovens immer gegenwärtige Sorgen um den Neffen Karl<sup>69</sup>. Ende Juli 1826 erhielt Beethoven die Nachricht, daß Karl einen verzweifelten Schritt zu unternehmen drohte. Beethoven und Holz eilten in seine Wohnung, wo der Hauswirt Schlemmer ihnen berichtete, daß er Karl eine geladene Pistole abgenommen habe. Holz wandte sich in das Polytechnische Institut, um Karl zu treffen, der aber der Begegnung auswich (Eintragungen der Konversationshefte aus diesen aufregenden Stunden finden sich bei Thayer-Deiters-Riemann V, 355 und Nohl III, 702). Als ein oder zwei Tage später Beethoven und Holz den Neffen im Hause seiner Mutter mit einer oberflächlichen Schußwunde am Kopf trafen, versuchte Holz Dr. Smetana hinzuzuziehen, den Arzt, der Karl einige Jahre lang behandelt hatte. Holz war es auch, der der Polizei offiziell Bericht von dem Selbstmordversuch machte<sup>70</sup> und der Karl im Krankenhaus regelmäßig besuchte und Beethoven darüber Bericht erstattete<sup>71</sup>. „*His help was now invaluable, and he gave it unselfishly and ungrudgingly*“<sup>72</sup>. Als ein Zeichen seines Dankes überreichte Beethoven ihm im August ein Exemplar der Lithographie, die Dürck nach dem Beethoven-Bild Stiellers angefertigt hatte, mit der Widmung „*Dem Hrn. von Holz von Seinem Freunde Beethoven*“<sup>73</sup>.

Am 30. August 1826 bestimmt Beethoven Holz zu seinem offiziellen Biographen<sup>74</sup>. Daß dieser Wunsch als formal und legal bindend gedacht war, zeigt seine Aufzeichnung auf Kanzleipapier<sup>75</sup>. „*There can be no question as to the sincerity of the desire which finds utterance in this declaration. It was made in the midst of a period when Holz was of incalculable service to him, and he had every reason to believe that Holz had both the ability and the disposition to write the truthful, unvarnished account of his life which he wanted the world to have*“<sup>76</sup>. Holz tat nichts, um diese Aufgabe zu erfüllen, und man kann daran zweifeln, ob er überhaupt für sie geeignet war, aber 1843, nachdem 1840 die erste Auflage von Schindlers *Biographie von Ludwig van Beethoven* erschienen war, trat Holz seine Verpflichtung an Ferdinand Simon Gassner in Karlsruhe ab, den Herausgeber der *Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilletanten*, mit dem Versprechen, „*ihm alle seine Beiträge abtreten und seinen Einfluß in Wien dafür verwenden zu wollen, daß nur neue bisher nicht bekannte Originaldaten aus den lautersten*

65 Kastner-Kapp Nr. 1401.

66 Kastner-Kapp Nr. 1176.

67 Kastner-Kapp Nr. 1384.

68 Kastner-Kapp Nr. 1412.

69 Kastner-Kapp Nr. 1398.

70 Thayer-Deiters-Riemann V, 355.

71 Thayer-Deiters-Riemann, V, 361.

72 Thayer-Krebiehl III, 263.

73 Nohl, a. a. O., III, 957; Th. von Frimmel, *Beethoven-Studien*, München 1905—1906, I, 97.

74 Kastner-Kapp Nr. 1414.

75 Nohl, a. a. O., III, 948.

76 Thayer-Krebiehl III, 197.

Quellen zugeführt und die in den bisher erschienenen mangelhaften Biographien verbreiteten Irrtümer berichtigt werden“<sup>77</sup> — ein deutlicher Hieb gegen Schindler, den ehemaligen Widersacher. Im Mai und Juni 1859 unterhielt sich Frau Fanny Linzbauer aus Budapest in Baden ausführlich mit Holz und machte sich Notizen, die sie später an Nohl weitergab<sup>78</sup>.

In den letzten Monaten des Jahres 1826 war Holz von seiner bevorstehenden Heirat gänzlich ausgefüllt; Beethoven hatte große Freude daran, ihn hierüber aufzuziehen<sup>79</sup>. Das genaue Hochzeitsdatum ist nicht bekannt, doch muß es in den letzten Tagen des Jahres 1826 oder den ersten des Jahres 1827 gelegen haben, denn nach Beethovens erster Notiz vom 20. Dezember<sup>80</sup> erklärte Schuppanzigh Holz' Abwesenheit: „Die Heirathsangelegenheiten packen ihn nun ein bisdien viel an“<sup>81</sup>. Abgesehen von Variationen über dieses Thema — „Monsieur terrible amoureux“<sup>82</sup> — beschäftigen sich die Briefe von August und September, wie zu erwarten, fast ausschließlich mit den Angelegenheiten des Neffen Karl. Aus dem Oktober und November 1826, während Beethoven und sein Neffe in Gneixendorf waren, ist kein Brief an Holz bekannt. Der Kanon „Wir irren alle samt“ (WoO 198) in Beethovens wahrscheinlich vom 5. Dezember stammendem Brief<sup>83</sup> mag ein Versuch gewesen sein, für einen Streit um Verzeihung zu bitten, der sich vor der Abreise Ende September zugetragen haben könnte. Es war Holz, an den sich Beethoven sogleich nach seiner Rückkehr nach Wien wandte, „unpäßlich, so daß ich es für besser halte das Bett zu hütten“ (Kastner-Kapp Nr. 1445). Sogleich nach Empfang dieses Briefes eilte Holz in Beethovens Wohnung im Schwarzspanierhaus, versuchte vergeblich Dr. Braunhofer oder Dr. Staudenheim heranzuziehen, die beide Beethoven schon behandelt gehabt hatten, mußte feststellen, daß ein weiterer angesehener Arzt, Dr. Vivenot, selbst krank war, und erreichte schließlich, daß Dr. Wawruch sich Beethovens annahm über den er dem Komponisten sagte: „Ich kenne den Wawruch zwar nicht persönlich, doch ist er als einer der geschicktesten Ärzte hier bekannt“<sup>84</sup>. Daß Holz in dieser Wahl des Arztes eine glückliche Hand hatte, zeigt die Sorgfalt, mit der Wawruch sich seines Patienten annahm (tägliche Besuche vom 5. bis 14. Dezember mit zwei Besuchen am 6., wie es das Verzeichnis bei Nohl III, 745 zeigt), ebenso wie Beethovens schnelle Erholung von dieser Krankheit, die offenbar eine leichte Lungenentzündung war, so daß er sich am 11. Dezember „erträglich wohl“ fühlte und „aufstehen, herumgehen, lesen und schreiben konnte“<sup>85</sup>.

In den folgenden Monaten, als der Lungenentzündung das akute Stadium der Leberzirrhose gefolgt war, die zu Beethovens Tod führte, setzte Holz seine Besuche fort, kümmerte sich um die Korrektur und die Veröffentlichung der letzten Werke und sorgte auf Beethovens Wunsch vom 25. Februar 1827<sup>86</sup> dafür, daß die fällige

<sup>77</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 190.

<sup>78</sup> Nohl, *Beethoven, Liszt, Wagner*, Wien 1874, 107–113.

<sup>79</sup> Vgl. Kastner-Kapp Nr. 1406, 1422, 1424, 1427, 1435, 1438.

<sup>80</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 430.

<sup>81</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 436.

<sup>82</sup> Kastner-Kapp Nr. 1435.

<sup>83</sup> Kastner-Kapp Nr. 1445.

<sup>84</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 418.

<sup>85</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 420.

<sup>86</sup> Kastner-Kapp Nr. 1458.



Jahresrente von Erzherzog Rudolph gezahlt wurde<sup>87</sup>. Gerhard von Breuning berichtet, daß Holz Beethoven während dessen letzter Krankheit „häufig“ besuchte<sup>88</sup>; die Konversationshefte vom Januar und Februar 1827 zeigen wenigstens sieben Besuche<sup>89</sup> und einen weiteren wenige Tage vor Beethovens Tod<sup>90</sup>. Es ist nicht überraschend, daß die neuen Pflichten des Ehestandes die Zeit, die Holz seinem leidenden Freund widmete, etwas beschränkten, aber „daß er von Beethoven im Dezember 1826 ‚den Abschied‘ erhielt, wie Schindler wissen will, ist Übertreibung“<sup>91</sup>. — Am 29. März war Holz einer der Fackelträger<sup>92</sup>.

Nach Beethovens Tod suchten Stephan von Breuning, Beethovens Bruder Johann und Schindler vergeblich nach den Wertpapieren, die Beethoven besessen hatte. Breuning berichtet, daß, nachdem sie an verschiedenen Orten gesucht hatten, „zufällig Holz an einem aus einem Kasten vorstehenden Nagel zog, hierdurch ein Fach und mit ihm die so lange gesuchten Werthpapiere herausfielen“<sup>93</sup>. In diesem Geheimfach fanden sich nicht nur die Papiere, sondern auch andere persönlichste Besitztümer, darunter das Heiligenstädter Testament und der Brief an die unsterbliche Geliebte. Nach dem Bericht Gerhards von Breuning<sup>94</sup> wurde Schallers Beethoven-Büste<sup>95</sup> nach dem Tode des Komponisten auf Betreiben von Holz vollendet.

Bei der Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlaß im November 1827 erwarb Holz die Nr. 87 (Kyrie aus op. 86), 88 (Marsch aus *Fidelio*), 95, 119–123 (nicht identifizierte Werke für Streichquartett). Da wir wissen, daß Holz die Autographe von op. 59 Nr. 1, op. 130 (4. Satz), op. 137 und vielleicht op. 59 Nr. 3 besaß<sup>97</sup>, liegt es nahe anzunehmen, daß sie der Inhalt der drei Versteigerungslose waren, die er für einen Gesamtpreis von 9 Gulden erwarb (obwohl Kinsky-Halm S. 358 angeben, der 4. Satz des op. 130 sei ein Geschenk Beethovens an Holz gewesen). Nach der Angabe von Alois Fuchs<sup>98</sup> besaß Holz 1846 die Guarnerius-Geige und die Ruggieri-Viola aus dem Instrumenten-Quartett, welches Beethoven vom Prinzen Lichnowsky geschenkt worden war. Die Angabe, daß Holz die Violine 1852 verkauft hätte, ist angezweifelt worden<sup>99</sup>.

Als Artaria & Co. das Gratulations-Menuett WoO 3 im Sommer 1832 veröffentlichten, wurde das Werk vom Herausgeber Holz gewidmet. Im Oktober 1852 befragte ihn Jahn über viele Punkte aus Beethovens Leben und Beethovens Beziehungen zu ihm. Der Abdruck dieser Erinnerungen bei Kerst (II, 181) trägt den Vermerk „Die Mitteilungen von Karl Holz . . . sind mit Vorsicht zu bewerten“; dennoch ist nicht einzusehen, warum sie weniger glaubwürdig sein sollten als viele andere, die ohne solchen Vorbehalt publiziert worden sind. Im September 1858

<sup>87</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 468.

<sup>88</sup> St. Ley, *Beethoven als Freund der Familie Wegeler*, Bonn 1927, 198.

<sup>89</sup> Thayer-Krebiehl III, 295.

<sup>90</sup> Nohl, *Beethovens Leben*, III, 786.

<sup>91</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 191.

<sup>92</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 495.

<sup>93</sup> Ley, a. a. O., 207.

<sup>94</sup> Ley, a. a. O., 176 Anm.

<sup>95</sup> Vgl. Frimmel, *Beethoven-Studien*, I, 147; M. Unger, *Eine Schweizer Beethovensammlung*. Katalog, Zürich 1939, 16.

<sup>96</sup> Neues Beethoven-Jahrbuch VI, 1935, 76.

<sup>97</sup> Kinsky-Halm, *passim*.

<sup>98</sup> Wiener allgemeine musikalische Zeitung VI, 1846, 594; Thayer-Deiters-Riemann II, 200.

<sup>99</sup> Allgemeine Musik-Zeitung XV, 1888, 268.

schrieb Holz dem Sohn des Prinzen Nikolaus Galitzin, um ihm für die Spende von 125 Dukaten für die Erben Beethovens zu danken. Er benutzte die Gelegenheit, um den „skandalsüchtigen Herrn Schindler, den Beethoven selbst nicht ‚Freund‘ sondern oft genug schriftlich und mündlich einen ‚elenden Schuft‘ genannt hat“<sup>100</sup>, noch einmal zu erwähnen. Zwei Monate später, am 9. 11. 1858 starb Holz plötzlich an der Cholera<sup>101</sup>.

Wenigstens 50 Briefe und Nachrichten Beethovens sind uns bekannt, die sicherlich oder wahrscheinlich an Holz gerichtet sind; von ihnen sind höchstens zehn durch den Komponisten selbst datiert. Die folgende Tabelle ist ein Versuch, den übrigen Schriftstücken nach ihrem Inhalt ungefähre Daten zu geben und eine chronologische Ordnung herzustellen. Genaue Daten in dieser Tabelle beziehen sich auf diejenigen Briefe, die — soweit es sich zuverlässig feststellen ließ — von Beethoven eigenhändig datiert sind. Für alle Briefe werden die Nummern der Sammlungen von Kastner-Kapp, Anderson, Kalischer und MacArdle-Misch angegeben. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß nicht alle Briefe mit Sicherheit an Holz gerichtet sind und daß ebenfalls nicht alle von ihnen in den genannten Sammlungen vollständig mitgeteilt sind.

KK	And	Kal	MM	
1276	1356	1059		erste Märzwoche 1825
1335	1424	1106		vielleicht 6.—8. August 1825
1326	1409	1102		10. August [1825]
1331	1415	1105		24. August [1825]
1449	1422		418	zweite Augushälfte 1825
	1425		419	Ende August 1825
1338	1428	1110		3. September [1825]
1334	1421	1131		Anfang September 1825
1373	1459		424	Anfang September 1825
1372	1446		428	Spätsommer oder Frühherbst 1825
1353	1444	1120		17. Oktober 1825
1369	1453		430	Ende 1825
1355	1449	1130		etwa 8. November 1825
	1450		431	etwa 10. November 1825
1367	1478	1179		November 1825
1265	1460	1124		vielleicht 1825
1374	1364		435	vielleicht 1825
XLIX, 1963, 143			MQ	Ende Januar oder Anfang Februar 1826
1377	1467	1136		3. Februar [1826]
1384	1482	1139		26. April 1826
972	1483		442	4. Mai 1826

<sup>100</sup> Thayer-Deiters-Riemann V, 577.

<sup>101</sup> Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, I, 226.

KK	And	Kal	MM	
1409	1511	1163		vielleicht erste Hälfte 1826
	1500		444	Mai oder Juni 1826
1176	1529	406		vielleicht Juni 1826
1398	1490		447	Frühjahr oder Sommer 1826
1413	1509	1169		Frühjahr oder Sommer 1826
1365	1520	1177	}	}
1400	1503	1153		
1401	1507	1154		
1407	1519	1161		
1408	1510	1162		
1412	1518	1168		
1417	1512	1174		
1418	1513	1175		
1419	1514	1176		
1423	1506	1181		
1426	1516	1173		
	1505		453	Anfang August 1826
1411	1497	1165		vielleicht 8. August 1826
1410	1504	1164		vielleicht zweite Hälfte August 1826
1406	1501		452	Ende August 1826
1414	S. 1451	1170		30. August 1826
1424	1521	1182		9. September 1826
1427	1524	1152		etwa 20. September 1826
1422	1525	1167		nicht nach dem 23. September 1826
1435	1527	1188		etwa 23. September 1826
1445	1541	1196	}	4. oder 5. Dezember 1826
		1180		
1366	1458	1178		vielleicht 1826
1432	1517	1187		vielleicht 1826
	1476		464	vielleicht 1826
1421	1515		465	vielleicht 1826
1458	1556	1205		25. Februar 1827

Übersetzung: Ludwig Finscher

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Ad superni regis decus*

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

Dieser Aufsatz behandelt das gleiche Thema, das ich zuerst in meinem Aufsatz *Zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XVII, 1964, S. 225 ff.) erörtert habe. Hat der genannte Aufsatz Johann Schubert zu einem unter gleichem Titel veröffentlichten kritischen Artikel veranlaßt (Mf XVIII, 1965, S. 393 ff.), und habe ich in meinem Artikel *Nochmals zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XIX, 1966, S. 180 ff.) auf Schuberts Kritik geantwortet, so ist es mir jetzt weniger um eine Fortsetzung, vielmehr um eine Ergänzung dieser Antwort zu tun, nämlich darum, an einem besonders charakteristischen Beispiel den Nachweis einer aus dem handschriftlichen Befund zu erschießenden Bordun- und Doppelgriffpraxis in den Organa des Codex Calixtinus zu vertiefen.

Eine Prüfung der 23 Organa dieses Kodex ergibt, daß die Handschrift für 15 Kompositionen Bordunpraxis fordert. Unter ihnen verdient der *Benedicamus Domino*-Tropus „*Ad superni regis decus*“ (fol. 185–186) wegen der Art der Bordunpraxis sowie wegen des Hinzukommens zahlreicher Doppelgriffe besondere Beachtung. Da ohne die Vorlage einer Faksimile-Reproduktion die kritische Nachprüfung meiner Übertragung und Interpretation nicht möglich ist, stelle ich diese voran (vgl. Faksimile auf Tafel zw. S. 32/33)<sup>1</sup>.

Als Komponist nimmt die Handschrift den Magister Albericus archiepiscopus Bituricensis in Anspruch, der als Erzbischof von Bourges von 1137 bis 1141 nachweisbar ist. Nun ist aber „*Ad superni regis decus*“ keine Originalkomposition, sondern hat als Vorlage den *Benedicamus Domino*-Tropus „*Noster cetus psallat letus*“ auf das Weihnachtsfest, der sich in drei St. Martialhandschriften findet: Paris Bibl. nat. lat. 1139 (61–61') sowie 3719 (30–31) und London, Brit. Mus. Add. 36881 (3–3') (Ich zitiere diese Quellen mit A, B und C)<sup>2</sup>. Ist also die Entstehungszeit der Musik zu „*Ad superni*“ auf das Ende

<sup>1</sup> Da ich die Spezialliteratur zu den Organa des Codex Calixtinus bereits in meinem erstgenannten Aufsatz zitiert habe, sehe ich von einer nochmaligen Zusammenstellung ab und zitiere die fraglichen Publikationen stichwortartig im Hinblick auf die vollständigen Publikationsangaben a. a. O. S. 226, Anm. 1. Bisherige ganze Übertragungen des „*Ad superni*“ finden sich bei P. Wagner, a. a. O. S. 114 und G. Prado, a. a. O. S. 71. Eine vollständige Interpretation hat L. Treitler, a. a. O., S. 36 f. vorgelegt. Ausschnitte geben A. Machabey, a. a. O. S. 43 und 48, B. Stäblein, a. a. O. S. 361 f. sowie Ewald Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 29 und A. Hughes, in *The New Oxford History of Music II*, 1954, S. 302.

<sup>2</sup> Br. Stäblein, a. a. O. S. 395, vermerkt, daß bisher auf diesen Sachverhalt noch nicht hingewiesen worden sei. Den Parodiecharakter von „*Ad superni*“ hat indes L. Treitler bereits 1962 in seinem Vortrag auf dem 28. Jahrestreffen der American Musicological Society hervorgehoben, wenn dieser Vortrag auch erst 1964 a. a. O. veröffentlicht worden ist, also ein Jahr nach der Veröffentlichung des Aufsatzes von Stäblein. Man darf wohl annehmen, daß hier eine „Duplizität der Entdeckung“ vorliegt.

Von „*Noster cetus*“ A und C sind Übertragungen durch Judith M. Marshall, *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*. In: *Journal of the American Musicological Society* XV, 1962, S. 141 und 142, vorgelegt worden. Teilübertragungen von C gibt Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, Berlin 1935, Notenbeisp. 117 sowie in: *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961*, S. 169 ff.

Während „*Noster cetus*“ C in der Handschrift zweistimmig partiturmäßig notiert ist, notieren die Quellen A und B den Tropus in einer eigentümlichen, „kryptopolyphonen“ Weise: die einzelnen Abschnitte der *Principalis* und *Organalis* sind in einer intrikat anmutenden Aufeinanderfolge horizontal notiert. Dieses Schriftbild hat Judith M. Marshall a. a. O. zu der Hypothese veranlaßt, daß „*Noster cetus*“ A und B eine auf Einstimmigkeit reduzierte Fassung von C darstellten. Aus dieser Hypothese zieht sie die Schlußfolgerung, daß „*Noster cetus*“ C älter als A und B sein müsse: sie datiert die aus der jüngsten St. Martialhandschrift stammende Fassung C auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück. Daß diese Hypothese der einstimmig „gemeinten“ Fassung A und B unzutreffend ist, hat L. Treitler a. a. O. unter Anführung verschiedener Argumente erwiesen. Ich füge noch ein weiteres Argument *contra* hinzu: in „*Noster cetus*“ A läßt der Schreiber in beiden Versen der letzten Strophe zwischen den Silben „-ti-o“ und „-mi-no“ der Wörter „*Contio*“ und „*Domino*“ Platz frei, der nicht von Punktneumen beansprucht ist. Dieser Sachverhalt erklärt sich dadurch, daß die hinzukommende *Organalis* hier tonreicher ist.

des 11. Jahrhunderts zurückzudatieren, so könnte Albericus, wenn überhaupt, nur als Autor der musikalischen Varianten sowie als Textdichter in Frage kommen. Wegen der vorhandenen Varianten wird man „*Ad superni*“ besser als Parodie denn als Kontrafaktur zu bezeichnen haben<sup>3</sup>.

Da aus den Vorlagen des „*Noster cetus*“ verschiedene wichtige Rückschlüsse für die Übertragung und Interpretation von „*Ad superni*“ zu gewinnen sind, wäre es wünschenswert gewesen, auch die Quellen A und B in Faksimile-Reproduktion wiederzugeben. Aus finanziellen Gründen muß jedoch auf sie verzichtet werden (Interessenten stehen diese Faksimilia auf Wunsch leihweise gern zur Verfügung). Ein Teil der Fassung C findet sich in MGG, Artikel *Saint Martial* (Bruno Stäblein) in Faksimile-Reproduktion (Spalte 1269).

Nun ist höchst bemerkenswert, daß sich auch die älteste Fassung von „*Noster cetus*“ nicht in toto als Originalkomposition herausstellt. Was bei verschiedenen Organa des Codex zusätzlich vermerkt ist: „*decantum fecit*“, trifft auch für „*Noster cetus*“ A zu. Nur die Organalstich ist vollkommen neu geschaffen; die Principalis aber ist in ihrem Kern weltlich-instrumentalen Ursprungs, sie „entspringt“ nach Angabe von Prado<sup>4</sup> aus einer Tanzmelodie für Sackpfeife.

Gesetzt den Fall, daß Albericus der Textdichter von „*Ad superni*“ ist: was kann ihn dazu veranlaßt haben, sein Gedicht in das musikalische Gewand einer älteren Vorlage zu kleiden? Stäblein äußert sich a. a. O., S. 360, zu dieser Frage negativ wertend: „*Wenn man nach diesem Stück auf die Versus-Kunst in Mittelfrankreich schließen darf, muß man feststellen, daß sie nicht an das künstlerische Niveau in Südfrankreich heranreicht. Schon daß hier eine südfranzösische Melodie übernommen wird, zeugt nicht von überquellendem Einfallsreichtum (wie ihn die vier aquitanischen Quellen verraten). Und die Art, wie das überkommene Vorbild ausgestaltet ist, verstärkt noch den Eindruck einer nicht auf der Höhe stehenden Kunst.*“

Der Text von „*Ad superni*“ behandelt die besondere Stellung des hl. Jacobus unter den Jüngern Christi. In der 4. Strophe wird daran erinnert, daß Jacobus als erster unter den Jüngern den Märtyrertod erlitten hat. Stellt sich so Jacobus als primus inter pares dar, so ist andererseits seine Sonderstellung für Spanien als Schutzpatron des Landes gegeben. In dem sogenannten Evangelium des Thomas wird Jacobus als der von Christus eingesetzte Nachfolger genannt. Nun ist zwar mit diesem Jacobus der Bruder Christi und erste Bischof von Jerusalem gemeint. Aus der Tatsache aber, daß während des ganzen Mittelalters die drei den Namen Jacobus führenden Persönlichkeiten des Neuen Testaments miteinander verwechselt worden sind, haben Vera und Hellmut Hell<sup>5</sup> den hypothetischen Schluß gezogen, „daß hier vielleicht schon durch Verwechslungen der erste Grund zu den späteren Ansprüchen Santiagos auf Unabhängigkeit von Rom zu suchen ist“.

In der Plastik der Wallfahrtskirche wird diese Sonderstellung des Jacobus zweimal hervorgehoben: an der Puerta de las Platerias wird der Apostel neben Christus dargestellt. Im Tympanon des Mittelportals des Portico de la Gloria andererseits gestaltet der Künstler diese Christusnähe noch intensiver: „*Jakobus erscheint hier vor allen anderen Aposteln, Propheten und Heiligen hervorgehoben und sitzt thronend vor dem Mittelpfeiler, einer Stelle, die meist der Madonna vorbehalten ist. Seine Haltung und sogar sein Gesichtstyp sind offenbar mit voller Absicht dem sonst für die Gestalt Christi üblichen Darstellungstyp angenähert*“<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Vgl. MGG, Art. *Parodie und Kontrafaktur* (Ludwig Finscher).

<sup>4</sup> A. a. O., S. 1.

<sup>5</sup> Vera und Hellmut Hell: *Die große Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstraßen durch Frankreich und Spanien nach Santiago de Compostela*. Tübingen 1964, S. 38.

<sup>6</sup> A. a. O., S. 253, Bildkommentar 160.

Bildet der Text von „*Ad superni*“ somit ein literarisches Analogon zu den genannten Plastiken, so wird andererseits durch die Musik die Brücke zum frohen Ereignis von Christi Geburt geschlagen, denn die musikalische Vorlage „*Noster cetus*“ ist ein Tropus auf das Weihnachtsfest. Ist „*Ad superni*“, nach dem Text zu urteilen, zur Feier der Translatio, der Überführung der Reliquien des Jacobus nach Spanien, gesungen worden und fand diese Feier traditionsgemäß am 30. Dezember statt, so erweist sich die Sonderstellung des Jacobus zu Christus auch in der zeitlichen Nähe beider Feste.

Kommt nach alledem der Parodie symbolische Bedeutung zu, so ist andererseits der Vorlageursprung der *Principalis* ebenfalls nicht als Mangel an „überquellendem Einfallsreichtum“ zu bewerten. Er läßt vielmehr im Einzelfall erkennen, daß in der Musik der St. Martial-Epoche kein Gegensatz zwischen geistlich und weltlich besteht. Damit wird schon hier die Einheit beider Bereiche, des Vokalen und Instrumentalen, in der authentischen Aufführungspraxis von „*Ad superni*“ evident.

Der Text sowohl von „*Ad superni*“ wie von „*Noster cetus*“ besteht aus fünf Strophen mit jeweils zwei korrespondierenden Versen, die in allen drei Fassungen von „*Noster cetus*“ musikalisch identisch sind. Aus diesem Grund hat der Schreiber der partiturmäßigen Notation von C den jeweiligen zweiten Vers ohne Musik interpoliert. Bei „*Ad superni*“ dagegen wird die Musik auch zum jeweils zweiten Vers notiert. Das muß seinen Grund haben, denn dem Schreiber war an Platzersparnis gelegen. Alle bisherigen Übertragungen bzw. Interpretationen von „*Ad superni*“ ignorieren diesen handschriftlichen Befund. Peter Wagner und Prado beschränken sich darauf, einige melodische Abweichungen zwischen jeweils erstem und zweitem Vers anmerkungswise zu erwähnen. Faktisch sind aber weit mehr und verschiedenartige musikalische Varianten zwischen den ersten und zweiten Versen vorhanden, so daß es unumgänglich ist, die Komposition auch in dieser Hinsicht getreu dem handschriftlichen Befund vorzulegen.

Um ein weiteres Notenbeispiel zu vermeiden, sehe ich davon ab, zunächst nur die Übertragung zu geben und stelle die Übertragung plus Interpretation voran (vgl. Notenbeigabe n. S. 40). Die weiteren Ausführungen sind ihrer Erläuterung und Rechtfertigung gewidmet.

#### Zur rhythmischen Interpretation

Als „Übertragung“ habe ich die Umschrift in moderne Notation alles dessen bezeichnet, was aus dem handschriftlichen Befund zu entnehmen ist. Zu ihr gehört also auch die Bordun- und Doppelgriffpraxis. „Interpretation“ dagegen ist die Rhythmisierung der *Principalis* und *Organalis*. Obgleich die Interpretation die Übertragung zur Voraussetzung hat, empfiehlt es sich im vorliegenden Fall methodisch, die Frage nach der rhythmischen Gestaltbarkeit der Stimmen zuerst zu erörtern. Denn die Übertragung wirft Probleme auf, die zum Teil nur durch die Berücksichtigung der Rhythmik zu klären sind.

Im übrigen ist die Frage nach der Rhythmik von „*Ad superni*“ nur bedingt eine Frage der „Interpretation“. Denn aus den Fassungen B und C von „*Noster cetus*“ lassen sich Rückschlüsse über den Grad der Notenwertunterteilung mittelbar auch der Stimmen von „*Ad superni*“ entnehmen. Abgesehen von der letzten Strophe weist „*Noster cetus*“ B senkrechte Striche auf, zwischen denen unterschiedlich viele Punktneumen stehen. In „*Ad superni*“ ist die Zahl der durch beide Notensysteme laufenden Striche weit geringer. Die Bedeutung der Abteilungsstriche muß also in beiden Fällen unterschiedlich sein.

Die Tatsache, daß diese Abteilungsstriche in den Organahandschriften der St. Martial-Epoche sehr unterschiedlich gesetzt sind, veranlaßt Machabey<sup>7</sup>, sie als „Rätsel“ zu bezeichnen. Ihre Interpretation sei ungewiß, denn einmal trennten sie die Verse voneinander, ein

<sup>7</sup> A. a. O., S. 28 f.

evagiter. **G**loria. *ff*. suscitatis.

Musical notation with a large decorated initial **G** and Latin text: **G**loria. *ff*. suscitatis. **G**loria. *ff*. suscitatis. **G**loria. *ff*. suscitatis.

**P**ie et dicit iacobi in signis illustribus signis etis dignis. **Q**uoniam per

Musical notation with Latin text: **P**ie et dicit iacobi in signis illustribus signis etis dignis. **Q**uoniam per

canitur dicitur ut ad colat de carmine etis. **S**piritus melos. **S**piritus

Musical notation with Latin text: **S**piritus melos. **S**piritus melos. **S**piritus melos.

et gratiam dicitur in **B**enedicere ergo plures fidelis. **A**d dignum

Musical notation with a large decorated initial **A** and Latin text: **A**d dignum et gratiam dicitur in **B**enedicere ergo plures fidelis. **A**d dignum

Musical notation with Latin text: **A**d dignum et gratiam dicitur in **B**enedicere ergo plures fidelis. **A**d dignum

et gratiam dicitur in **B**enedicere ergo plures fidelis. **A**d dignum

Musical notation with a large decorated initial **G** and Latin text: **G**loria. *ff*. suscitatis. **G**loria. *ff*. suscitatis.

Musical notation with Latin text: **A**ccus licet goldes conumpit propri

Musical notation with Latin text: **A**ccus licet goldes conumpit propri

Musical notation with a large decorated initial **C** and Latin text: **C**equens cristum pteceatit ipsius impert

Musical notation with Latin text: **C**equens cristum pteceatit ipsius impert

Musical notation with Latin text: **S**uper cristum vane sedes velis

Musical notation with Latin text: **S**uper cristum vane sedes velis

Musical notation with a large decorated initial **P** and Latin text: **P**rimo dicitur in coherere dicitur

Musical notation with Latin text: **P**rimo dicitur in coherere dicitur

Musical notation with a large decorated initial **F** and Latin text: **F**idem dicitur possidet in gloria

Codex Calixtinus, fol. 185v-186r. "Ad superni regis decus" beginnt auf fol. 185v (links) unten und endet auf fol. 186r oben (s. Rückseite dieser Tafel).

est ergo interfectio abiq. terra  
 et magis vestigia eius regnum benedicatur deus  
 Organa dulceda emittuntur. Sicut in 6a man. da.  
 et ad. Fides enim prima fuit orationis. Organus? In se quod fuit  
 Ad. Fides q. anima fuit mansuetudo. Organus? Comparatione  
 diuina depernit fuit q. misericordia. Organus? In se. Sicut quod fuit  
 da. Sollicitudo fuit ad orationem. Organus? Comparatione  
 et ad. Sicut enim repetitio temporis in ecclesia. In se pte

hinc est coloris. Iamque dicitur per ipsum coloris in  
 unguentis. Gallus est dicitur in unguentis. In se pte



Quis est spiritus qui dicitur coloris. In se pte  
 dicitur coloris in unguentis. In se pte

**R**egum per hunc spiritus in carnis lenit. Quis est  
 unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione  
 unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione  
 unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione

unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione  
 unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione  
 unguentum unguentis dicitur coloris. Organus? Comparatione



andermal Worte oder Silben; manchmal isolierten sie sogar eine Silbe in einem Wort. In anderen Fällen zerschnitten sie einen Vers oder isolierten zwei oder drei Wörter, ja, es käme auch vor, daß der Strich nur in einer Stimme stehe. Stäblein<sup>8</sup> andererseits sieht in Einzelfällen von Organa des Codex Calixtinus die Funktion der Striche darin, daß sie die Unisono- oder Oktavzusammenklänge hervorheben. Dann aber wären die Striche heuristisch uninteressant, denn sie hoben nur das hervor, was auch ohne sie evident erscheint.

Im Fall des „*Noster cetus*“ B (wie auch C) können die Striche nur den Sinn einer Anweisung für die Notenwertunterteilung haben: sie fixieren die Zählzeiten. Wenn als Zählzeit die Viertelnote gewählt wird, hat also ein punctum zwischen zwei Strichen den Wert einer Viertelnote. Wenn im zweiten Vers der ersten Strophe auf die Silbe „*li*“ des Wortes „*natalia*“ sieben Punktneumen entfallen, müssen sich diese, da sie durch Abteilungsstriche isoliert sind, in den Wert der Zählzeit teilen. Es bleibt dann nur die Frage offen, wie diese Unterteilung vorzunehmen ist, also etwa  oder  usw.

Ergeben sich mithin für die Rhythmisierung der Stimmen von „*Ad superni*“ die bis zu den Zweiunddreißigstelwerten der melodischen Verschlüsse gehenden Notenwertunterteilungen, so kommt hier den sporadisch vorhandenen Abteilungsstrichen andere Bedeutung zu. Im 1. Vers der 1. Strophe sind sie Taktstriche. Schon im 2. Vers sind die Striche an den analogen Stellen weggelassen, weil sie schon im 1. Vers ihre Hinweisfunktion auf die taktische Gliederung erfüllt haben. (In meiner Transkription habe ich die in der Handschrift enthaltenen Striche durchgezogen, die von mir hinzugefügten punktiert.) Im 1. Vers der 2. Strophe grenzt der Strich die beiden ersten Takte ab. Die Bedeutung des Striches am Schluß des 2. Verses der 2. Strophe und am Schluß des 1. Verses der 3. Strophe wird im späteren Zusammenhang zu erörtern sein. Das Schlußmelisma der 5. Strophe weist im 1. Vers zwei, im 2. Vers drei Striche auf. Von der hier vorhandenen Bedeutung der Striche als Taktstriche ausgehend, ergibt sich eine entsprechende Notenwertunterteilung und taktische Verbreiterung als besondere Schlußwirkung der Komposition. In beiden Stimmen beider Verse ist unmittelbar vor der Schlußnote Platz freigelassen, und zugleich wird die Silbe „*mi*“ des Wortes „*Domino*“ wiederholt. Haben die Versschlußmelismen in allen Strophen den Charakter einer copula auf der penultima, so scheint hier noch eine zusätzliche improvisierte kadenzartige Interpolation vorgesehen zu sein (ich habe deswegen an diesen Stellen eingeklammerte Fermaten gesetzt).

Ist die taktische Gliederung von „*Ad superni*“ durch die Handschrift gesichert, so bleibt noch die Frage zu beantworten, was zur Wahl des Viervierteltaktes berechtigt, den nach Schuberts Aussage das Mittelalter nicht kennt. Treitlers Interpretation ist im Viervierteltakt notiert (durch einen Übertragungsfehler fühlt sich Treitler veranlaßt, den 4. Takt der 3. Strophe zum Fünfvierteltakt zu dehnen). Auch Machabey notiert im Viervierteltakt, läßt aber eine ternär-modale Lesung als Möglichkeit offen. Während Jammers den Anfang von „*Ad superni*“ im 12/8-Takt notiert, interpretiert Stäblein das Versschlußmelisma modal im Wechsel vom 6/4- und 9/4-Takt. Durch seine Prämisse der Gültigkeit der Modalrhythmik kommt Stäblein unvermeidlich zu einem Ignorieren der in der Handschrift enthaltenen Abteilungsstriche. Zugleich fühlt er sich durch diese Prämisse dazu veranlaßt, ein negatives Urteil über die Melodik von „*Ad superni*“ zu fällen. In der modalen Interpretation des Versschlußmelismas ergibt sich in beiden Stimmen eine monoton wirkende sechsmalige Wiederholung des Dreitonstretts im Terzraum. Die unterschiedliche Faktur des Schlußmelismas in den drei Fassungen von „*Noster cetus*“ einerseits und in „*Ad superni*“ andererseits vergleichend, kommt Stäblein zu der wertenden Feststellung: „*Die mittelfranzösische Fassung (= „Ad superni“)* delint alle fünf Versikel, während sich die aquitanischen Quellen in

<sup>8</sup> A. a. O., S. 357 ff.

wohlbegründeter und maßvoller Haltung auf 1, 3 und 5 beschränken. Aber darüber hinaus verlängert jene in fast übertriebener Weise das Spiel mit dem Stimmtausch. Man möchte meinen, die aquitanische Handschrift London böte in dieser Hinsicht gerade genug des Guten. Aber auch beim fünften Versikel bleibt die mittelfranzösische Fassung unter dem Niveau der aquitanischen: hier beim Abschluß des Ganzen, wo eine stärkere Dehnung am Platze wäre, und wo sie London auch vornimmt, bleibt die mittelfranzösische Quelle in denselben Maßen wie bei allen vorhergehenden Binnen-Versikeln ...". Macht man sich von der Prämisse der gültigen Modalrhythmik frei und akzeptiert die durch „Noster cetus“ B und C gesicherte Notenwertunterteilung bis zu Zweiunddreißigstelwerten, so stellt sich das Schlußmelisma nicht als melodisch monoton dar, sondern als das, was mit ihm intendiert ist: eine wirbelnde, trillerähnliche Bewegung.

#### Zum Wort-Tonverhältnis und zur Satztechnik

Ist die Musik von „Ad superni“ mit der von „Noster cetus“ — von den Varianten abgesehen — identisch und hat die Principalis der Vorlage andererseits ihren Ursprung in einer instrumentalen Tanzmelodie, so fragt sich, wie weit überhaupt von einem Wort-Tonverhältnis gesprochen werden kann. Die Frage wäre zu verneinen, wenn es sich um die Totaltextierung einer Instrumentalmelodie handelte, also um ein Analogon zu der um 1200 vorgenommenen Textierung („Kaleda maya“) einer Estampida durch Reimbaut de Vaqueiras. Prado weist a. a. O. S. L. auf einen von Felipe Pedrell<sup>9</sup> edierten Instrumentaltanz hin, der einen „sehr ähnlichen Stil“ wie „Ad superni“ habe: „En la nueva liturgia, segun se ve en le Codex Calixtinus, se pueden revelar ciertas cualidades de marcado origen local. Mucho me sorprenderia que el ‚conductus‘ Ad superni (fol. 186 recto) no hubiese sido en su origen una muineira primitiva para gaita gallega, en un estilo muy semejante a una publicada por Pedrell“. Es kann sich aber nur um eine bedingte Abhängigkeit von der fraglichen instrumentalen Vorlage handeln, da die Musik zu „Noster cetus“ Textbezogenheiten aufweist.

In dem melismatischen Schluß des 1. Verses der ersten Strophe von „Ad superni“ ergibt sich im Stimmenzusammenklang über dem Textwort „omnia“ eine sechsmalige Terzrepetition, an der entsprechenden Stelle von „Noster cetus“ über dem Wort „consona“ in der Fassung C eine fünfmalige, in A und B dreimalige Terzrepetition. Diese Repetition darf mithin als eine Hervorhebung des Konsonanzcharakters der Terz aufgefaßt werden. In den ersten beiden Takten des 1. Verses der 2. Strophe steigt die Principalis von „Ad superni“ auf die Textworte „Secus litus Galilee“ vom a bis zum c herab, in „Noster cetus“ auf die Textworte „Qui de celis condescendens“. Wenn auch ähnliche Abwärtsbewegungen an anderen Stellen vorkommen, so ist doch denkbar, daß hier eine bewußte Textbezogenheit vorliegt. Die Musik zur 5. Strophe ist sowohl in „An superni“ wie in „Noster cetus“ textbezogen. Ist sie durch den Kontrast der syllabisch vertonten Textworte und des anschließenden großen Schlußmelismas charakterisiert, so wird in „Ad superni“ der syllabische Textvortrag durch das Hinzukommen der Organalis ganz besonders hervorgehoben, denn beide Stimmen sind jeweils auf der ersten und dritten Zählzeit im Einklang geführt, während „Noster cetus“ C an der gleichen Stelle nur viermaligen Einklang aufweist.

Die dominierende Satztechnik Note gegen Note und die Gegenbewegung der sich im gleichen Oktavambitus C — c bewegenden Stimmen sowie die dadurch sich ergebenden häufigen Stimmkreuzungen rechtfertigen es, „Ad superni“ als ein Paradigma des Discantus zu bezeichnen. Zu diesen satztechnischen Charakteristiken gehört ferner das Ausgehen der Zusammenklänge von einer der vollkommenen Konsonanzen und das Zurückführen zu einer

<sup>9</sup> Cancionero musical popular espanol („Valls, sin fecha“), II, Nr. 291. Eine vergleichende Nachprüfung dieser „Muineira coreada con la gaita“ läßt allerdings die Frage offen, worin denn die „Ähnlichkeit“ bestehen soll!

von ihnen an den Unterabschnitten. Andererseits fällt das mehrmalige Vorkommen von Sekunddissonanzen auf. Gegenüber den erwähnten Textbezogenheiten ist die Gesamtfaktur des Diskantsatzes von einem gleichsam kristallinen Formenspiel bestimmt. Tritt in der Melodik beider Stimmen dominierend ein Zweitonmotiv entweder in Sekundfortschreitung oder Terzsprung hervor und baut sich die Melodik durch variierte Wiederholung, Umkehrung und Sequenzierung dieser Motive auf, so wird dieses Formenspiel andererseits noch durch spezielle Techniken intensiviert: ich weise hin auf den variierten Stimmtausch in den beiden ersten Takten der 1. Strophe, auf die Stimmtauschtechnik der Strophen 1—4 im Versschlußmelisma sowie auf die Spiegelformen in der 4. und 5. Strophe zu Beginn des jeweiligen Versschlußmelismas.

### Zur Bordunpraxis

Werner Bachmann<sup>10</sup> weist auf eine Textquelle hin, in der die Äußerung eines Inders zitiert wird: dieser „fühle sich beim Musizieren ohne Bordunbegleitung wie ein Schiff ohne Steueruder“. Diese Metapher scheint auch für die abendländisch-mittelalterliche Bordunpraxis aufschlußreich. Wie der Steuermann dem Schiff, so gibt der Bordun der Melodie die Richtung, Orientierung. Diese Orientierung erfolgt an dem Grundton der Melodie, der Bordun stellt die tönende Omnipräsenz des Grundtons dar.

Alle Strophen von „*Ad superni*“ endigen auf *D*. Während sich im Choral bereits im 11. Jahrhundert eine Tendenz bemerkbar macht, die Melodie dem Modus-Grundton anzupassen, setzt die *Principalis* von „*Ad superni*“ in der 1. Strophe auf *C* ein. Indem zu diesem *C* die Quinte *G* hinzutritt, wird noch mehr evident, daß als Bordunton *D* nicht in Frage kommt. Die Melodik sowohl der *Principalis* wie der *Organalis* ist in der 1. Strophe bis zum Ende des Versschlußmelismas tonal vom *C*-Modus aus zu verstehen, erst dann erfolgt die Wendung zum *D*-Schlußton. Wenn der handschriftliche Befund nicht auf Bordunpraxis schließen ließe, wäre die Annahme eines Wechselborduns *C* — *D* eine Hypothese, deren Rechtmäßigkeit bestritten werden könnte. Tatsächlich stehen aber unter dem Initialbuchstaben *A* die Tonbuchstaben *C* und *D*. Durch das punctum über dem *D* wird außerdem die dorische Tonart angezeigt.

In anderer Weise wird der Wechselbordun in „*Noster cetus*“ *A* gefordert: der Initialbuchstabe *N* weist zwei knotenartige Verdickungen auf, die außerdem oben und unten durch kurze Querstriche hervorgehoben sind. Hinzu tritt ferner noch ein punctum vor der Initiale. Anders liegt der Fall bei „*Noster cetus*“ *B*. Die Initiale gibt zwar keinen Bordunhinweis. Es ist aber auffallend, daß die Anfangstextwörter durch jeweils einen waagerechten Strich miteinander verbunden sind, der sonst nur zwischen zwei Wortsilben (wie z. B. bei „consona“) gesetzt wird (In der Fassung *A* begegnen übrigens auch die Striche), während in der Quelle *C* kein Bordunhinweis gegeben wird.

Während der Bordunton *C* in den beiden ersten Strophen bis zum Ende des Versschlußmelismas Gültigkeit hat, kündigt der Abteilungsstrich am Ende der 2. Strophe eine Änderung an, die im übrigen auch aus der Melodik der *Principalis* und *Organalis* der 3. Strophe hervorgeht: hier, bis zum Beginn des 3. Taktes, hat der Bordunton *D* Gültigkeit, der dann aber beim Versschlußmelisma wieder vom Bordunton *C* abgelöst wird. Der gleiche Sachverhalt ist in der 4. und 5. Strophe gegeben.

Gibt mithin das „Steueruder“ der Musik die Orientierung an zwei Modusgrundtönen und ist diese Doppelorientierung schon in „*Noster cetus*“ vorhanden, so tritt in „*Ad superni*“ durch den neuen Text noch eine symbolische Bedeutung hinzu: die Orientierung an, die Richtung auf Christus und Jacobus. Auffallend ist auch die außerordentlich große Frequenz

<sup>10</sup> Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1964, S. 69, Anm. 215.

des Tonschritts C—D in der Melodik beider Stimmen: er erklingt 78mal, der Tonschritt D—C 12mal. Außerdem wird das Septimenintervall C—D bzw. D—C je viermal melodisch durchmessen, und in der letzten Strophe begegnet der Simultanklang D—c auf der Silbe „ter“ bzw. „Do“.

#### Zur Bordunmixture

Hanoch Avenary-Loewenstein<sup>11</sup> ist der Nachweis der Existenz einer aus Grundton-Quinte-Oktave bestehenden Orgelmixture bereits im frühen 11. Jahrhundert zu danken. Wichtig erscheint dabei, daß die beiden zum Grundton hinzukommenden Töne nicht als Partialtonverstärkung aufzufassen sind, sondern hörmäßig gesondert erklangen. Um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert berichtet Baudry de Bourgeil über die entsprechende Mixture einer Orgel, die er in der Abtei zu Fécamp gesehen und gehört hat<sup>12</sup>.

Diese Mixture wird in dem von Avenary-Loewenstein kommentierten Traktat als ein Novum des 11. Jahrhunderts bezeichnet. Erklingt sie zu „*Ad superni*“, so bildet sie zugleich den Spannrahmen der sich in diesem Oktavambitus bewegenden Melodik beider Stimmen. Aber auch symbolisch kommt diesem von Guido von Arezzo „*Copulatio*“ genannten Klang eine Bedeutung zu. So schreibt im 11. Jahrhundert der Mönch Othlo von St. Emmeran, daß im Himmel der eine zum anderen, je nach Verdienst, im Verhältnis der Oktave, Quinte und Quarte stehe. Dennoch würden aber alle Heiligen durch die Eintracht der Liebe, gleichsam die Oktave, vereinigt<sup>13</sup>. Der Oktave wird mithin in dieser Symbolik rangmäßig der Primat erteilt. Am Kapitell der Abteikirche von Cluny (um 1095) wird der Oktavton mit der Inschrift „*Octavus sanctos omnes docet esse beatos*“ dargestellt. Die Oktave gilt als Symbol der Vollkommenheit: „*So tritt an letzter Stelle der Tonleiter über die Grenzen der realen Tonwelt hinausweisend das Jenseits selbst mit den Verheißungen aller Seligkeiten*“ (Leo Schrader<sup>14</sup>).

Es erscheint berechtigt, die Grundton-Quinte-Oktave-Bordunmixture in Analogie zum Goldgrund der mittelalterlichen Mosaiken und Malerei zu setzen. Und wie der Goldgrund im späten Mittelalter, in der Übergangszeit zur Renaissance, allmählich verschwindet, der Bildhintergrund sich zur Natur, zur Landschaft öffnet, so verschwindet auch zur selben Zeit die Bordunmixture: der Bordun (französisch = Bourdon) wird durch den Fauxbourdon abgelöst.

Nun zeigen aber Bilddokumente des 11.—12. Jahrhunderts nur Orgeln mit zwei Pfeifenreihen im Quintabstand. Aus welchen Gründen auch immer diese Beschränkung erfolgt sein mag — sicher nicht aus finanziellen Gründen, wie Hans Hickmann<sup>15</sup> vermutet —: man wird sich an die Dokumente, so wie sie sind, halten und feststellen müssen, daß offenbar sowohl die Grundton-Quinte-Oktave-Mixture als auch die ohne Oktave zu Anwendung kam (aus diesem Grund habe ich in meiner Transkription die Oktave der jeweiligen Orgelmixture in Klammern gesetzt).

<sup>11</sup> *The Mixture Principle in the Mediaeval Organ*. In: *Musica Disciplina* IV, 1950, S. 51 ff. Vgl. darüber meine Ausführungen in *Die authentische Klangform* . . . , S. 18.

<sup>12</sup> Vgl. das von mir a. a. O., S. 22, gegebene Textzitat.

<sup>13</sup> Vgl. mein Textzitat a. a. O., S. 31.

<sup>14</sup> *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 7, 1929, S. 229 ff.

<sup>15</sup> *Das Portativ*. Kassel 1936, S. 87. Daß die beiden Pfeifenreihen der Orgeln, die die Bilddokumente der Zeit zeigen, als Quintmixturen zu verstehen sind, ist eine Annahme, keine Gewißheit. Falls es sich faktisch um Quartmixturen handeln sollte, würden als Differenztöne 1. und 2. Ordnung die zwei tieferen Oktaven zum jeweiligen oberen Ton der Quarte erklingen, so daß im Höreindruck der Grundton-Quinte-Oktave-Zusammenklang entsteht. Aus dieser Perspektive stellte sich das „Quartenorganum“ als Orgelquartmixture dar, die notationsmäßig in Erscheinung tritt, während die beiden mittönenenden tieferen Oktaven nicht mit notiert werden. Der Sachverhalt wäre mit der Generalbaßnotation vergleichbar: Terz und Quinte zum notierten Generalbaß verstehen sich „normaliter“ von selbst!

Nur zwei Pfeifenreihen zeigt auch eine Miniatur der zwischen 1098 und 1109 geschriebenen Bibel von Saint Etienne Harding aus der Abtei Citeaux<sup>16</sup>.

Zu Füßen der symbolischen Gestalt des harfenspielenden König David sind vier Musikanten realistisch im Spielvortrag dargestellt. Die Tatsache, daß der Künstler keine Singenden zeigt, kann nicht als Argument gegen die kirchenmusikalische Interpretation der Miniatur angeführt werden, denn, von seltenen Ausnahmen abgesehen, werden in jener Zeit nur die Instrumentenspieler bildlich dargestellt.

Wie die Buchstaben über den Tastenschiebern der Orgel erkennen lassen, verfügt das Instrument über die Töne C D E F G a b. Im Widerspruch zu dieser Skala steht die Anomalie der von links nach rechts zunehmenden Pfeifengröße. Daß aus der Art der Pfeifendarstellung auf Zungenpfeifen zu schließen ist, hat Jacques Chailley<sup>17</sup> (vor ihm auch schon Norbert Dufourcq) vermutet. Damit stellte das Instrument kein Positiv, sondern ein Regal dar, dessen Entstehungszeit von Curt Sachs mit „spätestens Mitte des 15. Jahrhunderts“ angegeben wird. Der Organist hat den D-Schieber gezogen und ist im Begriff, den F-Schieber zu ziehen. Der Verwendungszweck des Instruments ist evident: er muß sich auf die Ausführung der zu „Orgelpunkten“ gedehnten Cantus-firmus-Töne der Organa im engeren Sinn von Choralbearbeitungen einerseits und auf Bordunfunktion andererseits beschränkt haben.

#### Zur Mitwirkung des Glockenspiels

Auf derselben Miniatur ist links ein Glockenspiel dargestellt, dessen acht Glocken den acht Pfeifen der Orgel entsprechen. Der Spieler hat die A-Glocke angeschlagen, die also zu der auf der Orgel ertönenden Quinte D—A mitklingt. Wie der Organist das Herausziehen des F-Schiebers vorbereitet, so der Glockenspielmusikant den Anschlag der F-Glocke. Wird also einmal die Quinte, das andere Mal der Grundton der Orgelmixtur durch das Glockenspiel verstärkt, so zeigen andere Glockenspieldarstellungen der Zeit zum Teil das gleichzeitige Anschlagen zweier Glocken im Quintabstand. Stellt sich die Funktion des Glockenspiels im Organvortrag hinsichtlich der Bordunpraxis als eine Ergänzung der Orgelbordunmixtur dar, so bleibt doch ungewiß, wie diese Ergänzung erfolgte. Es kann also nur vermutet werden, daß das Glockenspiel im Vortrag des „*Ad superni*“ die Orgelbordunmixtur auf der ersten Zählzeit jedes Taktes als Quintmixtur ergänzt hat.

Wird immer wieder in den literarischen Quellen das Glockenspiel mit der Orgel zusammen behandelt, so wird andererseits betont, daß das Glockenspiel zum Lob Gottes gehöre: „*Laudate dominum in cymbalis jubilationis*“. Für die Mitwirkung des Glockenspiels beim Vortrag des *Benedicamus Domino*-Tropus spricht noch folgender Sachverhalt. Der maurische Geschichtsschreiber Almaraci berichtet über die Verwüstungen Compostelas durch die Mauren im Jahr 997, und er berichtet weiter, daß die Mauren die silbernen Cymbala des Apostelgrabes in der damaligen Kirche zu Santiago de Compostela durch Christensklaven nach Cordoba transportieren lassen und im Triumph in der großen Moschee aufgehängt hätten. Das Glockenspiel stellt sich mithin als ein Attribut der Grabstätte des hl. Jacobus dar, und es ist evident, daß das Heiligtum nach dem 1075 begonnenen Neubau der Wallfahrtskirche ein neues Glockenspiel erhalten hat.

#### Zur Alternatimpraxis

Die Aufeinanderfolge der fünf Strophen von „*Ad superni*“ in der durchkomponierten Art der Sequenzen ergibt eine Reihung, deren musikalische Mannigfaltigkeit durch die

<sup>16</sup> Die ganze Miniatur reproduziert C. Oursel, *La Miniature du XIIe siècle a l'abbaye de Citeaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926, Pl. VI. Werner Bachmann, a. a. O., Bild 56, gibt einen Ausschnitt wieder, auf den hier verwiesen wird.

<sup>17</sup> *Un clavier d'orgue à la fin du XIe siècle*. In: *Revue de musicologie* XXI, 1937, S. 5 ff.

Versschlußassonanzen eine gliedernde Vereinheitlichung entgegentritt. Es fragt sich nun, ob nicht die Strophenreihung noch weiter durch alternierenden Vortrag der Strophenverse untergliedert wurde, entsprechend dem Alternativvortrag der Versikuli der Sequenzen. Wie stark der hochromanische Formwille der Zeit auf Gliederung tendierte, erweist u. a. das — auch in der Wallfahrtskirche angewandte — Prinzip des Stützenwechsels, des Alternierens von Säule und Pfeiler. Einen Hinweis auf eine derartige Aufführungspraxis gibt die zweite Strophe des *Benedicamus*-Tropus „*Vox nostra resonet*“ aus dem Codex Calixtinus: „*Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori*“. Daß „*cum organo*“ im Sinn von „mit Orgel“ und nicht „mit Mehrstimmigkeit“ zu übersetzen ist, versteht sich. Nach diesem Text zu urteilen, wurden die Strophen des Tropus sowohl vokal wie instrumental alternierend vorgetragen. Was aber heißt „*cum tympano*“? Arnold Schering<sup>18</sup> übersetzt „mit Pauke“. Er kann sich dabei auf Curt Sachs berufen, der den Terminus in diesem Sinn interpretiert. Aber schon Edward Buhle<sup>19</sup> hat die etymologische Bedeutung des Begriffs im Sinn der Sackpfeife belegt. Weitere Quellenbelege geben Avenary-Loewenstein<sup>20</sup> sowie Gustave Reese<sup>21</sup>.

Erst durch diese etymologische Bedeutung erhalten die überaus zahlreichen Texte insbesondere von Tropen des 12. Jahrhunderts, in denen das *tympanum* genannt wird, ihren aufführungspraktischen Sinn. Häufig werden dabei wie in „*Vox nostra resonet*“ Orgel und Sackpfeife im Sinn der Alternativpraxis angeführt, so z. B.:

*Clara sonent organa,  
Pulsent voces tympana*<sup>22</sup>

*Magno gaudens gaudio  
noster puericia  
psallat cum tripudio  
propter hec natalia  
ad honorem Innocentium  
sonent lire, tympana  
lete mentis argumentum  
cantus sit et organa*<sup>23</sup>

*Per hanc matrem victe fraude  
laudet patrem dignum laude  
chorus choro, tympano:  
Innuvata vetustate  
reparata novitate  
psallat corde, organo!*<sup>24</sup>

Über den speziellen Anlaß zur kirchenmusikalischen Verwendung der Sackpfeife in den Tropen zum Weihnachtsfest habe ich bereits geschrieben<sup>25</sup>. Ist die Sackpfeife in „*Noster cetus*“ aus diesem Grund als Borduninstrument motiviert, so ihre alternierende Mitwirkung in „*Ad superni*“ im Hinblick auf den Aufführungstermin in weihnachtlicher Zeit sowie in

<sup>18</sup> *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931, S. 14.

<sup>19</sup> *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente*. Leipzig 1903, S. 47 ff.

<sup>20</sup> A. a. O., S. 52 ff.

<sup>21</sup> *Music in the Middle Ages*. New York 1940, S. 407 f.

<sup>22</sup> St. Martialhandschrift Paris B. N. lat 3719, fol 34'.

<sup>23</sup> Vgl. Otto Schumann, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung*. In: *Studi medievale, nuova serie*, Torino 1943—1950, Nr. 17.

<sup>24</sup> Vgl. Hans Spanke, *Die Londoner St. Martialhandschrift*. In: *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 1928—32. Barcelona 1934, S. 289.

<sup>25</sup> *Zum Organum des Codex Calixtinus*, a. a. O., S. 233.

dem der Herkunft der Principalis von einer Tanzmelodie für das Instrument. Da in den Texten häufig die Pluralform *тырпана* vorkommt, darf angenommen werden, daß ein von zwei Spielern ausgeführter Quintbordun üblich war.

Die Darstellung der Drehleier am Portico de la Gloria der Wallfahrtskirche legt die Vermutung nahe, daß auch dieses Borduninstrument *kat exochen* — bei der Aufführung von „*Ad superni*“ evtl. statt der Sackpfeife — Verwendung fand.

#### Zur Instrumentalpraxis der Principalis

Daß die Principalis nicht nur vokal, sondern auch instrumental ausgeführt wurde, erweist sich aus den vorkommenden Doppelgriffen. Ich habe in meiner Übertragung nur diejenigen zusätzlichen Zeichen berücksichtigt, die einwandfrei in ihrer Notationsbedeutung festzustellen sind. Zu ihnen gehört gleich zu Beginn der 1. Strophe die über dem punctum C stehende Virga G. Im 2. und 3. Takt zeigt die Handschrift punctumförmige Zeichen, die schon hinsichtlich ihrer Diastematik problematisch bleiben, so die jeweils zu zweit übereinanderstehenden Punkte unter dem Liniensystem des 3. Taktes. Ich sehe davon ab, hier auf die weiteren problematisch bleibenden zusätzlichen Zeichen aufmerksam zu machen und weise nur auf die von mir übertragenen zusätzlichen Neumen hin. Über dem Schlußton D des 1. Verses der 3. Strophe steht die Terz F. Auf der zweiten Zählzeit des 1. Taktes der 4. Strophe findet sich in beiden Versen die zusätzliche Ligatur F—D, die entweder als melodische Variante des Instruments oder im Sinn der Doppelgriffbildung aufzufassen ist. Besonders bemerkenswert sind die zusätzlichen Ligaturen<sup>26</sup> im Versschlußmelisma des 2. Verses der 5. Strophe. Die sich ergebenden Terzparallelen finden sich auch anderweitig im Codex Calixtinus („*Ad honorem regis*“) wie auch im St. Martialrepertoire (u. a. in der Handschrift B — „*Omnis curret*“, fol. 154 —), ein Beweis, daß sie nicht als eine spezifisch englische Art der Mehrstimmigkeit angesprochen werden können. Eine offene Frage bleibt, ob die Tonumspielungen im Terzraum C—E in den Versschlüssen der Strophen 1—4 etwa nur vom Instrument ausgeführt wurden, während die Singstimme das C auf der jeweiligen vorletzten Textsilbe aushielt. Ewald Jammers<sup>27</sup> schreibt dazu im Vergleich mit den ähnlichen Tonumspielungen in „*Per partum virginis*“ der St. Martialhandschrift C (fol. 4): „*Ein solches Umspielen ist instrumental zu verstehen; d. h. also, entweder drängt sich hier an den Strophenschlüssen ein Instrument vor, das sich bisher der Singstimme untergeordnet hatte, oder das Instrument wird imitiert unter dem Einfluß der instrumentalen Organalis . . . es ist die gleiche Technik, wie sie bei dem Conductus Ad superni regis decus im Calixtinus vorliegt.*“

#### Zur Instrumentalpraxis der Organalis

Vor Beginn der Organalis weist die Handschrift über der Initiale ein punctum auf. Da hier noch der zu Beginn der Zeile stehende F-Schlüssel auf der zweiten Linie Gültigkeit hat, ist das punctum als D zu lesen. Von diesem punctum ist Kenntnis zu nehmen, wenn auch die Beantwortung der Frage, ob es im Sinn einer Art „Vorschlag“ aufzufassen ist, ungewiß bleibt<sup>28</sup>. Im 2. Takt des 1. Verses der 1. Strophe übernimmt die Organalis im Stimmtausch die Melodik der Principalis vom 1. Takt, jedoch in variiertem Form. Während die bisherigen Übertragungen auf der dritten Zählzeit e—f—e notieren, übertrage ich, dem handschriftlichen Befund entsprechend, e—f—e—f. Ähnliche spezifisch instrumentale Ton-

<sup>26</sup> Da zwei Ligaturen nur schwach hervortreten und sie vom Schreiber evtl. ungültig gemacht werden sollten, habe ich sie eingeklammert.

<sup>27</sup> *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*. Heidelberg 1962, S. 102.

<sup>28</sup> Vgl. den ähnlichen Sachverhalt vor Beginn der Organalis von „*Gratulates*“, auf den ich (*Zum Organum . . .* S. 232) hingewiesen habe.

umspielungen begegnen in der 4. und 5. Strophe. Auf der vierten Zählzeit des 2. Taktes der 1. Strophe weist die Handschrift unter der letzten Note D drei (von mir nicht übertragene) zusätzliche Punktneumen auf, die als C—H—A zu lesen wären. Über dem Schlußton D des 2. Verses der 1. Strophe ist die Quinte A notiert, über dem des 2. Verses der 2. Strophe die Terz F. Im 2. Vers der 4. Strophe treten auf der dritten Zählzeit zu den Tönen D—F die Töne F—A hinzu. Auf die Tatsache, daß die Organalis in der 5. Strophe auf den ersten und dritten Zählzeiten mit der Principalis im Einklang fortschreitet, habe ich schon hingewiesen. Die Note H wird in den beiden ersten Takten und auf der zweiten Zählzeit des dritten Taktes als B zu lesen sein, auf der vierten Zählzeit dagegen nicht. Zu der Frage der *musica ficta* schreibt Marius Schneider<sup>29</sup>: „Unumstößliche Tatsache ist jedoch, daß in einem gleichen Gesang abwechselnd h und b gebraucht werden, ganz gleichgültig, ob die Skala prinzipiell mit oder ohne b interpretiert wurde. Dieser Wechsel von h und b geschieht nicht nur beim Wechsel des tonalen Profils, sondern vollzieht sich oft in aller nächster Nachbarschaft“.

Welche Instrumente haben die beiden Stimmen gespielt? Die Miniatur aus der Harding-Bibel zeigt eine a gamba gespielte Fidel und eine Kernspaltflöte. Letztere käme für die Organalis der jeweiligen ersten Strophenverse in Frage, wenn man von den erwähnten drei zusätzlichen Noten in der ersten Strophe absehen will. Wegen der vorkommenden Doppelgriffe ist sonst nur an Streichinstrumente zu denken. Der Beginn der Principalis mit dem Doppelgriff C—G würde der Stimmung des Rebec entsprechen, dessen zwei Saiten nach Angabe von Hieronymus de Moravia in dieser Quinte gestimmt waren. Bei Ausführung der jeweils ersten Verse der Principalis durch das Rebec würde allerdings die Instrumentalstimme eine Oktave höher als die Singstimme klingen, während bei Mitwirkung einer Kernspaltflöte sogar ein doppeloktaviger Abstand von der Singstimme anzunehmen wäre.

Wie steht es mit der Spieltechnik der Streichinstrumente im frühen 12. Jahrhundert? Da das — farbige — Original der Miniatur aus der Harding-Bibel die beachtliche Größe 35,5 zu 29 cm hat, würde die diesbezügliche Einsichtnahme vielleicht in dieser Hinsicht Aufschlüsse geben, die die verkleinerte Reproduktion nicht zuläßt. Die dreisaitige Fidel des Königs David an der Puerta de las Platerias an der Wallfahrtskirche weist noch keine abgesetzte Bordunsaite auf, die aber nach Werner Bachmann<sup>30</sup> bereits um 1130 auf einer Fieldarstellung englischer Provenienz nachweisbar ist. Die — nicht gestrichene, sondern gezupfte — Verwendung dieser G-Bordunsaite stand im Belieben des Spielers, ein *ad libitum*, von dem nur Gebrauch gemacht wurde, wenn sich ein konsonanter Zusammenklang ergab. Bachmann hat die Hypothese aufgestellt, „daß der Streichbogen im Mittelalter zwangsläufig mehrere Saiten gleichzeitig berührte“<sup>31</sup>. Danach ergibt sich für das Spiel beider Fideltypen eine Mehrklanglichkeit, die im Fall von „*Ad superni*“ Probleme aufwirft. Denn, nach den von Hieronymus de Moravia für die fünfsaitige Fidel angegebenen drei Stimmungsarten zu urteilen, würden sich auch ohne Verwendung der Bordunsaite Zusammenklänge ergeben, die mit der C- bzw. D-Bordunmischung nicht konsonieren. Eine offene Frage bleibt, ob an den betreffenden Stellen die Bordunmischung pausierte<sup>32</sup>.

#### Aufführungspraktisches Resumé

Im ersten Buch des Codex Calixtinus werden die Nationalitäten der Compostela-Pilger genannt: „*Franci, Scotti, Theutonici, Yberi, Angli, Flandri, Frisi, Itali, Greci, Armeni, Russi, Nubiani, Parthi, Ephesi, Medi, Hierosolimitani, Ungari, Bulgari, Africani, Persi, Mesopotamiani, Iudei*“. Der Chronist berichtet weiter, daß sich die Pilger nach Nationalitäten

<sup>29</sup> *Geschichte der Mehrstimmigkeit* II, Berlin 1934, S. 105.

<sup>30</sup> *Die Anfänge . . .*, a. a. O., S. 118.

<sup>31</sup> A. a. O., S. 109.

<sup>32</sup> Für eine nicht kontinuierlich durchtönende Bordunpraxis spricht sich Hans Hickmann, a. a. O., S. 79 ff. aus.



geordnet in der Wallfahrtskirche aufstellten, jeder mit einer Kerze in der Hand, so daß die Kirche im Glanz der Lichter „wie die Sonne“ erstrahlte. Schließlich berichtet er, daß manche Pilger ein Musikinstrument aus der Heimat mitbrächten, um dem hl. Jacobus nicht nur ihre Opfergaben darzubringen, sondern auch bei den liturgischen Feiern zu Ehren des Apostels musikalisch mitzuwirken. So war denn in der Wallfahrtskirche ein einzigartiges internationales, stets wechselndes Instrumentarium versammelt, das die Fiktion einer „werkgetreuen Instrumentation“ illusorisch macht.

Über den aufführungspraktischen Zweck der Organa des Codex Calixtinus schreibt Prado<sup>33</sup> summarisch: *De manera semejante, el Codex incluye varias piezas polifónicas propias para procesiones solemnes, acompañadas de danzas y música instrumental*“. Ob man „*Ad superni*“ als Conductus oder als Versus bezeichnet: auf jeden Fall gehört dieser Tropus zu denjenigen Kompositionen, die im eigentlichen Sinn des Wortes eine „Geleitmusik“ zum Umzug, zum Schreiten darstellten. Das aber besagt: der Tropus „*Ad superni*“ erklang während des Zuges der Pilger zu der in der Unterkirche der Kathedrale befindlichen Grabstätte des Apostels. Ausgeführt wurde er von zwei gegenüberstehenden Halbchören mit jeweils nur geringer Stimmenzahl im alternierenden Versvortrag durch Klerus und Pilger mit vermutlich ebenfalls alternierender Instrumentalbesetzung. Erst durch diese Aufführungsgestalt kommt man der authentischen Klangform des Tropus nahe, die durch die gängige Vorstellung von der vokal-solistischen Wiedergabe durch zwei „Organumsänger“ nicht gegeben ist.

#### Zum Begriff der „Modernisierung“

*Durch ihre Unglaubwürdigkeit entzieht sich die Wahrheit dem Erkenntwerden.*

Heraklit

Johann Schubert hat hinsichtlich meiner Interpretation zweier Organa des Codex Calixtinus geäußert, diese Kompositionen schienen mir wohl „nicht modern genug“, und ich wollte offenbar „in dieser Richtung etwas nachhelfen“. Abgesehen davon, daß Schubert hier wie auch in anderen Formulierungen eine unsachliche Diktion wählt: was ist mit dem Vorwurf der „Modernisierung“ einer mittelalterlichen Komposition ausgesagt?

Alle Bemühungen um die Rekonstruktion der authentischen Klangform früher Mehrstimmigkeit müssen sich in der Zielsetzung darauf bescheiden, die Diskrepanz zwischen dem Notationsbild der Handschriften und dem unbekanntem X der authentischen Klangform zu verringern, weil die authentische Aufführungspraxis einem variabel gehandhabten usus entsprach. Der Vorwurf der „Modernisierung“ besagt, daß durch die Werkinterpretation die genannte Diskrepanz nicht verringert, sondern vergrößert worden sei. Nun setzt jede Kritik voraus, daß der Kritiker einen festen Maßstab besitzt, an dem er die Kriterien „richtig“ oder „falsch“ messen kann. Da aber auch für den Kritiker ein solcher fester Maßstab nicht vorhanden ist, erfolgt die Kritik faktisch nicht durch Messen an der authentischen Klangform, sondern an der Vorstellung, die der Kritiker von dieser hat. Der Sachverhalt ist: die kritisierte Interpretation wird für unglaubwürdig gehalten, weil sie der Vorstellung von der authentischen Klangform der betreffenden Komposition widerspricht.

Wie steht es nun mit der Vorstellung von der authentischen Klangform der Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche im allgemeinen und des Codex Calixtinus im besonderen? Während Jammers<sup>34</sup> (summarisch über die Mehrstimmigkeit des 10. bis 12. Jahrhunderts) bekennt: „Der Verfasser ist der Auffassung, daß die Organa dieser Zeit zumeist eine instrumentale Angelegenheit waren“, herrscht sonst immer noch fast ausschließlich das Dogma

<sup>33</sup> A. a. O., S. LIII.

<sup>34</sup> Musik in Byzanz, S. 293.

von der Authentizität der reinen Vokalpraxis mit den sich aus ihm ergebenden Werturteilen. So kommt es, daß das von Peter Wagner<sup>35</sup> 1931 gefällte Werturteil gegenüber den Organa des Codex Calixtinus, sie gehörten „lediglich der Geschichte an als Zeugen der Kindheit, der tastenden Versuche einer Kunst, die seither ins Unermeßliche gewachsen ist“, prinzipiell auch in der Gegenwart noch Anhänger findet. Im Jahr 1962 schreibt Willi Apel<sup>36</sup> über die Vorstellung, die er von der authentischen Aufführungspraxis des Responsoriums „Alleluja Vocavit Jesus“ aus dem Codex Calixtinus hat: „Als Leitprinzip hat auf jeden Fall zu gelten, daß man sich dem Problem von der Seite der Aufführungspraxis nähern muß, also sich vorstellen muß, wie solche Komposition von zwei Sängern vorgetragen werden konnte. Offenbar lag die Führung bei dem Sänger des Duplums mit seinen reichen Melismen. Ihm folgte der Sänger des Tenors, in dem er zur gleichen Zeit mit der ersten Note begann und zur nächsten Note an einer passenden Stelle wechselte . . .“. Über das Responsorium „Viderunt omnes“ der St. Martialhandschrift B sagt er aus, diese Musik trage „alle Kennzeichen eines gänzlich ungebundenen, rhapsodischen Stils“<sup>37</sup>. In einer anderen Publikation<sup>38</sup> spricht er in Bezug auf Organa der gleichen Handschrift von einer „Regellosigkeit, die erst in der Schule von Notre-Dame allmählich gebändigt und schließlich in sichere Bahnen gelenkt wurde“.

Die Entstehungszeit dieser Organa ist die Zeit der Hochromanik, in der die Architektur, Plastik, Malerei wie auch die Dichtung einen diesen Kriterien völlig entgegengesetzten Gestaltungswillen manifestieren. Kehrt man die Analogiemetapher Goethes von der Architektur als „erstarrte Musik“ um im Sinn der Musik als „fließende Architektur“, so erscheint evident, daß die Organa, die in der Wallfahrtskirche erklangen, aus einem ähnlichen und ebenbürtigen „Bauwillen“ geschaffen sein müssen. Compostela, als Wallfahrtsziel schon frühzeitig Jerusalem und Rom gleichgestellt, gilt mit seiner Kathedrale als Höhepunkt und Vollendung der spanischen Romanik des 11. Jahrhunderts. „Das Grab des Apostels Jacobus ist das glorreichste unter allen Gräbern der Heiligen aller Nationen“, schreibt im 13. Jahrhundert der hl. Bonaventura. In den hier zu Ehren des Apostels veranstalteten liturgischen Feiern sollen nun zwei „Organumsänger“ Kompositionen ausgeführt haben, die nicht über „schüchterne Versuche“, Experimente also, in der Kunst der Mehrstimmigkeit hinausgekommen sind. Wie ist es möglich, daß sich diese Vorstellung bis zur Gegenwart erhalten hat? Warum stößt die Anerkennung der Instrumentenmitwirkung bei der Ausführung der Organa auf so hartnäckigen Widerstand?

Über der Unterkirche der Kathedrale, also über der Grabstätte des Apostels, erhebt sich der Portico de la Gloria, von 1166 bis 1188 erbaut zum Ruhm des Jacobus, der auf der Mitte des Hauptportals einnehmenden reichskulptierten Säule sitzend dargestellt ist. Das Tympanon aber, in dessen Mitte Christus thront, wird umrahmt von den vierundzwanzig instrumentenspielenden Ältesten, deren Spiel nur symbolische Bedeutung haben soll, in Wirklichkeit jedoch stummes Zeugnis von der musikalischen Aufführungspraxis in Santiago ablegt. Eine Statistik über die Frequenz der Instrumentendarstellung an den Sakralbauten des Mittelalters ergibt eine außerordentlich erhöhte Frequenz im 12. und auch noch im frühen 13. Jahrhundert. Eine Erklärung für diesen Sachverhalt ist nur dann möglich, wenn man sich entschließt, an dieser Statistik die Frequenz der kirchenmusikalischen Verwendung von Instrumenten abzulesen.

Kirchenmusik ist Vokalmusik kat exochen als Musik der Verkündigung des Wortes Gottes. Der spezifisch vokalen geistlichen Musik gegenüber vertritt das Instrumentale den Bereich

<sup>35</sup> A. a. O., S. 172.

<sup>36</sup> *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*. Leipzig 1962, S. 232 f.

<sup>37</sup> A. a. O., S. 230.

<sup>38</sup> *Bemerkungen zu den Organa von St. Martial*. In: *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Angles*, Vol. I, Barcelona 1958–1961, S. 68.

des spezifisch Weltlichen, Naturhaften. Die Kirchenmusik kann sich diesem Bereich entweder öffnen oder verschließen, und sie öffnet sich diesem Bereich im 12. und frühen 13. Jahrhundert in einem während des zentralen Mittelalters vorher und nachher nicht gekannten Maße. Friedrich Heer<sup>30</sup> hat das Wort vom „*offenen 12. Jahrhundert*“ geprägt. Was er damit meint, ist für die Frage nach der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis dieser Zeit so aufschlußreich, daß es berechtigt scheint, einige seiner Ausführungen hier zu zitieren: *„Die große Unbefangenheit in der Aufnahme fernster und fremdster Elemente war nur möglich durch die offene Frömmigkeit und offene Kirche dieser Zeit . . . Mit großartiger Unbefangenheit, mit der robusten Naivität und gesunden Natürlichkeit junger Völker und Geister wurden damals in der Frömmigkeit des Volkes, aber auch erlesener Geister, Elemente und Motive zusammengelebt, die erst eine neuere puristische und puritanische Welt streng aufgliedert, getrennt und durch Abgründe voneinander geschieden hat. In der offenen Frömmigkeit dieses frühen Hochmittelalters werden ganz unbefangen archaische, vordristliche, ‚heidnische‘ volkhaft religiöse Erfahrungen, Praktiken und Motive verwoben, zusammengelebt mit christlichen Elementen. Diese offene Frömmigkeit und diese offene Bildung waren im offenen Schoß einer Kirche beheimatet, die ihrerseits in einer Weise ‚offen‘ war, die später Reformatoren und Männern der Gegenreformation gleichermaßen Angst und Abscheu einjagte . . . Diese offene Kirche Alteuropas verband in einem großen gelebten ‚Und‘ Himmel und Erde, Materie und Geist, Lebende und Tote, Geist und Fleisch, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diese offene Kirche spaltete nicht die eine Wirklichkeit, in der Schöpfung und Erlösung, erster und letzter Mensch in einem großen Blutkreislauf zusammenhängen, in eine ‚natürliche‘ und eine ‚übernatürliche‘ Hemisphäre. Erst im 13. Jahrhundert beginnt sich Begriff und Vorstellung des ‚Übernatürlichen‘ (supernaturalis, surnaturel) in der Theologie durchzusetzen.“*

Diese „Offenheit“ der Kirche des 12. Jahrhunderts bekundet sich auch in der Offenheit gegenüber der Instrumente einbeziehenden Aufführungspraxis der Organa. Es liegt nun der eigentlich paradoxen Sachverhalt vor, daß die Bemühungen um eine Rückgewinnung dieser Aufführungspraxis den Vorwurf der „Modernisierung“ auf sich ziehen, während faktisch die Ursache dieses Vorwurfs in einer „modernisierenden“ Vorstellung beruht, in einer Sicht auf die mehrstimmige Musik des 12. Jahrhunderts aus der Perspektive letzten Endes der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ als a cappella-Musik. Man findet nur das, was man sucht: von dieser Vorstellung ausgehend, wird alles das, was im handschriftlichen Befund zu dieser in Widerspruch steht, entweder nicht beachtet oder durch das eine oder andere Argument eskamotiert, als unglaubwürdig hingestellt.

Als Franz Kugler um die Mitte des 19. Jahrhunderts die These von der ursprünglichen totalen Farbigkeit der Kathedrale aufstellte, wurde diese für unglaubwürdig befunden, weil sie im Widerspruch zur Vorstellung von der Sakralbaukunst des Mittelalters stand, eine Vorstellung, die sich etwa an Caspar David Friedrichs *Klosterruine im Schnee* ausrichtete: nicht erfülltes Leben, sondern Erinnerung an dieses. Das gleiche Schicksal wurde Gottfried Sempers Entdeckung der ursprünglichen totalen Farbigkeit des griechischen Tempels zuteil, weil sie mit der klassizistischen Vorstellung von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike kollidierte. Die Entdeckung der eiszeitlichen Höhlenmalereien von Altamira im Jahr 1879 erschien unglaubwürdig. Man sah in ihnen Fälschungen eines zeitgenössischen Malers, weil diese impressionistisch anmutenden Bilder im Widerspruch zu der Vorstellung von den primitiven Menschen der Eiszeit standen. In allen drei Fällen sind Jahrzehnte vergangen, bis sich die Wahrheit durchgesetzt hat.

Seit 1952 habe ich mich in zahlreichen Publikationen um die Rückgewinnung der authentischen Aufführungspraxis der frühen Mehrstimmigkeit bemüht. Die Tatsache, daß alle

<sup>30</sup> *Mittelalter*. Zürich 1961, S. 9 ff.

diese Publikationen von den Autoren der einschlägigen MGG-Artikel totgeschwiegen worden sind, läßt darauf schließen, daß die pessimistische Altersweisheit des Physikers Max Planck auch für die Musikforschung zutrifft: „Eine neue wissenschaftliche Idee pflügt sich in der Welt nicht dadurch durchzusetzen, daß ihre Gegner allmählich überzeugt und bekehrt werden, sondern in der Weise, daß die Gegner aussterben“.

## *Michel Beheims reimreiche „sleht gülden Weise“*

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

„In unum terminentur partes et distinctiones neumatum et verborum“. Diesen Satz Guidos von Arezzo bezeichnete A. H. Touber vor kurzem als „Grundgesetz aller Vokalmusik, das auch für den Minnesang gilt“<sup>1</sup>. Wie aber sind die partes im mittelalterlichen Liede zu begrenzen? Daß die von Wolfgang Mohr zur „Melodiesyntax“ gestellten Fragen zum größeren Teile noch offen sind<sup>2</sup>, betont auch Touber<sup>3</sup>. Angesichts der von ihm zunächst angebotenen Alternative, entweder von der Gliederung der Melodie oder des Textes auszugehen, wendet er sich, bei der Melodie bald resignierend, dem Texte zu, bei welchem, möge eine strukturelle Syntax des Mittelhochdeutschen auch noch fehlen, die „Bedeutungsbindung“ der Sprachelemente mehr Sicherheit gebe; musikalische Gesichtspunkte wie Confinalis und Subsemitonium modi träten oft stützend hinzu. Wolfgang Mohr war darin aber schon wesentlich weiter gelangt. (Touber setzte sich im übrigen zum Ziel, bei Wiederkehr gleichartiger kurzer Silbenfolgen in einzelnen Liedern deren Bindung an einander entsprechende kleine Tongruppen nachzuweisen<sup>4</sup>.)

Die Aufgabe der Gliederung innerhalb klar abgesetzter Strophen und Strophenteile ist bei der Edition mittelhochdeutscher Lieder immer von neuem gestellt, so jetzt auch bei der Gesamtausgabe der Gedichte des „gernden“ (Gabe heischenden) und „fürtreters“ Michel Beheim (1416–1474)<sup>5</sup>, für die ein gesonderter<sup>6</sup> Melodienteil vorgesehen ist. Sollen die Melodien, wie herkömmlicherweise die Texte, nach Reimgliedern abgedruckt werden? Zeigen sie durchweg strengen (Reim-)Zeilenstil, nach dessen Maßgabe Ewald Jammers Beheims *gekrönte Weise* abdruckte<sup>7</sup>? Ist bei Tönen mit vielen Reimen deren graphische Verabsolutierung angebracht? Die vorwiegend an den Melodien orientierte Auffassung

<sup>1</sup> Zur Einheit von Wort und Weise im Minnesang, ZfdA 93 (1964), S. 313–320: 313.

<sup>2</sup> Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben, Der Deutschunterricht 5, 1953, Heft 2, wieder abgedruckt in: Der deutsche Minnesang, Aufsätze zu seiner Erforschung, hrsg. v. H. Fromm, Darmstadt 1961, S. 229–254, insb. S. 242 ff. Es heißt dort abschließend: „Alles in allem mehr Fragen als Antworten!“ (S. 253). Bei der Frage, welche Bildungen als Halb- oder Ganzschlüsse aufgefaßt werden, vgl. die Kriterien der musikalischen Interpunktion (colon, comma, periodus) nach Johannes (Cotton) Afligemensis (zit. i. d. Ausg. der Jenaer Liederhandschrift von Holz – Saran – Bernoulli, Leipzig 1901, Nachdruck 1966, II, S. 193). — Vgl. von W. Mohr jetzt auch: Votragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Liede, in: Festschrift für Ulrich Pretzel, 1963, S. 128–138.

<sup>3</sup> Rhetorik und Form im deutschen Minnesang (Utrechter Diss.), Groningen 1964, S. 99–117 (2. Kap., V. Abschnitt: Syntax und Melodie).

<sup>4</sup> Die Beobachtung J. Wendlers (Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein, Tutzing 1963) zur Bedeutung von Viertongenfolgen und -formeln sind noch nicht berücksichtigt.

<sup>5</sup> Hrsg. v. Hans Gille und Ingeborg Siewald in der Reihe D(eutsche) T(exte des) M(ittelalters). Band I ist im Druck. — Die Möglichkeit kurzer Einschnitte verdankt der Verf. den genannten Texteditoren; diejenige kritischer Erörterung des hier Vorgelegten den Herren cand. phil. Arne Holtorf und Uwe Schweikert, München.

<sup>6</sup> Das vom historischen Sachverhalt gebotene Verfahren, die Melodien — wie in den Handschriften A (cpg 312) und B (cgm 291) — den Gedichten des gleichen Tones voranzustellen, ist nicht möglich, da die der Gesamtausgabe der Texte zugrundegelegte (Leit-)Handschrift C (cpg 334) nur einen kleineren Teil der Melodien überliefert.

<sup>7</sup> Ausgewählte Melodien des Minnesangs (Altdt. Textbibl., Ergänzungsreihe, D), Tübingen 1963, Nr. 125. — Zur „Zeilenmelodik“ kritisch einschränkend W. Mohr im Anm. 2 genannten Aufsatz, S. 242. Zur Relevanz notationstechnischer Kriterien in dieser Hinsicht vgl. W. Schmieder, DTÖ, 37. Jg., 1. Teil, Bd. 71, S. 44 f. (Neidharths. c [15. Jh.]) sowie jetzt Ch. Petzsch, Zur Notierungsweise im Beheimkodex cgm 291, AfMw 24, 1966, Heft 4.

Friedrich Gennrichs, der in seiner *Formenlehre* dem Reim gliedernde Funktion noch prinzipiell absprach<sup>8</sup>, ist überholt. Touber unterscheidet Fälle, in denen der Reim nicht gliedert, von zahlreichen anderen, in denen der Reim gliedernde Funktion besitzt<sup>9</sup>. Auch K. H. Bertau distanziert sich in der Methode von Gennrichs Einseitigkeit stärker, indessen sollte seiner Meinung nach das letzte Wort über die Zeilengrenzen der Melodiezusammenhang haben, denn „was Reime sprachlich zerteilen, kann durch die Melodie in der Darstellung<sup>10</sup> zur Einheit werden“<sup>11</sup>. Diese Auffassungen werden dem historischen Sachverhalt gerechter.

Nicht ein Entweder — Oder, sondern Offenheit und Unvoreingenommenheit sind geboten. Zäsuren sind in Text und Melodie aufzufinden und ihre Bedeutung ist nach Zahl<sup>12</sup> und Gewicht der Gesichtspunkte zu bemessen, die ihnen die Eigenschaft und Funktion der Zäsur geben. Dazu sind alle formalen Kriterien der Strophe zu berücksichtigen. Das Ergebnis soll in unserem Falle die Gliederung im Melodienteil der Beheimausgabe begründen. Darüberhinaus könnten dabei im Formalen fixierte Absichten des Liedautors deutlicher werden.

Wir untersuchen im Folgenden die *slieht gülden Weise*, den nach der *hohe gülden Weise* reimreichsten Ton Beheims. Der Untersuchung wird die erste Strophe zugrundegelegt<sup>13</sup>, d. h. die in den Handschriften A und B aufgezeichnete Melodie mit dem ihr unterlegten Text. Ob dieser — Nr. 288 der Gesamtausgabe DTM — mit dem Tone entstand, können wir nicht mit Sicherheit entscheiden. Die Gedichte in diesem Ton haben überwiegend geistliche Themen, welche Anhaltspunkte für Datierung und Priorität ohnehin selten bieten. Denkbar wäre auch die Priorität des Liedes „*Heiliger geist / leist . . .*“ (Nr. 289), da die Hilfeheischung ebenfalls Initialcharakter hat<sup>14</sup>. Indessen ist zu bedenken, daß beide — voneinander unabhängigen<sup>15</sup> — Handschriften die gleiche Strophe unterlegten; in A war Beheim überdies wohl selber am Werk. Sicherheit haben wir dafür, daß die *slieht gülden Weise* zwischen 1440 und 1450 entstand. Beheim trat etwa 1439 in die Dienste des Reichskammerers Konrad von Weinsberg, der ihn mit der Liedkunst bekannt machte, und ein Gedicht (*Straflied*) in diesem Ton (Nr. 295) ist ziemlich genau auf den 12. 1. 1450, den Heidelberger Fürstentag zu datieren<sup>16</sup>.

Alfred Kühn hat den Bau der *slieht gülden Weise* in seiner Arbeit über *Rhythmik und Melodik Michel Beheims*<sup>17</sup> in Kürze besprochen und sich dabei gegen das Schema Wackernagels gewandt, der beim Abdruck eines Gedichtes im gleichen Tone jeweils zwei Reimglieder zusammenstellte<sup>18</sup>:

„Mit / vleis wil ich  
mich / nun zu tihten  
rihten / von got allhie“ usw.

<sup>8</sup> *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 18 ff.

<sup>9</sup> Vgl. *Rhetorik und Form*, S. 97.

<sup>10</sup> Vom Verf. dieser Studie gesperrt: das Erklingen im Vortrag verdeutlicht die Verhältnisse, trägt zu deren „stärkerer Vergegenwärtigung“ (Jammers) bei.

<sup>11</sup> Vgl. *Saugverslyrik*, Göttingen 1964 (Habil.-Schrift), S. 59, ferner S. 60 f., 71; auch 89, 108 u. ö.

<sup>12</sup> Touber führt auf: Melodie (sic, ohne Präzisierung!), Reimstellung, Sinn, Syntax, arithmetische Zahl, Hebungszahl; hinzukommt bei ihm „Form-Inhaltbindung“ durch Mittel der Rhetorik.

<sup>13</sup> W. Mohr weist darauf hin, daß bei Heranziehung der Folgestrophen weitere Formelemente in das Blickfeld treten können (vgl. *Festgabe Pretzel*, S. 129). Die Beschränkung auf die Anfangsstrophe ergibt sich aus der eben genannten Zielsetzung.

<sup>14</sup> Vier der elf den Melodien unterlegten Gedichte sind Hilfeheischungen dieser Art: in vier weiteren ist das eigene Dichten thematisch. Die 12. Melodie ist die chronikalische *Angstweise* (von K. Bertau als Beleg für die Verwendung eines Spruchtones zum epischen Erzählen gewertet, vgl. *Epenrezitation im deutschen Mittelalter*, *Etudes Germaniques* 20, 1965, S. 1—17; 12).

<sup>15</sup> Vgl. dazu in der Einleitung der Neuauflage.


<sup>16</sup> Näheres bei H. Gille, *Die historischen und politischen Lieder Michel Beheims* (Palaestra XCVI), Berlin 1910, S. 96 f. Der Wortlaut „in meim slieht güldin du von singen ich begon“ sowie die Situation bei der Entstehung lassen vermuten, daß es nicht das erste Gedicht in diesem Ton war.

<sup>17</sup> Bonn 1907, S. 123 f., 157 f.


<sup>18</sup> *Altdeutsches Lesebuch*, 5. Auflage, Basel 1873, Sp. 1409 f.

Kühn konnte dafür in der handschriftlichen Überlieferung keine Begründung finden. In seinem eigenen Schema folgt er den Handschriften, da dort mit einer Ausnahme jede „Kette“ ein System deckte. Um diese Ausnahme zu korrigieren, versetzte er das das erste System schließende (Schlag-)Reimwort „wie“ an den Beginn der zweiten Kette, denn „dadurch erhalten alle Ketten ziemlich gleichen Bau“ (vgl. Notenbeispiel). Auch die Übereinstimmung der beiden Stollenhälften im Wechsel von einsilbigem und zweisilbigem Schlagreim (x)-x-xx-x macht eine Parallelität einleuchtend, so daß wir von Kühns Beobachtung ausgehen dürfen. Aber bereits der Umstand, daß er die Gliederung des Textes nicht erörterte, nötigt uns nachzuprüfen, ob der Ton auf diese Weise hinreichend analysiert ist. Kühns Markierung des Silbenfalls<sup>19</sup> nur im zweiten Stollen anzeigend, bringen wir zunächst seine Gliederung:

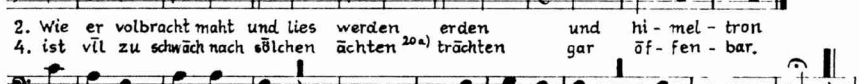
1.



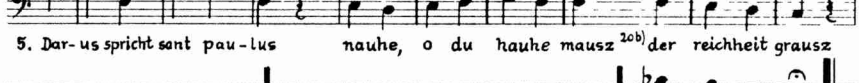
1. Mit fleiss wil ich mich nun zu tih-ten rih-ten von got all - nie  
3. Schon all geschöpfft stöpfft<sup>20</sup> yeglichs wünder sündler wie wöl mein list



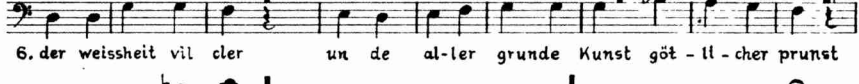
2. Wie er volbracht maht und lies werden erden und hi - mel - tron  
4. ist vll zu schwäch nach eßlichen ächten<sup>20a)</sup> trächten gar öf - fen - bar.



5. Dar - us spricht sant pau - lus nauhe, o du hauhe mausz<sup>20b)</sup> der reichheit grausz



6. der weissheit vil cler un de al - ter grunde Kunst göt - tl - cher prunst



7. Wie sein sich nun hie so un - griff - lich do die ur - tail dein.

„Daß aus der Melodie nicht viel werden konnte, wenn der Komponist auf all die Reime Rücksicht nehmen wollte, liegt klar auf der Hand“<sup>21</sup>. Kühn widersprach sich jedoch selber, wenn er von der hohen gülden Weise sagte: „Trotz der größeren Anzahl Reime ist die Melodie gefälliger als die eben besprochene“. Die Melodie der Schlußreihe bezeichnet er ohne Kriterium dafür als „charakteristisch“. Bert Nagel legte Wert darauf, den Ton als „Kuriösum“ hinzustellen: die Reimglieder setzte er dazu isoliert untereinander:

„Ein dnung was do  
czo  
rom regiren  
firen . . .“

<sup>19</sup> Dazu vgl. mehrmals im Folgenden, auch Anm. 54.

<sup>20</sup> „läßt hervorkeimen“. Der gleiche Reim in Beheims *Buch von den Wienern* (ed. Th. G. v. Karajan, Wien 1843), S. 88, Verse 27/29.

<sup>20a</sup> Meinung, Überlegung (von Art und Weise wie . . .)

<sup>20b</sup> „Maß“, „Kraft“ (au für Längen a und o; a verdunkelt).

<sup>21</sup> S. 124. „Sehr trocken“ ist das Urteil von G. Münzer (*Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Beheim und Hans Sachs*, Leipzig 1906, 20b).

Die Melodie erwähnte er nicht<sup>22</sup>. Offensichtlich sind beider Urteile dem Gegenstand nicht angemessen. Wir besprechen zunächst den ersten Stollen.

Zum Strophenbeginn „Mit“ ist ein Reimwort hinzuzudenken<sup>23</sup>, wie die Reime „tron“: „schion“ („auf schöne Weise“) an der Grenze zum zweiten Stollen, („offen-)bar“: „Dar(us“) an der Grenze zum Abgesang, vor allem „dein“: „sein“ an der Grenze zur zweiten Strophe und weitere analoge Stellen zeigen. Der Reimklang überbrückt dort die Zäsuren, die im Text — am Abgangsbeginn auch in der Melodie mit Oktavsprung — einschneidend sind; das zweite Reimglied gehört im apokoinou jeweils sinngemäß zum folgenden Textglied — ein im ausgehenden Mittelalter oft geübtes Verfahren<sup>24</sup>.

Dieser Sachverhalt erleichtert analoge Untergliederung des Stollens im Großen, rechtfertigt zunächst auch Kühns vom Formalen her begründete Umsetzung von „wie“ an den Beginn der zweiten Stollenhälfte, die sich mit dem indirekten Fragesatz deckt<sup>25</sup>. Auch „mich / nun zu rihten . . .“ scheinen demnach enger zusammenzugehören. Gilt dies auch für „rihten / von got allhie“ und „erden / vnd himel tron“? Soll der weibliche Schlagreim „rihten“ wie bei Wackernagel „gleichgeschaltet“ werden? Ist er, dem Text gemäß, dem vorangehenden „tihten“ anzufügen? Oder ist er — auch dies wäre zu erwägen — zu isolieren?

Wir prüfen zunächst die Handschriften. Der Schreiber von A, wohl der Autor, setzte die Virgeln fast konsequent (Zeilentrennung wie in den Handschriften):

„Mit fleiß wil ich / mich nun zu tihten / rihten / von got allhie / wie /  
er volbraht / maht / vnd lies werden / erden vnd himel tron.“

Außerdem zog er mit der gleichen Feder<sup>26</sup> im Notensystem auf der Höhe des Wortendes von „rihten“ im Liniensystem einen senkrechten Strich. Diesen singulären<sup>27</sup>, auch beim formal analogen „erden“ fehlenden Strich, ohne Zweifel mit Absicht gesetzt und da für die Melodie, doch wohl auch für den Text geltend, dürfen wir als ein Zeichen des Autors nehmen, „rihten“ dem Vorangehenden zuzuordnen, dem es im zweigliedrigen verbalen Objekt auch enger verbunden ist.

Für diese Zäsur gibt es weitere Argumente. Die Silbenfolge „Mit / fleiß wil ich / mich / nun zu tihten / rihten“ erlaubt ziemlich regelmäßigen Wechsel des Silbentons. Kühns generell angesetzte Alternation hat ihre Problematik, doch steht sie bei „tihten / rihten“ nicht in Frage, erhält die zweite Wurzelsilbe doch auch Terzsprung aufwärts. Danach setzt Alternieren zum ersten Male eindeutig aus: auf die Schwachtonsilbe („rihten“) folgt mit „von (got“) eine weitere. Diese „rhythmische Brechung“<sup>28</sup> vertieft die Zäsur. Ein anderes Argument bringt die Tonalität. Die Melodie ist mit Ambitus c-c' hypolydisch. Nur bis zur Zäsur bewegt sie sich in der plagalen Quart, unmittelbar danach steigt sie weiter an. Schließlich

<sup>22</sup> *Der deutsche Meistergesang*, Heidelberg 1952, S. 54 f., mit Abdruck des Trinitätsbispels (NA Nr. 294), mit dem Beheim die durch Lessing bekannte Fabel von den drei Ringen versifizierte. Daß Fragen der Form ohne Berücksichtigung der Melodie nicht zu beantworten sind, hatte schon Kühn (S. 110) betont, dessen Arbeit Nagel bei anderen Gelegenheiten berücksichtigte.

<sup>23</sup> Von Wackernagel und Kühn, nicht von Nagel erkannt.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Chr. Petzsch, *Hofweisen*, DVjs 33, 1959, S. 414—445; 421 u.ö.

<sup>25</sup> Vgl. zu solchen Verhältnissen jetzt M. Just, *Musik und Dichtung in Bogenzeile und Reprisenbar*, Festschrift für Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1964, S. 68—77 (Beispiele nach Erk-Böhme).

<sup>26</sup> Wie die auf die Farbe der Initiale gesetzten Noten zeigen und wie auch sonst damals üblich, folgte die Notierung nachträglich.

<sup>27</sup> Das Fehlen solcher Zäsurstriche im Abgesang könnte seinen Grund darin haben, daß die Feder (Hand?) wechselt. Vgl. aber im Folgenden.

<sup>28</sup> Zu unterscheiden von der metrischen Brechung des „Hakenstil“. Vgl. zu diesem H. de Boor, *Zur Lehre von der metrischen Brechung in der mittelhochdeutschen Lyrik*, Festschrift Theodor Siebs (Germanistische Abhandlungen 67), Breslau 1933, S. 49—68. — „Synaphie“ und „Asynaphie“ bezeichnen die metrischen Verhältnisse an sich, „rhythmische Brechung“ insbesondere deren Wirkung im Vortrag. In jedem Fall sind „Hebungsprall“ und doppelte Senkung zu unterscheiden.

die Silbenzahl<sup>29</sup>: bis zur Zäsur zählen wir elf Silben, die sich nach Gemäß und Melodie zu 4 + 7 ordnen lassen. Das Textglied von elf Silben ist bei Beheim häufig zu belegen, die Zugweise z. B. zeigt als Untergliederungen 4 + 7 oder 7 + 4 Silben. Kühn stellte bei Untersuchung der Silbenzahlen fest<sup>30</sup>: „Alle 11silbigen Ketten haben deutlich einen Einschnitt in der Melodie. Verhältnis der Teile 4 : 7“<sup>31</sup>. Die Feststellung wird hier bestätigt, blieb in Kühns Tonschema (S. 123) aber zu wenig berücksichtigt, wenn er die Zäsuren nach „ich“ und „rihten“ gleich bewertete. Wir haben die zweite erheblich zu verstärken, sie ist eine der Hauptzäsuren des Liedes. Bis hierher reicht auch, bedeutsam genug, die Ansage des Dichtens als sprachliche Geste — noch ohne Ansage des Themas, das erst anschließend folgt.

Auch die erste Zäsur hat Bedeutung, wie schon das Verhältnis 4 : 7 anzeigt. Dazu eine weitere Feststellung Kühns: alle langen Verse gliedern sich in der Melodiebildung in einen stärkeren und einen schwächeren Teil. „Jener nimmt einen kräftigen Aufschwung, dieser fließt ruhiger dahin“, was Kühn mit einem ungleichschenkeligen Dreieck darstellt<sup>32</sup>. Unser Elfsilber entspricht dem genau mit der Silbenordnung 4 + 7, überdies trifft die in raschem Anstieg erstmals erreichte Quart *f* auf die (vierte) Silbe „ich“. Das ist vielleicht kein Zufall, denn Beheim gibt sich nicht selten nicht nur auftragsbewußt, wie die „gernden“ und „meister“ häufiger, sondern auch selbstbewußt. Es zeigte sich schon bis hierher, daß — ohne daß die Reimsilben in jedem Falle mehr als Reimklangzäsur wären („mich“; „tihten“) — die Zäsuren zwar stets bei Reimsilben liegen, diese aber als Gliederungsfaktoren hinter anderen durchaus zurücktreten. Kurzes Verhalten auch auf den indifferenten Reimsilben ist nicht ausgeschlossen, im Vortrag ein kontinuierliches Zerhacken zu gleichwertigen Reimgliedern aber nicht wahrscheinlich<sup>33</sup>.

Bei der so evidenten Zäsurbildung in der ersten Stollenhälfte nach „rihten“ haben wir die vier Silben „von got allhie“, die Kühn noch zur ersten „Kette“ zählte, aus den Augen verloren. Wenn auf Grund der Parallelität im Gemäß der Halbstellen das Viersilbenglied dem Elfsilber zuzuordnen wäre, dann hätten wir auch einen Wechsel in der Konstellation der Reimglieder<sup>34</sup> festzustellen:

1 : 3	1 : 4	2 : 4

Diese Wackernagel entsprechende Gliederung ist aber keinesfalls die primäre, wie Zäsurstrich des Schreibers, Silbenfall, Melodie und vor allem der Text zeigen. „Ansage des Singens“ und „Ansage des Themas“ könnten dem „gernden“ um 1450 bedeutsamer gewesen sein als eine Zerteilung der Periode in Hauptsatz und indirekten Fragesatz<sup>35</sup>. Bei Betonung der Parallelität müßten wir mit Kühn am Ende der Kette („allhie“) stärker pausieren.

<sup>29</sup> Zum ma. Zahlenwesen vgl. jetzt P. Klopsch. *Theorica numerorum*, Mittellat. Jb. (hrsg. v. K. Langosch) 1. 1964, S. 133—156. — Beheim erwähnt mehrfach als Kunstkriterium „der silben zal“.

<sup>30</sup> S. 103 ff. Zum Silbenzählen vgl. jetzt E. Jammers (Anm. 7), S. 37 ff.

<sup>31</sup> S. 109. Kühns Terminologie enthält hier einen Widerspruch, da in seinem Schema auch der Halbstellen (11+4) als „Kette“ (von ihm mit || dargestellt) bezeichnet wird (S. 123). Die von der Melodiebildung verdeutlichten Unterglieder sind bei ihm „Reihen“. In der Terminologie folgt Kühn (S. 98 ff.) Sarans Einführung der Jenaer Liederhandschrift.

<sup>32</sup> S. 107; Kühn folgend auch Nagel, a. a. O., S. 76.

<sup>33</sup> Kühns These, jede Reihe, ob ein- oder siebenhebig, sei durchaus selbständig (106; 110), ist zu relativieren, denn diese Selbständigkeit wird durch größere, in mehrfacher Hinsicht sinnfällige Einheiten relativiert. Daran ändert sich auch nichts, wenn wir aus den (späteren) Tabulaturen der Singschulen erfahren, daß bei regelrechtem Singen nach dem Reim jeweils kurz pausiert wurde (Nürnberg Schulzettel); vgl. auch W. Stammler. *Die Wurzeln des Meistersgesangs*, DVjs 1. 1923, S. 529—56; 540.

<sup>34</sup> Vgl. im Tagelied des Hans Folz von ca. 1470—80, behandelt in des Verf. *Studien zum Meistersgesang des Hans Folz*, DVjs 36, 1962, S. 190—247; 229 ff.

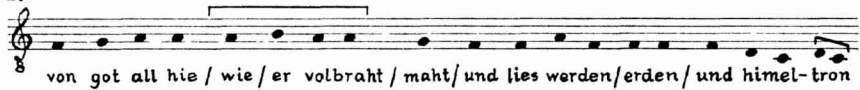
<sup>35</sup> Vgl. ebda., S. 203 f. mit Literatur: normative Syntax gilt im 15. Jh. noch nicht.



Doch ist dies fraglich<sup>36</sup>, da Hebungsprall als Zäsurvertiefung im Schlagreim „*allhie / wie*“ so schwach scheint wie bei „*ich / mich*“: Schwachton auf „*wie*“ ist wegen dann folgender Melodiespitze „*er*“ (Gott) wahrscheinlicher. Nun läßt sich zugunsten der Parallelität der Halbstellen nicht nur die syntaktisch gestützte Identität im Gemäß anführen, sondern auch melodisch abgesetzte viersilbige Schlußglieder, die Kühn jeweils durch Viertelpausen abgrenzte. Es ergibt sich dadurch Wiederkehr von  $(4+7)+4$  Silben. Wir steuern dazu als beweiskräftig noch bei, daß gleiche „rhythmische Brechung“ des Silbenzeitfalls, zwischen („*rihten / von (got)*“) nur eines von mehreren Kriterien einer Hauptzäsur, zwischen („*er*)den / vnd (himmel)“) ebenfalls wiederkehrt. Obwohl der Schreiber die Zäsur hier nicht graphisch markierte und der Text hier einen nur geringfügigen Einschnitt aufweist, ist deshalb die Parallelität als Bauprinzip im Auge zu behalten. Wir ziehen nun die Melodie hinzu.

Im Stollen spannt Beheim, wozu er auch sonst neigt<sup>37</sup>, einen Bogen über dem plagalen Basiston c. Nach der plagalen Quart und Hauptzäsur „*rihten*“ steigt die Melodie bis zur Sext a, diese — an der „Achse“ der Parallelität — im wesentlichen haltend. Danach fällt sie ebenso langsam, wie sie anstieg, zum Ausgangspunkt zurück.

2.



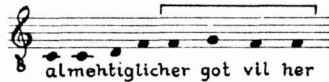
Die mittlere Partie, eine verkürzte Repercussio, hebt sich, wie in der Lage, so auch in der Melodiebildung heraus. Hier erscheinen zwei Viertonfolgen, von denen insbesondere die zweite formelhaft vorgeprägt ist<sup>38</sup>; Formeln, Requisiten der „*meister*“ in der Melodiebildung, gelten als Kennzeichen der Monodik überhaupt<sup>39</sup>. Als Parallelen nennen wir aus dem Hofton Meister Boppes<sup>40</sup> von ca. 1287 den Liedbeginn

3.



eine in sich korrespondierende Verbindung, die auch als solche typisch ist: fast identisch erscheinen Boppes Viertonfolgen z. B. auch in einem Marienlied des Mönchs von Salzburg<sup>40a</sup>. Da Beheims aus den beiden relativ selbständigsten Zweihebern  $(4+4)$  zusammengesetzte Stollenmitte acht Silben zählt und die zweite Viertonformel in vergleichbaren Verbindungen Beheims gleichfalls an dieser Stelle erscheint, z. B. ohne im Text vorangehende Zäsur in der Osterweise<sup>40b</sup>

4.



<sup>36</sup> Vgl. auch die Position der Noten und Silben insbesondere in A.

<sup>37</sup> Über der Quint ansteigende Rezitationsbögen fehlen bei Beheim.

<sup>38</sup> Vgl. dazu jetzt die Anm. 4 genannte Arbeit von J. Wendler, passim. — Boppe wiederholt die zweite Formel gleich darauf, Frauenlob bringt sie im Marienleich nach diatonischem (!) Anstieg dreimal hintereinander (vgl. auch Bertau, a. a. O., S. 89). Die älteren „*meister*“ (nach der Begriffbestimmung von K. Stackmann [Der Spruchdichter Heinrich von Mügelin, Heidelberg 1958, S. 8 ff.], die sie von selbsthaften Singschulgenossen, den „*Meistersingern*“ abgrenzt) zeigen sie wesentlich häufiger als Wolkenstein (vgl. d 5 auf Tafel 2 im Anhang bei Wendler, a. a. O.) — Kriterium für die „*meister*“? — Gegenüber Boppe wirkt die Formel bei Beheim infolge der Kongruenz mit dem Text wie „gestanzt“, vgl. auch in der gleichzeitigen Fassung von Boppes Hofton in der Kolmarer Liederhandschrift (bei Runge Nr. 83).

<sup>39</sup> Vgl. B. Stäblein, Artikel *Sequenz*, MGG Bd. XII, Sp. 522 ff.; 538.

<sup>40</sup> Die *Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. v. G. Holz, F. Saran, E. Bernoulli, Leipzig 1901, Nachdr. 1966, I, S. 192 f. (Nr. 28) bzw. fol. 111 in der Faksimileausgabe von F. Gennrich, Langen 1963 (S. 117).

<sup>40a</sup> 15,1 ff., vgl. Bertau, a. a. O., S. 61. Ähnlich auch der Beginn des „*guldin vingerlin*“ beim Mönch.

<sup>40b</sup> Vgl. Kühn S. 148 nach A, fol. 101.

dürfen wir beide Viertonfolgen enger aneinanderrücken, zumal dieser Stollenmitte von acht Silben bis zum Stollenschluß wieder genau elf Silben folgen — ein Sachverhalt, der im Folgenden noch besprochen werden soll. Der zentralen Stellung der beiden Viertonfolgen entspricht nun im Text der zentrale Gedanke, das Hauptthema des Liedes: Gott als Schöpfer, wobei wiederaufnehmendes „er“ in der Melodiespitze erscheint (vgl. oben zu „*ich*“). Die Textzäsur nach dieser Partie ist schwächer, für den Vollzug der Schöpfung werden andere Wendungen gebraucht. Indessen zeigt das formal analoge Glied des Gegenstollens größere Geschlossenheit: nach einer Zäsur analog „*rihten*“, die am Schluß der Gedanken „Schöpfer — Schöpfung als Vollzug — Geschöpfe“ wieder einschneidend ist, folgt in der gleichen Zahl von acht Silben der Unfähigkeitstopos, der auch ohne nachfolgendes verbales Objekt für sich allein stehen könnte: „*wie wol mein list / ist / vil zu schwadi*“. Intensiviert Beheim mit dieser formalen Analogie dessen Beziehung zum Hauptthema „*von got allhie / wie / er volbraht*“? Exponiert er durch formale Analogie sinngemäße Beziehung des schon an sich jeweils herausgehobenen Stollenzentrums zu „*stärkerer Vergegenwärtigung*“ (Jammers)? Es wäre dies ein weiteres Argument für die Dreiteilung des Stollens. Ob es sich hier um „höheren“ Zufall handelt, mag ein Blick auf die Folgestrophen klären helfen.

Der nächste Aufgesang enthält drei Fragen, von denen zwei wieder im zentralen Achtsilbenglied erscheinen: „*wer ist nun der / er / kennet hat . . . (sinnen des herren)*“ und „*sein ratgeber / wer / waz der nun . . .*“. Im ersten Abgesang nannte Beheim Paulus als seinen Gewährsmann und versifiziert dort Römer 11, 33 (dazu unten): 11, 34 aber lautet bei Luther: „*Denn wer hat des Herrn Sinn erkannt, oder wer ist sein Ratgeber gewesen?*“ Das heißt, daß Beheim die beiden Fragen des zweigeteilten Paulusverses jeweils in die herausgehobene Stollenmitte einpaßte, das heißt aber auch, die Ohrenfälligkeit der Fragen steigerte. Der stollige Bau kam ihm dabei entgegen. Im übrigen ist der Text der Stollen Beheims Werk.

Der dritte Aufgesang zeigt diese Relevanz allenfalls im ersten Stollen: („*deus/meus/*) *der hat das lob / ob / aller zird*“. Der vierte aber, der das schon zuvor gebrachte Stichwort dieser „Epistel am Trinitätsfest“ wiederaufnimmt, bietet in den beiden zentralen Achtsilbenpartien jeweils eine der beiden theologischen Thesen zur Trinität, im ersten Stollen: („*daz driveltig / gweltig /*) *sein wesen sein / in / einem bund*“ — wobei „*ei(nem)*“ die Melodiespitze erhält<sup>41</sup>! Im zweiten Stollenzentrum folgt die Gegenposition: „*es spricht mandier / er [Gott] / wer allein / (ein / in sein zesen*“ [Himmel]). Beheim beschließt diesen Gegenstollen — ein solcher im doppelten Wortsinn — dann mit dem Viersilber (!) seiner Stellungnahme „*daz ist nit war*“. Auch hier erscheint wie in der ersten und zweiten Strophe nicht nur thematisch Wesentliches, sondern auch dessen inhaltliche Beziehung durch die formale Parallelität stärker vergegenwärtigt: Gestaltqualitäten übernehmen darin auch eine der Funktionen des Ansagens. Sollte das in allen genannten Fällen „höherer Zufall“ sein? Wir neigen dazu, hier Absicht Beheims anzunehmen<sup>42</sup>. Auf die oft herabgewürdigte Kunst der „*meister*“ fällt damit neues Licht; überkommene Verfahrensweisen<sup>43</sup> machen die Tonstruktur der Setzung der Akzente im Textinhalt dienstbar, was uns das Ethos ihres Tuns, ihr Auftrags- wie Selbstbewußtsein noch verständlicher machen kann.

Dieser Sachverhalt stützt die Dreiteilung des Stollens mit Kadenzfolge *f-a-c*. Aber auch Kühns Parallelität der Stollenhälften ist, wie wir sahen, erwägenswert. Zugunsten der

41 Vgl. oben zu „*ich*“ (Beheim) und „*er*“ (Gott).

42 In den noch folgenden Strophen des Bars stark wechselnder Befund. Die Verhältnisse in den ersten Strophen können unsere Annahme stützen, daß sie als erste zusammen mit dem Tone entstanden (vgl. oben zu Beginn).

43 Diese Möglichkeit ist bei der Übersicht von W. Mohr (S. 234 ff.; vgl. Anm. 2 oben) nachzutragen. Vgl. dazu jetzt auch des Verf. Studie: *Zu Michel Beheims Hofweise und seiner Situation als später gernder*, DVjs 41, 1967, Heft 1 (der erste Teil der Überschrift wird sich noch ändern).

Dreiteilung und d. h. auch der semantischen Funktion des Stollenzentrums läßt sich noch Weiteres anführen. Zunächst die Silbenzahl: nach dem Elfsilber zu Anfang und dem zentralen Achtsilber bleiben im Stollen wieder genau elf Silben, die bei Beheim nicht seltene Quantität. Kühns Regel 4 : 7 wird dort widerlegt: die doppelte Senkung, bei „rihten / von“ eines der Merkmale einer Hauptzäsur, bei „erden / und“ ebenfalls, was Kühn nicht erwähnte, für Parallelität sprechend, verlangt hier Untergliederung 7 : 4. Mit ihr ist wieder der Raum der plagalen Quart erreicht, deren Realisierung mit dem Stollenschluß



sich überdies zum Liedbeginn spiegelbildlich verhält. Spiegelbildlich verhalten sich aber auch die drei Teile des Stollens mit ihren Untergliedern  $\sphericalangle$   $\frac{11}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{11}$   $\sphericalangle$  — mit Wahrscheinlichkeit kein Zufall, da als Prinzip im späteren Mittelalter auch sonst zu belegen<sup>44</sup>. Obwohl der Autor die doppelte Senkung nur zweimal setzte, d. h. auf dieses Merkmal der Parallelität offenbar Gewicht legte, bevorzugen wir nach alledem und insbesondere wegen der ersten Hauptzäsur, der Spiegelbildlichkeit und der textgerechten Mittelpartie die — zudem atemgerechtere — Dreiteilung. Steht die Zäsur 7 : 4 doch auch gegen den Text, da sie Zusammengehörendes („erden / und himel tron“) trennt, was bei „rihten / von“ nicht zutrifft. Oder erhält „himmel tron“ damit einen emphatischeren Akzent (wie in der vierten Strophe „das ist nit wor“)?

Die Behandlung des Stollens abschließend, tragen wir nun noch eine andere Möglichkeit der Dreiteilung nach, ebenfalls vom Text nahegelegt, mit zweiter Hauptzäsur nach „werden“. Sie hätte wieder die an Strophen- und Strophenteilgrenzen häufiger zu beobachtende apokoinou-Bildung zur Folge, die bei „rihten / von“ indessen fehlt. Mit „erden“ beginnt der zweite Teil der Themaansage, diejenige des Erschaffenen. Folgerichtig werden zuerst Himmel und Erde genannt; erst im zweiten Stollen folgen die Geschöpfe. Dieser Dreiteilung entsprächen in der Melodie<sup>45</sup> fast genau die Räume plagale Quart — lydische Quint bzw. Terz — plagale Quart, mit weniger differenzierter<sup>46</sup> Kadenztonfolge *f-f-c*. Auch in Hinsicht der Silbenzahlen verdient die andere Dreiteilung den Vorzug nicht nur wegen der Spiegelbildlichkeit — hätten wir bei dieser doch  $(4 + 7 =)11 + (4 + 4 + 5 =)13 + (2 + 4 =)6$  Silben. Bei Berücksichtigung aller Gesichtspunkte bleiben wir deshalb bei unserer Entscheidung. Da die ebengenannte aber gleichfalls etwas für sich hat, und der Abgesang Kühns Annahme von Parallelität weiter stützen kann<sup>47</sup>, dürfen wir auch die Möglichkeit nicht ausschließen, daß mehr als nur ein Gliederungsprinzip einwirkte. Stellte Wolfgang Mohr doch auch für die Beheim vorausliegenden Jahrhunderte aufgrund anderer Beobachtungen fest: „Die mittelalterliche Strophe entsteht aus einem Zusammenwirken verschiedener Ordnungsgrundsätze,

<sup>44</sup> Etwa bei der Reihenfolge abcba („Rhythmus laqueatus“), vgl. im *Tractatus de rithmis vel rithmorum Magistri Tybini*, Abdruck durch G. Mari, *I Trattati Medievali di Ritmica Latina*, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* Bd. 20, Mailand 1899, S. 373 ff. und S. 467 ff.; S. 480.

<sup>45</sup> Melodiebildung und Tonalität stehen in Wechselwirkung, sind zwei Seiten des gleichen Sachverhalts, vgl. W. Wiora, *Europäische Volksmusik und Abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 199.

<sup>46</sup> Wie der Stollen bei der anderen Dreiteilung, neigen auch andere Töne Beheims mehr zum Wechsel der Kadenzöne.

<sup>47</sup> Die Aufzeichnung in A vermag das weniger. Abgesehen davon, daß „wie“ das erste System abschließt, hatte der Schreiber auch den Textbeginn der Schlußkette 5 ursprünglich an die Kette 4 angehängt! Daß er ihn dann textgerechter dem Schlußsystem voranstellte, könnte seinen Grund auch in der Besserung „sint“ zu „sein“ haben. — B (cgm 291) verfährt bei „wie“ entsprechend und bei der Kette 5 sofort textgerechter.

die sich mitunter decken, mitunter einander widersprechen. Oft wird gerade der Widerspruch der Ordnungen und damit die Mehrdeutigkeit der Form gesucht“<sup>48</sup>.

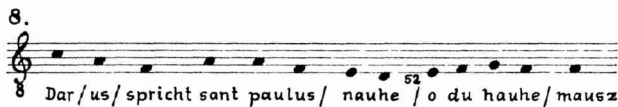
In jedem Falle zeigt schon die Erörterung der Stollengliederung, daß mit der Verabsolutierung der (Kurz-)Reimglieder wesentlichere Fragen der Strophenstruktur umgangen werden<sup>49</sup>; wir können uns beim Abgesang daher kürzer fassen. Für den von uns vermuteten Sachverhalt zeugt auch weltliche Liedkunst im ausgehenden 15. Jahrhundert, z. B. das berühmte „Ach hülf mich leid“ des Adam von Fulda<sup>50</sup>. Nicht nur, daß der Autor als melodista alle Reimglieder zu größeren Sinneinheiten zusammenfaßt — er folgt auch in der Untergliederung viel weniger dem Kurzreimglied als der damaligen Tendenz zu Zweihebern (Viertonfolgen), die überdies bereits ihrerseits die Kurzreimglieder zusammenfassen:



Isolierung betrifft fast immer Reimglieder von vier und mehr Silben. Kurzreimwörter werden vielfach im apokoinou gebunden, das zweite Reimwort nicht nur dem Sinne nach, sondern auch in der Melodiebildung dem Folgenden zugeordnet.

Nun noch zum Abgesang (erstes Notenbeispiel), der den bei Beheim häufigen Rücklauf nicht, dagegen aber zwei melodisch analoge, im Gemäß identische, wieder zu 7 : 4 untergliederte Elfsilber aufweist. Auch die dritte, letzte „Kette“ schließt wieder mit Viersilber, was vermutlich zu Kühns Feststellung „alle . . . ziemlich gleichen Bau“ führte, doch weicht sie in der Silbenzahl (5 + 5 + 4) von allen vorangehenden ab, wie die erste durch ihren Beginn von der zweiten — trotz analoger Melodiebildung in den Elfsilbern und deren Identität in Gemäß und Silbenzahl. Da melodische Analogie — die Kühn bezeichnenderweise übersah<sup>51</sup> — nur dieses eine Mal auftritt, bleibt für „ziemlich gleichen Bau“ im wesentlichen nur der jeweils schließende Viersilber, der im Abgesang jedoch in keinem Falle durch rhythmische Brechung abgegrenzt ist. Doppelte Senkung fehlt im zweiten Strophenteil durchweg, wir haben an allen Zäsuren, von den Viersilbern abgesehen, aufgrund des Reimsilbentons Hebungsprall. Diente es beim Vortrag des Bibelzitates zu stärkerer Intensivierung?

#### Der Abgesangsbeginn



<sup>48</sup> A. a. O., S. 244. Wenn Mohr später sagt, die Form „entfaltet sich als Vorgang: über das, was das Ohr an Deutungen und Umdeutungen wahrnimmt, kann kein graphisches Schema Auskunft geben, es läßt sich nur in seiner Abfolge beschreiben“ (S. 250), so ist auch über unsere Entscheidung ein Urteil gesprochen, mehr aber noch über die Verabsolutierung der Reimglieder. Mohrs „Vorgangsform“ entspräche auch die im Mittelalter übliche durchlaufende Aufzeichnung. Dazu vgl. auch des Verf. Aufsatz Hofweisen, DVjs 33, 1959, S. 414–445; 434 mit Anm. 95.

<sup>49</sup> Daran ändert auch die Kennzeichnung von Reimgliedern bzw. Kurzreimgeschlechtern durch Virga oder Punctum — Virga (vgl. in der Anm. 7 zitierten Arbeit) nichts.

<sup>50</sup> Liederbuch des Arnt von Aich (NA durch E. Bernoulli und H. J. Moser, Kassel 1930) Nr. 21. Dazu vgl. in der Anm. 48 genannten Arbeit S. 435 ff.

<sup>51</sup> „Wiederholungen von Motiven gibt es nicht“ (S. 124 zu diesem Ton).

<sup>52</sup> „nahe!“ Dialektbedingte Verdunkelung des Wurzelvokals wie bei folgenden „hauhe mausz“ „hohes Maß“ und „grausz“ „groß“.

ist als Sechssilber im Abgesang singulär, findet nur im direkt vorausgehenden Stollenschluß Entsprechung. In der Melodiebildung ist er singulär als Brechung der lydischen Quint und überdies durch die melodische Geschlossenheit der Folgepartie von dieser abgegrenzt. Die Zäsur wird durch Reimsilbenprall vertieft. Wir haben somit im Abgesang eine erste eindeutige Hauptzäsur, die vom Text her zu erklären ist: der Sechssilber deckt sich genau mit der Einführung des Pauluszitats. Zur Abgrenzung vom vorangehenden Text, der Ansage des Tuns und Themas im Aufgesang, tragen an der Strophenteilgrenze Gemäß und Melodie bei. Nur hier findet sich, den Gegenstollenschluß („*offen*“)bar“ hinzugenommen, Dreizahl der einsilbigen Reimwörter (1+1+1+4): ein „potenzierter“ Reimsilbenprall. Die mittlere Silbe — erste des Abgesangs — hat Oktavsprung, der sich im mittelalterlichen Liede zwischen Auf- und Abgesang häufiger belegen läßt<sup>53</sup>. Sie macht, wie die später folgende Melodiespitze auf „*götlidier*“, strenges Alternieren unwahrscheinlicher<sup>54</sup> und wirkte sich ohne Zweifel auch beim Vortrag des Textes aus<sup>55</sup>. Nicht die Isolierung der Reimglieder ist hier vonnöten, sondern ihre Zusammenfassung zum Sechssilber nach Maßgabe des Textes wie der textbedingten Form. Seine Besonderheiten relativieren Parallelität noch mehr.

Da die Geschlossenheit der letzten „Kette“ im Gemäß — voraus geht der zweite Elfsilber des Abgesangs —, in Melodie — Ausschreiten des Ambitus bei Korrespondieren der beiden Fünfsilber — und vor allem wieder im Text gegeben ist, und Gemäß, Melodie und Text nur schwache Teilzäsuren setzen, bleibt nur noch die Stellung des ersten Fünfsilbers „*der / weissheit vil cler /*“ zu klären, der von den beiden melodisch analogen Elfsilbern umfaßt wird. Da er im Text zweiter von mehreren Genetiven ist, kann Grammatisches weniger hilfreich sein. Schließen wir ihn dem vorangehenden Elfsilber an, ergäbe sich die Kadenztonfolge *f* („*paulus*“) *f* („*cler*“) *f* („*prunst*“), die, zumal bei Strophenschlüssen *f*, weniger Wahrscheinlichkeit hat. Die Verhältnisse im Stollen (*f*, *a*, *c*) legen als Zäsurton *c* („*grausz*“) näher. Wir prüfen nun den Text, der sich bisher als maßgebend erwies. Bei Luther heißt es: „*Oh woldt eine Tiefe des Reichthums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes!*“<sup>56</sup> Somit ist der Fünfsilber besser dem zweiten Elfsilber zuzuordnen. Kadenztonfolge wäre demnach *f-c-f*<sup>57</sup>; auch das Modifizieren der Elfsilbermelodie läßt sich vermutlich durch Erstreben des Wechsels erklären<sup>58</sup>, wobei die Absicht, „*göt(lidier)*“ durch Melodiespitze *b molle* (wie im Stollen „*er*“) auszuzeichnen, eingewirkt haben könnte.

Von dieser Zuordnungsfrage abgesehen: bei der vom gesamten Sachverhalt gebotenen Abgrenzung von Abgesangsbeginn und -schluß bleibt zwischen ihnen eine größere innere Partie, die sowohl durch die (einzige!) melodische Analogie ihrer beiden Außenteile, wie vor allem durch die Silbenzahlen 11:5:11 spiegelbildlich gebaut ist, ähnlich den Stollen

<sup>53</sup> Vgl. W. Mohr (*Festgabe Pretzel*), S. 131. — Bei Beheim vgl. außer der *gekrönten Weise* vor allem die *Hofweise* (zu dieser die Anm. 43 genannte Studie).

<sup>54</sup> Abgesehen von der von Kühn nicht behandelten Frage, wie sich die Melodiespitzen und die Nachbarschaft von Reimsilben mit Alternation vereinbaren lassen, wären auch die Verhältnisse bei „*reidheit*“ und „*weissheit*“ Gegenargument. — Vgl. auch Jammers a. a. O. (ATB) S. 42 mit Anm. 66a.

<sup>55</sup> In Beheims *Hofweise* erscheint hier ein Schlüsselwort des Textes! — „*Es kann also nur die Gestalt der Melodien maßgebend für die Dehnungen sein: und hier sind es in der Regel die höheren Töne, auf denen der Sänger verweilt; wir dürfen auf einen primitiv-vitalen Vortrag schließen, bei dem die Spitzentöne besonders in Erscheinung treten*“ (B. Stäblein, *Die Tegernseer mensurale Choralchrift aus dem 15. Jahrhundert*. Etwas Greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, Kongreßbericht Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 379). Vgl. auch W. Wiora: „*Oktav und Prim haben in soldier Melodik trotz ihrer Gleichheit verschiedene Funktion. Auf jener setzt die Bewegung wie in jähem Ausruf ein . . .*“ (siehe Anm. 45, dort S. 200).

<sup>56</sup> Beheim erweitert um „*kunst*“ („*Wissen*“) *aller grunde* („*Ursachen*“ oder „*Wesenheiten*“) *götlidier prunst*“, um seinen reimreichen Ton zu „*beweren*“ (hierzu vgl. DVjs 36, 1962, S. 221–26). Das gilt auch für „*nauhe*“.

<sup>57</sup> Vgl. außer dem Stollen in der *Zugweise gec / gc'gcec*, in der *verkehrten Weise acAd/aaeAd*, in der *Trimmetenweise cefc/eHghcefc* (jeweils Kanzenonform). — Auch das Repetieren des *g* wirkt zusammenschließend.

<sup>58</sup> Daß Abschnitte gleicher melodischer Substanz auf eine bestimmte Folge der Kadenzierung hin modifiziert werden, bezeugt Lohamer-Liederbuch Nr. 12. Vgl. dazu jetzt des Verf. Studie „*Von meiden bin ich dick beraubt*“, Jb. f. Liturgik u. Hymnologie 10, 1965, S. 138–144; 139 f.

mit ihren 11:8:11 Silben. Sollte es „höherer“ Zufall sein, daß sich diese Innenpartie auch im Text geschlossener von Vorangehendem und Folgendem abgrenzt? Sie entspricht genau dem ersten von zwei Hauptteilen des Verses bei Luther, der als *Invocatio Gottes* mit Preis der Allwissenheit Gewicht hat. Mit dem zweiten Versteil „*wie gar unerforschlich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege!*“ „bewert“ Beheim den Abgesangsrest (5:5:4) und den ersten Elfsilber des zweiten Aufgesangs, womit wieder die erste Hauptzäsur des Stollens analog „*rihten*“ erreicht ist. Sollen wir den im Abgesang durchgehenden Reimsilbenprall ebenfalls auf das Bibelzitat zurückführen, als weiteres Kriterium der Abgrenzung von den Stollen und ihrem anders gearteten Text?

Eine von Kühn verabsolutierte Tendenz zu „gleichem Bau“ ist zwar infolge der Viersilber im Abgesang nicht zu verkennen, aber durchaus ohne Vorrang; die Sonderstellung des einleitenden Sechssilbers und spiegelbildliche Bauweise mit Elfsilbern als dominierenden Bausteinen überschneiden sie, sind als Texteinheiten zudem besser legitimiert. Mag die Gliederung auch nicht endgültig und befriedigend zu klären sein; so können wir doch feststellen, daß Beheim mit anderen Prinzipien seiner Kunst der Fülle der Reimglieder entgegenzuwirken suchte<sup>59</sup>, daß keines der Prinzipien sich verabsolutieren läßt, d. h. daß durchlaufende Aufzeichnung — Kühn hatte sie beim „*wie*“ des Stollens erst einregulieren müssen — mit ihrer Entsprechung zum Sukzessiven des Vortrages einer solchen Struktur adäquater ist als jede notwendigerweise einseitige Lösung graphischer Gliederung<sup>60</sup>, was diese Kunst nicht als Lesekunst, sondern primär als Vortragskunst kennzeichnet, — besonders evidentes Zeugnis für diese.

Festzuhalten ist auch ihre Textgebundenheit. Wir erinnern hier, daß die mittelalterlichen „*meister*“ ihren Gesang stets jeder Art von Instrumentalmusik überordneten und dies damit begründen, daß er Text vermittele: „*die wort diu lernen scham und weyshait die vernunft / und ain vil redites leben. / Holcz, sayten, ror, harcz, haut und har*“ — als Material verschiedener Instrumente genannt — „*die mugen uns nicht lere geben*“<sup>61</sup>. „*lere*“ ist Verkünden der von Gott gesetzten Weltordnung in geistlichen, aber auch weltlichen Meisterliedern<sup>62</sup>, „*stärker vergegenwärtigt*“ durch Kunstmittel des Tones. Diese vermögen nicht nur wichtige Wörter und Wendungen hervorzuheben<sup>63</sup>, sondern der „*lere*“ auch mit der Verdeutlichung der Gedankenfügung, Gliederung und Schwerpunktsetzung wie hier bei Beheim dienen. Nicht von ungefähr sind andere Möglichkeiten noch nicht ausgebildet, stand doch der Ton als Struktur mit den seinen als universales Instrument dazu seit langem und noch im ausgehenden Mittelalter zur Verfügung; nicht von ungefähr scheinen jene anderen im mittelalterlichen Liede zu fehlen<sup>64</sup>. Vermutlich müssen wir den Sachverhalt<sup>65</sup> im Zusammenhang damit sehen, daß die Form „*sich als Vorgang entfaltet*“ (Wolfgang Mohr) — in einer Kunst, die am ehesten von der Immanenz eines „*Vollzuges*“ (Hugo Kuhn) her zu bestimmen wäre.

<sup>59</sup> Bezeichnenderweise ist Ähnliches nur noch in seinem reimreichsten Ton, der *hoch gülden* Weise zu beobachten.

<sup>60</sup> Vgl. oben Anm. 48.

<sup>61</sup> So in der Wiltener Handschrift (zitiert von W. Stammler, DVjs 1, 1923, S. 537 mit Anm. 4).

<sup>62</sup> „Konstatierende“ Dichtung (K. Stackmann), was die Bedeutung des „*bewerens*“ (Synonym „*besteten*“) erhellt. Vgl. dazu die Selbstdefinition Michel Beheims: „*auch pin ich der trometer, tihter und besteter*“ (*Buch von den Wienern*, ed. Th. G. v. Karajan, Wien 1843, S. 68, Vers 27 f.).

<sup>63</sup> So beim Klageeffekt im Tagelied des Singschulgenossen Hans Folz (DVjs 36, 1962, S. 229 ff.), beim Schlüsselwort in Beheims Polemik gegen Instrumentalmusik (DVjs 41, 1967, Heft 1). Vergleichbares fanden wir Ende des 13. Jahrhunderts beim Meister Boppe (ebda.).

<sup>64</sup> Vgl. W. Mohr, *Zur Form . . .* (s. Anm. 2), S. 233 ff. — Neues bahnt sich in weltlicher Liedkunst an, vgl. des Verf. Studie *Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein*, DVjs 38, 1964, S. 493 bis 512; 506 ff. mit Anm. 71. — Ist das Verfahren, Melodiespitzen dem Text dienstbar zu machen, ein Ansatzpunkt dafür? Vgl. oben, Anm. 41.

<sup>65</sup> Kühns Gründe für die Fähigkeit der Tonarten von Beheims Melodien, „*Grundstimmungen*“ zu erzeugen (S. 129 ff.), überzeugen nicht.

Auch die von uns gewählte Gliederung kann nur Annäherung sein, ohne Anspruch auf volle Gültigkeit:

9.

1. Mit fleiss wil ich / mich/nun zu tih-ten / rih-ten /  
 von got all hie/wie/er volbracht /  
 (2. wie wol mein list/ ist/ vil zu schwach)  
 macht/und lies werden/erden/und himel tron  
 Dar/us/spricht sant paulus/  
 nahe/o du haue mausz/ der reichheit grausz /  
 der/weissheit vil cler/ un-de/al-ler grunde/Kunst/göttlicher prunst/  
 wie/sein sich nun hie / so/un-grifflich do/ die urtail dein.

Nach Untersuchung dieses Tones können wir abschließend weiter feststellen:

1. Verabsolutierung der (Kurz-)Reimglieder kann nur Notlösung sein. Deren Isolierung erübrigt sich bei Heranziehung von Gemäß und Melodie. Das Reimglied an sich ist nur sekundärer Faktor der Gliederung<sup>66</sup>. Bei reimreichen Tönen wird die Unfruchtbarkeit so einseitiger Betrachtungsweise besonders augenscheinlich.
2. Die Kriterien der Melodie stimmen hier meist zum Text, nur zum Teil zum Gemäß; in jedem Falle aber zu dem bei Beheim wichtigen Elfsilber.
3. Hauptzäsuren kennzeichnet Beheim fast immer mit Doppelsenkung oder Reimsilbenprall. Durchgehendes Alternieren liegt auch sonst nicht vor.
4. Neben den formalen Gestaltqualitäten des Tons haben auch Melodiespitzen semantische Funktion: das nur zweimal auftretende *b molle* trifft einmal auf „er“ (Gott), einmal auf „got(lidier)“. Wenn Gottes Schöpferkraft und unbegreiflicher Ratschluß die ersten Thematata des Liedes sind, so deutet das ebenfalls auf Emphase der „lere“<sup>67</sup>, und auch diese Emphase auf das Auftragsbewußtsein des „geruden“ und „meisters“.

<sup>66</sup> Bertau spricht beim späteren Leich von „locker aufgesetzten Binnenreimen“ (s. Anm. 11, dort S. 71). — Auch die Virgen des cgm 291 (vgl. Lit. in Anm. 7) sind in diesem Tone für Gliederungsfragen nicht hilfreich, steht an Zäsuren doch auch z. T. Punctum.

<sup>67</sup> „Heinrichs Musica . . . steht der Rhetorik näher als der Arithmetik, Geometri und Astronomie“ (J. Kibelka, *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln* [Philol. Studien u. Quellen, 13], Berlin 1963, S. 172 mit Anm. 36). Das gilt ohne Zweifel auch für andere *meister*.

## Die Gründung des Pariser Konservatoriums

VON WALTER KOLNEDER, KARLSRUHE

In der Inhaltsangabe der Dissertation *Entstehung der Violinetüde* von Dimitris Themelis (Musikforschung 1965, S. 329 f.) ist das Gründungsjahr des Pariser Konservatoriums mit 1793 angegeben. Da diese zumindest ungenaue Zahl fast im ganzen einschlägigen deutschen Schrifttum gegeben wird — Kretzschmar sagte in seinem Aufsatz *Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker* gar 1784 — erscheint es angebracht, die Gründungsgeschichte kurz darzustellen, so wie sie sich in mehreren sehr zuverlässigen Arbeiten von Pierre Constant findet, insbesondere in dessen Buch *B. Sarrette et les origines du Conservatoire National de musique et de déclamation*, Paris 1895. Ähnlich wie die französische Revolution hat sich die Gründung des Konservatoriums über Jahre hingezogen, wobei zu Beginn das Ergebnis keineswegs auch nur vorausgeahnt wurde. Sie verlief in chronologischer Folge so:

13. 7. 1789 Über Anregung von Bernard Sarrette vereinigen sich im Pariser Stadtbezirk der „Filles Saint-Thomas“ 45 Musiker, darunter einige Musikeleven, zu einem Musikkorps.
14. 7. 1789 Am Tage der Erstürmung der Bastille werden sie als Musikkorps der Nationalgarde eingekleidet, Sarrette erhält den Dienstrang eines Capitaine.
10. 10. 1790 Die Stadt Paris übernimmt das Musikkorps der Nationalgarde, das sich insbesondere durch die Mitwirkung bei revolutionären Feiern beliebt gemacht hat. In der Folgezeit nimmt die Ausbildung von Nachwuchs solchen Umfang an, daß in der Presse bereits von einem „Conservatoire militaire“ gesprochen wird. Es bildet sich das Projekt einer Musikschule.
7. 1. 1792 Antrag, dem Musikkorps eine „Ecole nationale de musique militaire“ anzugliedern.
9. 6. 1792 Eröffnung dieser Schule, an der 120 Schüler, ausschließlich Bläser, kostenlos ausgebildet werden sollen. Sie stellen den Nachwuchs für die an die Front abgehenden Militärkapellen dar.
10. 1. 1793 In der Zeitung „Chronique de Paris“ wird Unterricht auch im Gesang und in den Streichinstrumenten gefordert.
8. 11. 1793 Um die Verselbständigung der Schule voranzutreiben, hält Sarrette in der Nationalversammlung eine bedeutsame Rede, die von einem Konzert des Musikkorps umrahmt wird. Die bisher Städtische Musikschule wird „Institut National de Musique“. Die Durchführung dieses Beschlusses zieht sich aber lange hinaus, die Lehrkräfte werden noch bis September 1794 von der Stadt bezahlt und bleiben im Verbands der Nationalgarde. Dem Lehrkörper gehören u. a. an: der Komponist François Gossec, „Lieutenant, maître de musique“; der Klarinetist Jean-Xavier Lefèvre, „Sous-maitre de musique“; der Flötist François Devienne, „Sergent“; der Klarinetist Charles Duvernoy, „professeur de 1<sup>re</sup> classe“.
21. 11. 1793 Es werden weitere dreizehn Planstellen bewilligt, darunter für die Komponisten Lesueur und Méhul, für drei Geigenlehrer (unter ihnen Kreutzer) und eine für einen Cellolehrer.
17. 12. 1793 Mit dem Antrage, die Musikbibliotheken und Instrumente der Emigranten dem Institut National zur Aufbewahrung zu übergeben, wird der Grundstock zu Bibliothek und Instrumentensammlung des späteren Conservatoire gelegt.



10. 1. 1794 Antrag, einen Verlag „Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales“ zu errichten, um Feiermusiken zu veröffentlichen und Liedblätter für die Fei­ergestaltung bereitzustellen. Er ist der Schule angegliedert.
- 1794 Ein nicht datiertes Schriftstück aus diesem Jahre ist vom Geiger Rode und dem Clavice­nisten Hermann mitunterzeichnet.
29. 8. 1794 Über Antrag Gossecs Beschluß, die Ausarbeitung von Unterrichtswerken in das Arbeitsprogramm des Instituts aufzunehmen und diese im „Magasin de musique“ zu verlegen. Im Jahre 1800 erscheint als erstes Unterrichtswerk *Principes élémentaires de musique* mit Sol­fègeübungen u. a. von Cherubini, Gossec, und Méhul (Pierre Constant, *Le Magasin* . . ., Paris 1895).
6. 11. 1794 Im traditionellen Jahreskonzert wirken erstmalig Streicher mit, sowie als Gäste Schüler der ehemaligen „Ecole royale de chant“, die noch kümmerlich weiter­besteht.
20. 2. 1795 Das Projekt einer Neuorganisation unter dem bisherigen Namen wird vorge­legt. Es sind 129 Professoren vorgesehen, darunter 9 für Gesang, 4 für Geige, 3 für Violoncello und einer für Kontrabaß. Die Schule soll ca. 700 Schüler kostenlos unter­richten, in einigen Abteilungen sollen Mädchen zugelassen werden. Im Verlaufe der Be­ratungen wird die Bezeichnung „Conservatoire National de Musique“ vorgeschlagen, um Verwechslungen mit dem „Institut National des Sciences et Arts“ zu vermeiden.
3. 8. 1795 Ein „Loi portant établissement d'un Conservatoire de Musique à Paris pour l'enseignement de cet art“ wird beschlossen. Durch zwei weitere Gesetze wird das Mu­sikkorps der Nationalgarde aufgelöst und die „Ecole royale de chant“ dem Conservatoire eingegliedert.
22. 10. 1796 Mit zwei zeitgeschichtlich bedeutsamen Reden von Sarrette und Gossec wird das Conservatoire feierlich eröffnet.

## *Ergänzungen zur Bibliographie der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Hochschulschriften*

VON OTHMAR WESSELY, GRAZ

Die Gesellschaft für Musikforschung hat als 19. Band ihrer *Musikwissenschaftlichen Arbei­ten* eine über 2800 Titel umfassende Liste von Dissertationen und Habilitationsschriften aus dem Bereich der Musikwissenschaft und ihrer Randgebiete herausgebracht<sup>1</sup>, über deren Wert für Lehre und Forschung kein Zweifel bestehen kann, zieht man etwa nur in Betracht, wie wenig befriedigend die Auskünfte der in erster Linie amtlichen, bibliotheka­rischen und buchhändlerischen Interessen dienenden Hochschulschriften-Verzeichnisse oft sind. Daß diese Bibliographie — ebenso wie jede andere auch — nicht vollständig ist, es wohl auch gar nicht sein kann, wird kein Einsichtiger dem sorgfältigen Bearbeiter dieser umfangreichen Materie anlasten, und so mögen denn auch die nachfolgenden Ergänzungen<sup>2</sup> lediglich als in sachlichem Interesse beigebracht betrachtet werden. Sie verzeichnen zum

<sup>1</sup> R. Schaal, *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861—1960* (Kassel 1963).

<sup>2</sup> Eine Reihe von bei Schaal fehlenden Titeln und Nachweisen von Druckfassungen bot bereits die Rezension von E. Schenk in: MF XVII (1964) S. 421 ff.; sieben dort genannte Grazer Dissertationen verzeichnet auch die Besprechung von W. Suppan in: Mitteilung des steirischen Tonkünstlerbundes, Nr. 17/18 (Graz 1964) S. 7.

Großteil an den Universitäten Wien, Graz<sup>3</sup> und Innsbruck approbierte Dissertationen, deren Erfassung für den interessierten Benutzer durch den dort fehlenden Druckzwang erfahrungsgemäß besonders erschwert wird. Über die Notwendigkeit, diesen oder jenen Titel nachzutragen, wird man gewiß geteilter Meinung sein können, doch dürfte dem Benutzer einer Bibliographie zweifellos mit einer großzügigeren Einstellung zu diesem Punkt besser gedient sein, als mit einer zu engherzigen.

Unter Bedachtnahme auf gleiche Anlage und Verwendung der nämlichen Abkürzungen wie in der eingangs erwähnten Bibliographie seien zunächst zwei Druckfassungen bereits registrierter Dissertationen mitgeteilt:

- 89 *Bauer*, Anton. Vgl. auch: Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys. Ein Beitrag zur volkstümlichen Theatermusik Wiens. In: *Jahrb. der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1944, Wien 1944, S. 132–148.

1699 *Neumann*, Friedrich. Auszug in: *Mozart-Jahrb.* 1959, Salzburg 1960, S. 247–261.

Außerdem konnten folgende Titel neu in Erfahrung gebracht werden:

- 1 *Alig*, Emil: Die Musik im Lehr- und Erziehungsplan der Sekundarschule. — Freiburg (Schweiz) 1959. Im Buchh. Altstätten: Rheintalische Volkszeitung AG 1961. 182 S.
- 2 *Аманн*, Meinrad: Die englischen Namen für Musikinstrumente. — Innsbruck 1959 (1960), masch. 125 Bl.
- 3 *Bayer-Jüttner*, Marie: Das Weihnachtslied in der österreichischen Barockdichtung. — Wien 1954 (1955), masch. IV, 181, 61 Bl.
- 4 *Вейтманн*, Hans: Der Charakter des Klavierstils in seiner Entwicklung bis C. Ph. E. Bach. — Innsbruck 1949, masch. VII, 200 Bl.
- 5 *Bub*, Douglas Frederick: Das Leiden Christi als Motiv im deutschen Kirchenliede der Reformation und des Frühbarock. — Bern 1950 (1951). 159 S.
- 6 *Dobler*, Katharina: Anton Schosser; sein Leben und seine Lieder. — Graz 1949, masch. VIII, 104 Bl.
- 7 *Edinger*, Wilhelmine: Ciceros Stellung zur Kunst (Dichtkunst, bildende Kunst, Musik) in seinen rhetorischen Schriften. — Innsbruck 1951 (1952), masch. 158 Bl.
- 8 *Erbida*, Ingeborg: Die ethische Lebenshaltung in den serbischen und bulgarischen Hajdukenliedern. — Graz 1950, masch. 174 Bl.
- 9 *Faist*, Anton: Über Consonanz und Dissonanz. — Graz 1900, handschr. 69 S.
- 10 *Fiala*, Walter: Das dynamische Mikrofon und seine Einschwingvorgänge. Vergleich mit dem Kondensatormikrofon. — Wien (T.H.) 1954, masch. 67 Bl.
- 11 *Фон*, Johann: Die Sprache der slowenischen Volkslieder in der Sammlung von Stanko Vraz (*Narodne pešni ilivske, koje se pevaju po Štajerskoj, Kranjskoj, Koroškoj i zapadnoj strani Ugarske*. U Zagrebu 1839) werden in bezug auf Laute und Formen geprüft. — Graz 1885, handschr. 50 S.
- 12 *Fritsch*, Karl: Das Anno-Lied. — Zürich 1957. Auch im Buchh. Zürich: Juris-Verl. 1957. 174 S.
- 13 *Günsberger*, Eva: George Bernard Shaw und die Musik. — Wien 1957 (1958), masch. V, 195 Bl.
- 14 *Hadina*, Emil: Die deutschen Lieder des Seckauer Breviers. — Graz 1907, masch. X, 289, VI Bl.

<sup>3</sup> Vgl. dazu neustens: F. Kroller, *Dissertationen-Verzeichnis der Universität Graz 1872–1963* (Graz 1964).

- 15 *Häusler*, Ingeborg: Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti. Dramaturgische Gegenüberstellung von Originaldrama und Opernlibretto. — Wien 1956 (1958), masch. 295 Bl.
- 16 *Hafner*, Stanislaus: Zur Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Volksdichtung in der Geschichte des serbo-kroatischen Volksliedes. — Graz 1941, masch. 72 Bl.
- 17 *Hamburger*, Gerhard L.: Ein automatischer Tonfrequenzgangmesser. — Wien (T. H.) 1950, masch. 46 Bl. 20 Tafeln.
- 18 *Haselböck*, Johann: Die dichterische Entwicklung des jungen Richard Wagner. — Wien 1952 (1953), masch. 159 Bl.
- 19 *Hasler-Josuks*, Margarete: Volkslied und Volksmusik. — Graz 1949, masch. V, 185 Bl., 17 Tafeln.
- 20 *Haun*, Renate: Zusammenhänge zwischen mathematischer, musikalischer und sprachlicher Begabung. — Wien 1956 (1957), masch. III, 121 Bl.
- 21 *Hausmann*, Friedrich: Reichskanzlei und Hofkapelle unter Heinrich V. und Konrad III. — HabSchr. Wien 1955 (1956), masch. 412 Bl. Im Buchh. Stuttgart: Hiersemann 1956. XXXII, 351 S., 15 Tafeln = Schriften der Monumenta Germaniae historica. 14.
- 22 *Hen*, Ferdinand de: Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch Kongo und Ruanda Urundi. — Köln 1958. Im Buchv. Tervuren 1960. II, 259 S., 29 Bl. Abb.
- 23 *Hodiegger*, Willi: Die Ergänzung der Wagnerschen Texte durch Musik, Dekoration und Darsteller. — Graz 1921, masch. 125 S.
- 24 *Hoffmann*, Gerlinde: Tonartencharakteristik und Gestaltung. Experimentelle Untersuchungen zum Gestaltlegetest. — Graz 1959 (1960), masch. 135, 2 Bl.
- 25 *Johannsen*, Manfred: Jacques Offenbach. Inszenierungsgeschichte im deutschen Sprachraum. Wien 1960 (1961), masch. 213 Bl.
- 26 *Kallinger*, Gertraud: Der Einfluß des Zeitgeschehens auf die Melodramen Victor-Henri Ducanges. — Wien 1951 (1952), masch. VII, 127 Bl.
- 27 *Krauland*, Andreas: Nomos, Hymnus und Prooemium. — Graz 1908, masch. 174 Bl.
- 28 *Kube*, Ulrich: Vier Meistergesänge von Heinrich von Mügeln. Der tum. Von allen frien künsten. Der guldin schillinc. Von der kunst Astronomie. — Marburg 1931 (1930). S. 31—109. In: Germanische Studien CXII, 1932, S. 31—109.
- 29 *Lackner*, Helmut: Die Erzeugung und Anwendung von Tonfrequenzimpulsen in der Elektro- und musikalischen Akustik. — Innsbruck 1953 (1954), masch. 38 Bl., 1 Tafel.
- 30 *Linder*, Miriam: Die Psychose von Robert Schumann und ihr Einfluß auf seine musikalische Komposition. — Med. Diss. Basel 1959. 49 S. In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie LXXXIII, 1959, S. 83—129.
- 31 *Lobenstein*, Irmengard: Opernhafte Züge in Schillers Dramen. — Wien 1946/47 (1947), masch. 167 Bl.
- 32 *Lorber*, Kurt: Flugblattlieder aus öffentlichen Sammlungen in Graz. — Graz 1950, masch. VII, 162 Bl.
- 33 *Lukesdt*, Anna: Hugo von Hofmannsthals Bühnenwerke für Richard Strauss. — Graz 1953, masch. III, 293 Bl.
- 34 *Madler*, Peter Herbert: Das Bildungsgut in Albrecht Schaeffers „Helianth“ (unter besonderer Berücksichtigung von Musik und Literatur). — Graz 1956 (1957), masch. IV, 318, 5 Bl.
- 35 *Matuszkiewicz*, Janina, geb. Dachs: Polnische Volkslieder und Märchen, betrachtet unter psychologischem und pädagogischem Gesichtspunkt. — Innsbruck 1950, masch. 141 Bl.

- 36 *Mayr, Norbert*: Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein. — Innsbruck 1958 (1959), masch. VII, 175 Bl.
- 37 *Meier, Anton Johann*: Reihenuntersuchungen über die Einwirkung des Mundstückes bei Blasmusikern mittels Zahnbeweglichkeitsmessungen. — Med. Diss. Bern 1958. 29 S.
- 38 *Milanović, Borivoj*: Traditionen und Volkslieder in der südslawischen Erziehung. — Innsbruck 1948, masch. 182, 4 Bl.
- 39 *Müller, Wilhelm*: Das steirische Heb- und Grablied. — Graz 1940, masch. VIII, 144 Bl.
- 40 *Müllern, Oskar*: Beschreibung des steirischen Volksliedes. — Graz 1927, masch. 451 Bl.
- 41 *Neuendorff, Eva*: Charakterologische Untersuchungen genialer Musiker zur Feststellung ihrer Typenzugehörigkeit. — Innsbruck 1951, masch. 255 Bl.
- 42 *Nussbaumer, Erich*: Das Mildheimische Liederbuch (1799—1837) von Rudolf Zacharias Becker. — Graz 1935, masch. T. 1. 2.
- 43 *Opieňsky, Henryk*: Valentin Bacfark. — Leipzig 1914, masch.<sup>4</sup>
- 44 *Patrias, Helene*: Die Türkenkriege im Volkslied. — Wien 1947, masch. 183 Bl.
- 45 *Pichler, Franz Ferdinand*: Richard Wagners historisch-politische Stellung. — Graz 1937, masch. Getr. Pag.
- 46 *Roth, Franz*: Untersuchung der Beziehungen von Einzeltönen zu Gefühlen und Farben. — Wien 1951 (1952), masch. 72 Bl.
- 47 *Schiessl, Ingeborg*: Die musikalisch-rhythmische Erziehung. Darstellung und Durchleuchtung einer pädagogischen Erfindung. — Wien 1956, masch. 189, 20 Bl.
- 48 *Schopenhauer, Ruth*: Die antiken Frauengestalten bei Richard Strauss. — Wien 1952 (1953), masch. III, 212 Bl.
- 49 *Schwendenwein, Ingeborg*: Das Historische in der vorhöfisch-spielmännischen Geistlichendichtung. — Wien 1953 (1955), masch. II, 124 Bl.
- 50 *Senninger, Hermine*: Die Mayen-Pfeiff des Laurentius von Schnüffis. — Wien 1946 (1947), masch. 116, VI Bl., 14 Tafeln.
- 51 *Sernetz, Peter*: Anastasius Grün als Übersetzer slovenischer Volkslieder. — Graz 1932, masch. 170 Bl.
- 52 *Stern, Otto*: Richard Wagner's „Lohengrin“ als Sprechdrama betrachtet. — Graz 1930, masch. 417 Bl.
- 53 *Straub, Dietmar*: Musik als Sinnerlebnis. — Wien 1950, masch. II, 94 Bl.
- 54 *Tauschek, Gertrude*: Die Formenbezeichnungen der Musiksprache im Italienischen und Französischen. — Wien 1956, masch. XIV, 202 Bl.
- 55 *Vogelsanger, Georg Theodor*: Experimentelle Prüfung der Stimmleistung beim Singen. — Med. Diss. Zürich 1954. 40 S. In: Folia phoniatica VI, 1954, S. 193—227.
- 56 *Wagner, Walther*: Materialien zur Geschichte des allgemeinen deutschen Kommersbuches. — Graz 1936, masch. T. 1. 2. nebst Kartei.
- 57 *Walter, Johann*: Musikalische Bildung. Wesen und historische Entwicklung — Graz 1934, masch. 169 Bl.
- 58 *Wegschneider, Ilse*: Beitrag zur Erkenntnis der Wirkungsweise des Violinbogens. — Graz 1928, masch. 45 S. nebst Tabellenheft, Kurvenheft, III Tabellen.
- 59 *Werthmann, Eberhard*: Die Entwicklung der deutschen Schallplattenindustrie, ihre gegenwärtige Situation und ihre Marktformen. — Graz 1958, masch. 122, 3 Bl.
- 60 *Wiese, Edmund*: Zur Sprache und Metrik Neidhardts von Reuenthal. — Graz 1905, masch. 203 Bl.

<sup>4</sup> Vgl. MGG II, Sp. 1095 und MGG X, Sp. 117; durch das phil. Dekanat der Universität Leipzig nicht verifiziert.

- 61 *Wünsch*, Walther: Der Brautzug des Banović Michael. Ein episches Fragment. Zum Vortrag des serbokroatischen Volksepos. — HabSchr. Graz 1960. Im Buchh. Stuttgart: Ichthys-Verl. 1958. 111 S.
- 62 *Zeh*, Gisela: Das Bühnenkostüm bei den Bayreuther Richard Wagner-Festspielen 1876—1959. Wien 1960 (1961), masch. 242 Bl., 129 Bl. Abb.
- 63 *Zupan*, Vinko: Anastasius Grüns Beziehungen zur slovenischen Literatur. (Mit besonderer Berücksichtigung seiner „Volkslieder aus Krain“.) — Graz 1908, masch. 220 Bl.

### Entgegnung zur Buchbesprechung „Phänomene des musikalischen Hörens“ durch Volker Rahlfs\*

VON FRITZ WINCKEL, BERLIN

In dem im Taschenbuchformat gehaltenen Bändchen, das in vier Sprachen erschienen ist, war der Autor bestrebt, die aufgeführten phänomenalen Begriffe der Psychoakustik in einer Sprache auszudrücken, die auch dem Erkenntnis suchenden Musiker und insbesondere dem Tonmeister verständlich ist, ohne die Grenzen naturgesetzlicher Zusammenhänge außer acht zu lassen.

So ist mit Vorbedacht z. B. anstatt „Schalldruck“ und „Frequenz“ in der Sprache des Musikers „Lautstärke“ und „Tonhöhe“ gesagt worden, zumal Lautstärke mit dem Schalldruck in einem einfachen logarithmischen Verhältnis steht, was zum international genormten Maß des Dezibel bzw. Phon geführt hat (DIN 1329), während die eigentliche Empfindungsgröße das Sone-Maß ist<sup>1</sup>, was künftig genauer als sone/bark zu einem neuen Begriff der Summenlautheit führen wird. Beim Gebrauch der Bezeichnung „Tonhöhe“ anstatt „Frequenz“ wurde beachtet, daß bis 500 Hz ( $c^2$ ) eine absolut lineare Zuordnung besteht und bis 1000 Hz ( $c^3$ ) die auf S. 87 abgebildete mel-Kurve relativ geringe Abweichungen aufweist, während die ältere amerikanische mel-Kurve sogar die Frequenz 1000 Hz als die Proportionalgrenze angeben hat. Man kann somit im Hauptverwendungsbereich bis 1000 Hz anstatt Frequenz den dem Musiker mehr vertrauten Begriff Tonhöhe verwenden.

Der Visible-Speech-Spektrograph ist deutlich als eine Modellvorstellung nach Potter/Steinberg und auch Gabor für die Abbildung des akustischen Vorgangs im Gehirn in erster Annäherung gekennzeichnet, denn im folgenden Satz heißt es: „Im Hörzentrum des Gehirns wird es dann psychologisch ausgewertet“ (S. 104). Im übrigen ließe sich das Modell schaltungsmäßig durchaus erweitern zur Darstellung von „Differenztönen, Schwebungen und Verdeckung“, da diese Phänomene noch weitgehend peripherer Natur sind — um einen weiteren Einwand des Rezensenten zu entkräften.

Zur Kritik der Anwendung der Unbestimmtheitsrelation ist zu erwidern, daß nach Ausführungen über ihre naturgesetzliche Bedeutung die praktischen Grenzen anhand der Gabor'schen Zelle angegeben sind (S. 103), andererseits ist dem Rezensenten zu entgegnen, daß die Zeit-Frequenz-Verknüpfung  $\Delta t : \Delta f \cong 1/10$  für das Gehör sich auf Experimente mit Gaußimpulsen der Feldtkellerschen Schule bezieht und daraus die Unschärfe der Tonhöhe in bezug auf die Abnahme der Tondauer von z. B. 200 auf 2ms sich auf 15 statt auf 100 Tonstufen herleiten läßt. Im übrigen erreicht die Tonhöhen-schärfe nach 200ms ein Minimum von ca. 5 bis 50 Hz, je nach Frequenz, unabhängig von den Grenzwerten der Heisenberg'schen Unschärferelation.

\* Die Musikforschung XIX, 1966, S. 190—194.

<sup>1</sup> Man kann daher statt Schalldruck gleichwertig Lautstärkepegel sagen, im Englischen unterscheidet man loudness level (Lautstärke) von loudness (Lautheit).

Weiter muß der generalisierenden Behauptung des Rezensenten entgegengetreten werden, daß der Autor „die musikalischen Phänomene direkt aus einer exakten Beschreibung von Schallschwingungen und Nervenströmen“ herleiten will. Tatsächlich ist vereinzelt solches Verhalten sogar festzustellen, im übrigen aber ist der Aufbau des Buches so angelegt, daß zunächst die „physikalische Schicht“ eingehend erörtert wird und dann erst im Schlußkapitel über die „psychische Schicht“ in der psycho-akustischen Verknüpfung ästhetische Zusammenhänge diskutiert und Hinweise zur Aufführungspraxis gegeben werden.

Es geht auch nicht an, dem Autor die Definition „Geräusch“ für Töne endlicher Dauer oder Dämpfung zu unterlegen, wenn ausdrücklich mehrfach auf den Begriff „Farbgeräusch“ hingewiesen wird. Unter der Annahme, daß bei der Ohr-Übertragung nichtlineare Glieder vorkommen, kann man den harmonischen und den Gauß-Verteilungs-Vorgängen die gleichen Eigenschaften zuordnen, die in der Theorie stochastischer Signale behandelt werden. Experimentell läßt sich leicht zeigen, daß ein Rauschen in dem Grenzfall einer Filterbreite von 20 Hz als Ton hörbar wird.

Zur Notation ist zu bemerken, daß an verschiedenen experimentellen Beispielen gezeigt wurde, wie Einflüsse der Verstimmung (Abb. 47, 55), ferner noch Einschwingvorgänge, Formantwanderungen, Unterdrückung des Grundtons als Unbestimmtheit im Notenbild nicht entsprechend zur Wirkung kommen, was den Dirigenten immer wieder vor neue Überraschungen stellt, während der hörtrainierte Tonmeister solche nicht notierbaren Einflüsse unmittelbar heraushören kann. Die Neue Musik beklagt ständig das Ungenügen der überlieferten Notation (Aussprache bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1965). Wenn vom Durchschnittsmusiker die verschiedenartigen Abweichungen von der Notation nicht gehört werden, so liegt dies an dem psychologischen Hörphänomen, daß der Hörer, im Erkennungsprozeß befangen, nach der Korrelation mit bekannten Mustern sucht und sich bereits mit dem Minimum an Invarianten-Ähnlichkeit begnügt. Dies zeigt sich noch eklatanter im Spracherkennungsprozeß. „Das Ohr hört, was es will“ (Leonhard Euler 1738)<sup>2</sup>. Jedoch sollte in dem besprochenen Büchlein auf Erkennung und sonstige psychologische Prozesse nicht eingegangen werden, da in dieser naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise von dem Fundament der Schwingungslehre ausgegangen wurde, um den Boden zu einer noch zu schaffenden Systemtheorie zu bereiten. Die Vorstudien werden vom Autor zur Zeit am Beispiel der Sprache betrieben.

Die erwähnten gerasterten Wahrnehmungsflächen des Gehörs sind sicherlich etwas zu knapp behandelt worden; sie werden etwas ausführlicher a. a. O.<sup>3</sup> behandelt.

Eine etwas ausführlichere Erläuterung des Fechnerschen Gesetzes hat der Autor u. a. in MGG im Artikel *Psychoakustik* gegeben, womit einem weiteren Einwand des Rezensenten begegnet wird. Wenn — wie im rezensierten Buch ausgeführt — das Fechnersche Gesetz als überholt gilt, so schließt das nicht aus, daß es in einem mittleren Bereich des Funktionszusammenhangs als annähernd gültig angesehen werden kann, woraus sich der scheinbare Widerspruch auf S. 101 und in Abb. 26 aufklärt. Die Anwendung jenes Gesetzes auf die Zeit ist auf S. 71 — im Gegensatz zur Behauptung des Rezensenten — als fraglich bezeichnend worden, auf S. 75 wird wiederum nur ein Teilbereich der Empfindungskurve als dem logarithmischen Gesetz eigentümlich zuerkannt, denn im folgenden Satz wird von einer arithmetischen Skala für sehr kurze Notendauern gesprochen.

Bei der Behandlung der Phänomene „Zeit“ und „Rhythmus“ waren gemäß dem Zweck des Buches in seiner gedrängten Fassung im wesentlichen die eigenen Erfahrungen in der Studio-

<sup>2</sup> Vgl. auch die weiteren Erörterungen u. a. bei H. H. Draeger, *Die Verbindlichkeit der mathematischen Intervall-Definition, Musikalische Zeitfragen X*, 1962.

<sup>3</sup> F. Winkel, *Perzeptive Grenzen der Phonemunterscheidung*, Proc. 5. Intern. Congress of Phonetic Sciences Münster 1964, Basel—New York 1965, S. 582—588.

arbeit mit experimenteller Musik wiedergegeben worden; dagegen lag es fern, in den naturwissenschaftlichen Betrachtungen (gemäß Untertitel des Buches) eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Literatur der Musikpsychologie herbeizuführen.

Zu den Beziehungen zwischen Baustil und Raumakustik läßt sich die Adaptation des Gregorianischen Chorals an die akustischen Eigenschaften gotischer Kathedralen experimentell leicht beweisen durch Mikrofonaufnahmen in einem hochgradig schallgedämpften Raum und anschließende Wiedergabe mit allmählich zunehmender künstlicher Verhallung. Die Wiedergabe der völlig trockenen Aufnahme im schalltoten Raum löst das gewohnte geschlossene Klangbild bis zum Zerfall auf. Wenn man weiter statistisch die Intervallhäufigkeit des Gregorianischen Chorals in den engen Bereich von  $\pm 4$  Halbtönen (mit Resten bis zu  $\pm 7$  für die *missa de angelis*, um 600), dazu die Verteilung der Notendauern mit dem Entropiewert null betrachtet<sup>4</sup>, so erweist sich sehr eindrucksvoll, wie — abgesehen von der gewollten Bindekraft der Sprache — der Charakter jener Musikgattung in der dauernden Klangmodulation über die geringe Intonationsbreite durch den Speichereffekt des fünf Sekunden und mehr dauernden Nachhalls bei Unterdrückung des Direktschalls eigenartig zum Ausdruck kommt.

Zur Ermittlung der besten Konzertsäle der Welt ist dem Rezensenten zu antworten, daß seine geforderte „moderne Stichprobenstatistik“ völlig fehl am Platz ist, da bei den überaus individuellen Aussagen der befragten Dirigenten und dem Bezug auf so viele Musikgattungen und Aufführungsstile nur das unmittelbare Gespräch mit den angeführten 40 Dirigenten zum Ziele führen konnte. Im übrigen sind die 1956 vom Autor erstmals veröffentlichten Ergebnisse immer wieder vollauf bestätigt worden, zum Teil durch Modellversuche. Die Nachprüfung ist nach derselben Methode durch Beranek<sup>5</sup> erfolgt, und eine letzte Bestätigung in voller Übereinstimmung damit findet man bei F. R. Johnson aus dem Laboratorium von Beranek<sup>6</sup>.

Leider ist in der Buchbesprechung die Grundidee der Schrift, die im Vorwort zur Sprache gekommen ist, gar nicht zur Geltung gekommen: *„Je mehr man in die Welt der Töne eindringt, um so mehr wird man erkennen, wie man es mit einem elastischen fein strukturierten Organismus zu tun hat, der vielfältige Wirkungsmöglichkeiten hat. Der große Gewinn aus solchen Studien besteht darin, daß einem die Klangwelt . . . ausschließlich in den Schwankungserscheinungen . . . erschlossen wird, was . . . in Sonderheit mit der Verfassung des Nervensystems zusammenhängt.“*

Der Wert der naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise ist etwa mit der Röntgenuntersuchung des Menschen zu vergleichen. Das Röntgenbild sagt natürlich nichts über das Wesen des Menschen aus, aber es gibt Hinweise auf den Personaltyp und damit indirekt auf die Disposition, auf gewisse Verhaltensweisen und Zeitkonstanten gemäß der Typenlehre, während auffällige Abweichungen im organischen Aufbau von teilweise auch pathologischer Art Fingerzeige auf Belastungen physischer Art geben, die dann weiter auf bestimmte Stimmungslagen der untersuchten Person schließen lassen.

<sup>4</sup> W. Fucks, *Mathematische Analyse der Formalstruktur von Musik*, Forschungsberichte Nordrhein-Westfalen Nr. 357, Köln 1958.

<sup>5</sup> L. L. Beranek, *Music, Acoustics and Architecture*, New York 1962.

<sup>6</sup> F. R. Johnson, *Acoustical Design of La Grande Salle Montreal*, M 15, 4. Intern. Congress on Acoustics, Copenhagen 1962.

*Vorlesungen über Musik  
an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

**Nachtrag Winter-Semester 1966/67**

**Heidelberg.** Dozent Dr. R. Stephan (vertretungsweise): Aus der Geschichte der Meßkomposition seit Haydn (2) — S: Übungen zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts (2).

**Sommersemester 1967**

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Mozarts Meisteroperen (2) — Peter Tschaikowsky (2).

**Basel.** Vorlesungen nicht angemeldet.

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (Forts.) (1) — Sozialpsychologie der musikalischen Unterhaltung (Forts.) (1) — Probleme der Musiksoziologie (1).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Lehmann: Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung nationaler Musikulturen in Osteuropa (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K.-H. Köhler: Notationskunde (2).

Lehrbeauftragt. G. Mayer: Einführung in die Musikästhetik (Päd.) (1) — Ü zur Musikästhetik (1).

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

Assistent U. Frick: Pros II (Übungen zur Musikgeschichte im Überblick) (2) — Musikpraktisches Arbeiten auf theoretisch-analytischer Grundlage I/II.

Lehrbeauftragt. Dr. W. Heicking: Analytischer Tonsatz.

Lehrbeauftragt. A. Busch: Generalbaß- und Partiturspiel.

Lehrbeauftragt. B. Dunkel: Praktisches Klavierspiel.

Aspirant G. Rienäcker: Übungen zum syntaktischen Musikhören (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Das deutsche Volkslied (2).

*Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Beethovens Streichquartette (2) — Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeit (durch Ass.) (2) — Ober-S: Instrumentationsprobleme in der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Volksmusik und nationale Musikstile slavischer Völker (2) — Haupt-S: Das Musikinstrumentarium der orientalischen Hochkulturen (2) — Ü: Formstudien an außereuropäischer Musik (2) — Akustisches Praktikum (2).



Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü zum deutschen Lied des 20. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. J. Ruffer: Kontrapunktlehre III (2) — Formenlehre (2) — Harmonielehre II (2).

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

*Technische Universität.* Prof. Dr. F. Bose: Die Musikinstrumente außereuropäischer Völker (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikation u. Kybernetik von Musik und Sprache (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. Th.-M. Langner: Bach als Instrumentalkomponist (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Poos: Kontrapunkt (2) — Harmonielehre (2) — Allg. Musiklehre und Gehörbildung (2).

**Bern.** Vorlesungen nicht gemeldet.

**Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Haupt-S: Stilfragen und Aufführungspraxis der Barockmusik (2) — Ü: Systematik der Musikinstrumente (1) — S: Harmonielehre II (2) — Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in Klangbeispielen. Mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten) (2).

Dr. K. Rönna: Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2).

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Der mittelalterliche Choral (mit Ü) (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

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

Prof. Dr. M. Vogel: Die Musikinstrumente. Ihr Bau und ihre Geschichte (2) — Instrumentationslehre (1) — Ü zur harmonischen Analyse (2).

Dozent Dr. S. Kross: Das Instrumentalkonzert bis zur Wiener Klassik (2).

Prof. Dr. H. Schroeder: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (der zweistimmige Satz) (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Formenlehre der Musik: Analyse ausgewählter Beispiele der Zwölftonmusik (1) — Gehörbildung (1) — CM: Chor, Kammerchor (je 3) — Orchester (3) — Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (je 3).

**Braunschweig.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Musik im 20. Jahrhundert: Vom Impressionismus bis zur „elektronischen“ Musik (1) — S: Werkanalysen einzelner Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert (1) — CM instr. (Hochschulorchester) (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Probleme der zeitgenössischen Musik: von Mahler bis Strawinsky (2).

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

**Erlangen:** Prof. Dr. M. Ruhnke: Das deutsche Lied 1730—1830 (2) — S: Die Sinfonik der Wiener Klassik (2) — Praktikum (Chorübungen): Chormusik des 19. Jahrhunderts.

Prof. Dr. F. Krautwurst: Felix Mendelssohn Bartholdy (2) — S: Instrumentalkundliche Grundbegriffe. Mit Übungen an Originalen der Sammlungen historischer Musikinstrumente des Seminars und der Universität (2).

Dozent Dr. F. Hoerburger: Musik in Südasien (1) — S: Ü zur musikalischen Volks- und Völkerkunde: Besprechung ausgewählter Tonaufnahmen (1).

Lektor Chr. Wolff: Musikgeschichte des Mittelalters (1) — Notationskunde (Neumen, Modalnotation, vorfrankonische Notation) (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Partitur- und Generalbaßspiel (2) — Gehörbildung für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Haupt-S: Ü zu den Vokalwerken J. S. Bachs (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik des Altertums II (2) — Ü zum Musikschrifttum des Mittelalters (2) — Ü für Fortgeschrittene: Zur Geschichte der deutschen Oper im 18. Jahrhundert (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musik und Musiker im Niederländischen Zeitalter (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Kustos P. Cahn: Kontrapunkt I (1) — Harmonische Analyse (1) — Ü zur Form der Arie in der Wiener Klassik (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: beurlaubt.

Dozent Dr. R. Dammann: Europäische Musikgeschichte des Barock (2) — S: Bach und Händel (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Pros: Zur Terminologie der mittelalterlichen Musiklehre (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Interpretationsübungen an Symphonien Beethovens (2) — Ü zur klassisch-romantischen Harmonik (1) — Kontrapunktische Übungen III (1).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Ü zur Notation und Interpretation der Werke Binchois' (1).

**Gießen.** Vorlesungen nicht gemeldet.

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Husmann: Minnesang und Meistersang (2) — Ü zur Modalnotation (2) — Quellenkunde zur frühen abendländischen Mehrstimmigkeit (durch Assistent Dr. R. Gerlach) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Geschichte der Orgelmusik von J. S. Bach bis Max Reger (3) — Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Zur Geschichte der Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Debussys *Pelléas et Mélisande* (2) — Kolloquium: Lektüre neuer musiktheoretischer oder musikästhetischer Schriften (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1) — Gehörbildung (1) — Akademischer A-cappella-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2). Im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät (praktische Theologie): Formen des gregorianischen Chorals im evangelischen Gottesdienst (1) — Liturgische Übungen (1).

**Graz.** Prof. Dr. O. Wessely: Die Instrumentalmusik des Frühbarock (3) — Einführung in die Editionstechnik II (2) — S: Ü zur niederländischen Messe (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wunsch: Zur Geschichte und Problematik der vergleichenden Musikwissenschaft (2).

**Greifswald.** Prof. Dr. H. Brock: Musikästhetik (2) — Theorie und Methodik der Musikerziehung (2) — J. S. Bach und G. F. Händel (2) — Interpretation alter und neuer A-cappella-Werke (2).

Dr. J. Beythien: Musik in der Zeit des klassischen Humanismus (2) — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) — Tendenzen und Erscheinungsformen in der Musik des 20. Jahrhunderts II (2) — Idee und Gestaltung in Beethovens Sinfonik (1) — S: Das „mächtige Häuf-

lein“ — Grundlagen und Wirkungen (1) — Musikalische Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (2).

Dr. F. Westien: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance (2) — Instrumentenkunde (1).

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

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musik der Klassik (3) — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) — Ober-S für Doktoranden I (vierzehntägig 2) — Spezial-S für Diplomanden (2).

Prof. Dr. S. Bimberg: Grundfragen der Musikpsychologie (2) — Ober-S für Doktoranden II (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte der Bach-Händel-Epoche (2) — Lektüre musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrhunderts (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. B. Baselt: Einführung in die musikwissenschaftliche Editionstechnik (2).

Dr. K. Kleinig: Volksliedkunde (1).

Dr. R. Lüdeke: Instrumentenkunde (1).

Univ.-Musiklehrer W. Maertens: Ü mit dem Institutschor (2) — Akademisches Orchester (2).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelsen: Johann Sebastian Bach (3) — S: Tropus und Sequenz II (2) — Pros (mit Dr. A. Holschneider): Ü zur Notation polyphoner Musik im 13. Jahrhundert (2) — Doktorandenseminar (n.V.).

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

Prof. Dr. H. Hickmann: Afrikanische Musik (2) — Ü zur folkloristischen Musik des Vorderen Orients (2) — Quellen- und Literaturkunde zur musikalischen Organologie (n.V.).

Dozent Dr. C. Floros: Alban Berg (2) — Analyse ausgewählter Werke der atonalen Musik (2).

Dozent Dr. H.-P. Reinecke: Informationstheorie in der Musikwissenschaft (2) — Schallübertragungstechnik für Anfänger (2) — Doktorandenkolloquium (n.V.).

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

**Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. G. Sievers: Die Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Musikalische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Der Tanz in der Musikgeschichte (3) — Ober-S: Ü zum klassischen Streichquartett (2) — Mittel-S: J. S. Bach: Kantaten (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. W. Wohlfahrt: Lehrkurs: Einführung in den Kontrapunkt (J.J. Fux) (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte IV (17. Jahrhundert) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

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

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

**Jena.** Wissenschaftlicher Mitarbeiter C. Schmidt: Lied und Liedinterpretation (für Hörer aller Fakultäten) — Probleme der Operndramaturgie (für Hörer aller Fakultäten) — Ü zur Harmonielehre (für Hörer aller Fakultäten) (mit Assistent E. Kneipel).

**Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. W. Kolneder: Die Sinfonien Beethovens (1).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Salmen: Die weltliche Musik des Mittelalters (2) — Ober-S: Mittelalterliche Quellen zur deutschen Musikgeschichte (2) — Kolloquium: Probleme der Volksmusikforschung (vierzehntägig 2) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Barockoper (2) — Pros: Ü zum italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die Anfänge der protestantischen Kirchenkantate (2) — S: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten (2) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Dozent Dr. W. Braun: Instrumentale Ensemblesmusik vor 1700 (2) — S: Musik und Bild (1).

Wiss.Rat Dr. W. Pfannkuch: Instrumentenkunde (2) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene) (je 2) — Generalbaß-Praktikum (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Kammerchor) (1).

Prof. Dr. Fr. A. Schmidt-Künsemüller: Bibliographische Ü für Musik- und Kunsthistoriker (1).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikrezeption und Musikästhetik (3) — Pros A: Klaviersonate der Klassik (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (1) (mit Dr. H. Drux).

Prof. Dr. M. Schneider: Der Musikstil der Mittelmeerländer (1) — Musik Afrikas (2) — Pros B: Analysen und Transkriptionen (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Die evangelische Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Haupt-S: Die Opern von Richard Strauss (2).

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

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Drux: CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) — Kammermusikzirkel für Bläser (2) — Instrumentaler Musizierkreis für alte Musik (2) — Vokalensemble für alte Musik (2).

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

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

Lektor F. Radermacher: Gehörbildung I (1) — Harmonielehre I (1).

**Leipzig.** Prof. D. W. Siegmund-Schultze: Probleme der neuen Musik (2) — Repetitorium für Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Musikgeschichte von 1600 bis 1750 (2) — Musikgeschichte ab 1890 (2).

Prof. Dr. P. Willert: Musik der Klassik (2) — Volksliedkunde (1) — Musikästhetik (1) — Spezialseminar zur Ästhetik (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Geschichte und Aufführungspraxis der Oper des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. H. Mühe: Instrumentenkunde (1).

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

Lehrbeauftragt. G. Schönfelder: Musikalische Gestaltungsprinzipien der traditionellen chinesischen Oper (2) — Repetitorium für Musikgeschichte I (2).

**Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Oper und Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) — Mittel-S: Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Musik in der Romantik (2) — CM voc. (Kleiner Chor) (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM instr. (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Partiturspiel (1) — Formenlehre des Gregorianischen Chorals II (1) — Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Der gregorianische Choral als „musikalischer Lehrmeister des Abendlandes“ (1) — Die Gesänge der römischen Meßliturgie, ihre musikalische Form, ihre liturgische Funktion (1) — Die Choraltradition im Stiftsgottesdienst des St. Martin-Domes zu Mainz. 100 Jahre Mainzer Domchor (1).

Prof. D. Hellmann: Ü: Orgelmusik und Orgelspiel. Literaturkunde und spieltechnische Erarbeitung (2) — Das gottesdienstliche Orgelspiel (1) — Stimmbildung und Sprecherziehung (2).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Hüschen: Musik und Musikanschauung von der frühchristlichen Zeit bis zum Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit (2) — Unter-S: Das Kantaten-schaffen Johann Sebastian Bachs (2) — Ü: Mensuralnotation I: 1200—1450 (1).

Prof. Dr. H. Engel: Ludwig van Beethoven (1) — Interpretation ausgewählter Werke Beethovens (zum Kolleg) (1) — Ober-S: Strawinsky und Hindemith (2) — Studium generale: Mozarts Sinfonien und Konzerte (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Geschichte der Instrumentalmusik I: Von den Anfängen bis zu Johann Sebastian Bach (2) — Ü: Michael Praetorius: *Synagoga musicum* (2).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: Ü zur Entwicklung der Fuge (1) — Ü zur Struktur der Messe im 14. und 15. Jahrhundert (1) — Allgemeine Musiklehre — Harmonielehre und praktische Modulation — Kontrapunkt — Partiturspiel (je 1) — CM voc. (2) — CM instr. (2).

**München.** Prof. Dr. Th. G. Georgiades: Heinrich Schütz (3) — Haupt-S: Orlando di Lasso (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1).

Dozent Dr. W. Osthoff: Geschichte der Opera buffa (2) — Ü zu Mozarts *Don Giovanni* (2) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die Sinfonie nach Beethovens Tod bis 1850: Berlioz, Mendelssohn, Schumann (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü für Anfänger (2) — Aufführungsversuche: 1. Mittelalterliche Mehrstimmigkeit in England (2) — 2. Oswald von Wolkenstein (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Ausgewählte Werke des 15. bis 18. Jahrhunderts in instrumentaler Praxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Tropus und Sequenz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz (2) — Vokales Ensemble (2) — Generalbaß (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü zur Notationskunde: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Musikalisches Praktikum: Generalbaß für Anfänger (2) — Partiturspiel (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Werke für Streichquartett von Schönberg, Bartók und Hindemith (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Zur Geschichte der Liedstruktur in Deutschland (2) — Unter-S: Ü zur Geschichte der Motette (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Oper vom 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2).

**Prof. Dr. R. Reuter:** Instrumentenkunde I (1) — Ü: Die Orchesterinstrumente (2) — Praktische Generalbaßübungen (1) — Harmonielehre II (1) — Bestimmungsübungen (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten), (vierzehntägig 2).

Dr. M. Witte: Anleitung zur Anfertigung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Dr. U. Götzte: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) — Einführung in die Geschichte der Musikwissenschaft (2).

**Rostock.** Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (3) — Hauptströmungen der Musik im 20. Jahrhundert (1) — S: Felix Mendelssohn Bartholdy (2) — S: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (2) — S: Zur mecklenburgischen Musikgeschichte (1).

Oberassistent Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (2).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Wiora: Europäischer Volksgesang in vergleichender Betrachtung (1) — Die Lieder Hugo Wolfs (1) — Haupt-S: Zur Geschichte der Harmonik seit dem 16. Jahrhundert (mit Dr. E. Apfel und Dr. L. Finscher) (2) — Pros: Einführung in die musikalische Volks- und Völkerkunde (mit Dr. Chr. H. Mahling) (2) — Ober-S: Richard Wagner (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Stile und Gattungen der Musik im 16. und 17. Jahrhundert (1) — S: Zur wissenschaftlichen Interpretation musikalischer Kunstwerke (2).

Dozent Dr. C. Dahlhaus: Musikalische Tonsysteme (2) — S: Problem und Methode der Herausgabe alter Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Musik im Zeitalter des Barock (1) — Ü: Geschichte der Aufführungspraxis II (2) — Musiklehre (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3) — Kammerorchester (2) — Chor der medizinischen Fakultät (2) — Unterweisung für Streicher (8) — Unterweisung für Bläser (4).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Claudio Monteverdi (2) — Pros: Notationskunde I (Mensuralnotation) (2) — Ü: Geschichte und Systematik der Musikinstrumente (2) — Kolloquium (mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM voc.: fünfstimmige Madrigale und Missa „In illo tempore“ von Monteverdi (2).

**Stuttgart. Technische Hochschule:** Prof. Dr. H. Matzke: beurlaubt.

Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Das Violinkonzert (2) — Ü: Musikalische Grundbegriffe, historisch (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Johann Sebastian Bach (2) — S: Ü zur Musik der venezianischen Schule (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene (1).

Dozent Dr. B. Meier: Die französische Chanson des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Quellenkunde (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Ü zur Charakteristik barocker Satztypen (2).

Dozent Dr. A. Feil: Das Violinkonzert (2) — Kammermusikensemble (2).

Dr. W. Fischer: Partiturrekunde und Partiturspiel (2) — CM: Orchester (2) — CM: Chor (2).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Instrumentalmusik des Barockzeitalters (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

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

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

Dozent Dr. F. Zagiba : Die Musik der Slawen um 1900 (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl : Paläographie der Musik III (2) — Paläographie der Musik IV (2).

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

Lektor K. Lerperger : Harmonielehre IV (2) — Kontrapunkt IV (1) — Formenlehre II (1).

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

**Würzburg.** Prof. Dr. H. Beck : Die Sinfonien Mozarts (2) — S: Einführung in die musikalische Editionstechnik (1) — CM instr. (2).

Dr. M. Just : Pros: Musik im Elisabethanischen England (2) — Partiturspiel (1).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer : Beethovens Streichquartette (2) — Pros: Die Notation der einstimmigen und frühen mehrstimmigen Musik bis zum 12. Jahrhundert (2) — S: Studien zur Symphonik der Wiener Klassiker (2) — Attwoods Studien bei Mozart (mit Musikdirektor E. Hess) (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin : Geschichte der Musikästhetik. Das 17. Jahrhundert (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch : Pros: Tabulaturen (2).

Musikdirektor P. Müller : Traditionelle Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (1).

Dr. R. Häusler : CM voc.: Das mehrstimmige deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert (1).

## BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 26. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1964. 230 S.

Die Themen der neun Beiträge dieses Bandes reichen von der Gregorianik bis zu Richard Wagner. An erster Stelle setzt Z. Falvy (*Über Antiphonvarianten aus dem österreichisch-ungarisch-tschechoslowakischen Raum*) seine Untersuchungen über den Einfluß der pentatonischen Schicht des ungarischen Volksliedes auf den Choral an Hand von sechs ausgewählten Antiphonen fort, die in mehreren Quellen des genannten Raumes begegnen. Es hat den Anschein, daß östliche Pentatonik für den sog. germanischen Choraldiakkt mitverantwortlich ist, dessen allzu summarische Bezeichnung daher einer entsprechenden Korrektur bedürfte, was umfassendere Nachweise, zu denen sich Falvy auch durch Herausgabe des Codex Albensis, des ältesten ungarischen Antiphonars (aus dem 12. Jahrhundert) qualifiziert gemacht hat, erhärten könnten.

An Stelle einer in DTÖ Bd. 96 (1960) für StMw 26 angekündigten Spezialarbeit über die Kirchen- und Kammeroratorienwerke Bibers begnügt sich E. Schenk (*Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts*) mit der deutschen Übersetzung eines vor vierzehn Jahren gedruckten italienischen Vortrags, den schon der MGG-Artikel *Modena* berücksichtigt, ohne „inzwischen erarbeitetes neues Material (*Stradella!*)“ mitzuverwerten. Geigerische Virtuosität mit Einschluß der Skordatur, kunstvolle Kontrapunktik, insbesondere Kanonarbeit, und Pflege von vielstimmiger französisch beeinflusster Tanzmusik werden als Stilcharakteristika der meist für weltliche Bedürfnisse des estensischen Hofes geschaffenen Werke der Modeneser Instrumentalmusikschule angesehen, während neuerdings J. G. Suess (Kongreßbericht Salzburg 1964, II, S. 227) in Frage stellt, daß innerhalb der emilianischen Schule tatsächlich zwei verschiedene Stämme stilistisch zu unterscheiden sind.

A. Koczirz † (*Zur Lebensgeschichte J. J. Schmelzers*) konnte Vornamen, Herkunft und Beruf von Schmelzers Vater ermitteln und den Komponisten vor seiner

Anstellung am Wiener Hof als Kornettisten zu St. Stephan in Wien (seit 1643) feststellen, was sein geistliches Schaffen in neuem Licht erscheinen läßt. Was im Nobilitierungsgesuch Schmelzers bezüglich der dort erwähnten Kriegsdienste des Vaters „in das Gebiet der Wahrheit oder der Legende gehört, läßt sich nicht entscheiden“ (S. 51). Anschließend weist R. Flotzinger (*J. J. Schmelzers Sonata „Lanterly“*) als Lied-Modell sämtlicher Sätze dieser Sonate eine weit verbreitete Melodie italienischen Ursprungs nach, die auch der Laude „O gran Redentore“ zugrundeliegt und u. a. mit der *Landerli*-Melodie aus der Lautentabulatur L 81 in Kremsmünster übereinstimmt. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung entkräftet den bisher vermuteten Zusammenhang mit dem Ländler (auch ein solcher mit dem Laternenlied scheidet aus) und macht den Viennismus *Landerli* (= Landstreicher) als Ursprung von *Lanterly* (= Lied eines Vagabunden) geltend.

H. Prohászka (*Leopold Hofmann und seine Messen*) bietet Beiträge zur Biographie und Stilistik der 33 erhalten gebliebenen Messen und eines Requiems des Komponisten. Die Werke gehören in der Mehrzahl dem Typus der Missa solemnis an, zeigen aber nur in der Missa S. *Erasmii* den Typus der neapolitanischen Kantatenmesse in reiner Form. Der an sich dankenswerte thematische Katalog hätte sich kürzer fassen lassen zugunsten der Veröffentlichung von weiteren Teilen der betreffenden Wiener Dissertation (*L. Hofmann als Messenkomponist*), aus der die Studie einen Ausschnitt darstellt, bzw. zugunsten der Erörterung von Fragen der Chronologie und einer zu vermutenden stilistischen Entwicklung, erstreckt sich doch Hofmanns Tätigkeit auf rund ein Vierteljahrhundert.

C. Floros (*Das „Programm“ in Mozarts Meisterouverturen*) versucht den Nachweis zu erbringen, daß neben den wenigen bekannten Vorwagnahmen thematischen Materials aus Mozarts Meisteroperen in der Orchestereinführung zahlreiche weitere thematische Beziehungen zwischen Oper und Ouvertüre bestehen, so daß sich diese entgegen der bisherigen Auffassung geradezu als „*Programmouverturen*“ (S. 186) bezeichnen ließen. Dem Orchester vorbehalten



tene Themen würden meist unverändert, vokal konzipierte Themen in variiertem Gestalt in der Ouvertüre erscheinen, „weshalb auch vermutlich die bestehenden Beziehungen der Forschung bislang entgangen sind“. Der Verfasser glaubt, einen bisher „wenig beachteten Aspekt Mozartscher Variations-technik aufgedeckt“ zu haben. „Diese besteht nicht nur in der Veränderung einer Melodie bei einigermaßen festliegendem harmonischem und rhythmischem Schema, sondern auch in dem Verfahren, zwar die Kerntöne eines Melodiemodells getreu beizubehalten, aber metrische, rhythmische oder auch harmonische Verhältnisse von Grund aus umzuwandeln und dadurch die Ähnlichkeit mit dem Ursprünglichen zu verwickeln. Dieses Verfahren Mozarts verdiente freilich, Gegenstand einer besonderen Studie zu werden“ (S. 185 f.). Damit ist zugleich der Mangel dieser Studie gekennzeichnet. Es hätte nämlich als Vorfrage geklärt werden müssen, ob und wie weit es überhaupt berechtigt ist, bei Mozart von einer solchen Variationstechnik zu sprechen. Allerweltsmotive gewinnen bekanntlich gerade in der Klassik erst vom Zusammenhang ihre jeweils spezifische Bedeutung. So steht und fällt die Besonderheit des Bläusersforzato-Motivs in der *Idomeneo*-Ouvertüre (T. 9 u. ö.), das als „Leitmotiv“ *Idomeneos* (S. 155) an zahlreichen Stellen der Oper angeblich wiederkehrt, mit den jeweiligen Gegenstimmen, z. B. dem „finster heransdileidenden“ Viertelmotiv in den Streichern (T. 7 ff.), den charakteristischen Vorhaltsbildungen (T. 139 ff.) usw. Löst man das Bläsermotiv von all diesen Bindungen, so bleibt nichts übrig als die absteigende Tonfolge eines stufenweise ausgefüllten Quart- bzw. Quintintervalls, auf das man leicht da und dort in anderem Zusammenhang stößt. Daraus läßt sich weder auf ein „dichtes Netz gedanklicher Beziehungen schließen, die von der ersten bis zur letzten Szene der Oper reichen“ (S. 152), noch eine auch nur modifizierte Leitmotivik ablesen. Aber auch dort, wo Mozart einen eigenen Einfall wieder aufgreift — wir wissen, daß er das auch in der Instrumentalmusik tat — sollte daraus keine „leitmotivische“ Bedeutung konstruiert werden, ohne deshalb programmatische Absichten in Mozarts Ouvertüren-gestaltung leugnen zu wollen. Mit dieser Einschränkung verdienen einige von Floros

nachgewiesene thematisch-motivische Beziehungen (z. B. S. 157, 159) Beachtung.

Ein noch für den Mozartkongreß 1956 vorbereiteter Vortrag von O. Tivy † (*L'Italia nella esperienza artistica di R. Wagner*) spürt den inneren Bindungen von Wagners Musik zu Italien nach, die im musikdramatisch bedingten melodischen Ausdruck erblickt werden. Tivy zieht eine Parallele zwischen Bellinis „*Ah non credea mirarti*“ (*La sonnambula*) und Wotans Abschied von Brünnhilde (*Walküre*) und folgert: „*Questa io credo la vera, profonda esperienza artistica tratta da Riccardo Wagner dall'Italia: la rivalutazione dell'espressione melodica, nelle forme e nel carattere più appropriati alle situazioni del dramma*“ (S. 191).

R. Schaals Auszüge (*Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern*) aus den *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* (16 Bände, Wien 1895—1921) und genealogischen Arbeiten bringen in Erinnerung, daß J. Mantuanis zwar ergänzungsbedürftige, aber immer noch grundlegende Musikgeschichte der Stadt Wien nur bis zum Tode Maximilians I. reicht und bisher keine Fortsetzung gefunden hat. Über keine einzige kaiserliche Wiener Hofkapelle liegt eine erschöpfende archivalisch-historische Arbeit vor. So wird man solche Vorarbeiten, auch wenn sie sich — wie im vorliegenden Falle — auf bereits vorhandene gute Register (in den genannten *Quellen*) stützen, nur begrüßen können. Der an erster Stelle genannte *Angelo, Michael* ist übrigens mit Michelangelo Rizzio identisch, der mit zwei Generalbaßmotetten im *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615) erscheint.

Eine verdienstvolle Studie des bekannten Wiener Musikbibliographen A. Weimann (*Verzeichnis der Musikalien des Verlages J. Traeg in Wien 1794—1818, Ergänzungen und Berichtigungen*) beschließt die Aufsätze, an deren Spitze ein Gedenk-artikel von E. Schenk zum 70jährigen Bestand der DTÖ steht. Leider lassen die StMw immer weniger ihren einstigen Charakter als „Beihefte der DTÖ“ — wie der Untertitel immer noch besagt — erkennen, was um so bedauerlicher ist, als in den letzten DTÖ-Bänden die früher üblichen, sehr gewichtigen Vorreden aus unbekanntem Grunde gänzlich verschwunden sind.

Im bibliographischen Anhang, der sich allgemein gebräuchlicher Sigel mit Nutzen bedienen könnte, finden diesmal auch Veröffentlichungen aus dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz Erwähnung, für den angegebenen Zeitraum von 1961–1964 jedoch nur unvollständig. Auch ist nicht ersichtlich, weshalb das musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck unberücksichtigt blieb. Vielleicht könnte in künftigen Bänden an dieser Stelle eine möglichst vollständige Bibliographie musikwissenschaftlicher Arbeiten aus Österreich erscheinen, wobei redaktionelle Arbeiten sich mit summarischer Erwähnung begnügen sollten.

Hellmut Federhofer, Mainz

Josef Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I. Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 1964. 464 S.

„Die mittelalterliche Hymnengeschichte ist letzten Endes ebenso wie das Werden und Wesen der Entfaltung des menschlichen Geistes im Mittelalter unerfaßbar und undarstellbar“. So lautet der letzte Satz des ersten Bandes eines Handbuches zur mittelalterlichen Hymnengeschichte. Trotzdem hat der an der Yale University in New Haven arbeitende Verfasser das Wagnis auf sich genommen, den geduldigen Leser auf die Fahrt durch 650 Jahre Hymnengeschichte mitzunehmen. Aber es ist keine vollständige Hymnengeschichte, sondern dem Charakter des Handbuches entsprechend „nur eine historische Übersicht, welche der historisch-analytischen Behandlung dieses Stoffgebietes den Weg bereiten möchte“. Für den Musikforscher steht ein weiterer Satz zur Warnung da: „Vielleicht bietet er (der Verfasser) den Musikforschern weniger, als sie erwarten“. Szövérfy bietet in der Tat weniger, denn wo sie, die Angesprochenen, auch immer dieses Buch aufschlagen, werden sie über musikalische Fragen fast überhaupt nicht orientiert, obwohl die einschlägige Spezialliteratur in extenso zitiert ist. So hätte man eigentlich dem Verfasser selbst die Beherzigung dessen gewünscht, was er gelegentlich einmal betont: „Wenn die Hymnenforschung zu soliden Resultaten kommen will, muß man die Ergebnisse der Musikforscher mehr denn je berücksichtigen“. Das ist ein Wort!

Das Buch kann viele wertvolle Hilfestellungen bieten, wenn man es richtig zu handhaben gelernt hat. Szövérfy ist Philologe, er kommt von dieser Seite her, welche die Musikforscher vielleicht auch manchmal zu wenig kennen, und daher bieten sich von seinem Ufer aus wertvolle Ausblicke. Nur ein Beispiel dafür: in der Zeit um 800 steuert die Hymnodie hinaus auf das weite Feld der freieren Dichtungs- und Kompositionsmethode. Dazu bemerkt Szövérfy: „Die spätere Angleichung der Sequenz an den Hymnus wird von Musikwissenschaftlern in Zweifel gezogen. Dichtungsgeschichtlich ist sie aber eine bewiesene Tatsache“. Solche Erkenntnisse sind für unser Forschen wichtig, denn sie entheben uns der Aufgabe, getane Arbeit nochmals mühsam zu leisten. Man achte daher besser auf die Früchte von Nachbars Garten.

Jeder Hymnologe hat, da der Stoff zu groß ist, seine Spezialgebiete, auch Szövérfy. Das sei dankbar anerkannt. Fragen im Grenzbereich von Musikwissenschaft und Hymnologie weicht er gerne aus. Die wenigen Zeilen über das Reimoffizium sind kümmerlich. Bei den Tropen notiert er einen Offertoriumstropus zum Feste Christi Himmelfahrt, wo die Handschriften „nur die Neumen überliefern“. Was kann sich ein Leser wohl darunter vorstellen? Gemeint sind natürlich die Probleme, welche uns die Handschrift Wien 1609 stellt. „Gewisse Zentren wie Benevento verleihen den Tropen besondere Merkmale, welche leider hier im einzelnen nicht besprochen werden können“. Oder „Die Frage der Tropensammlungen (Troparien) muß hier ebenfalls dahingestellt bleiben“. Bei Szövérfy muß eben alles dahingestellt bleiben, was er nicht näher erörtern will. So erweckt das befragte Handbuch den Eindruck eines ruhigen Meeres, dessen Untiefen der Leser nicht zu ahnen bekommt.

Dasselbe gilt für die Sequenzfrage, für die Wolfram von den Steinens Notker-Buch ausgeschöpft wurde. „Die Zahl der einschlägigen Studien ist sehr groß“, also muß die „detaillierte Behandlung der Sequenzen“ einem späteren Band vorbehalten bleiben. Einem späteren Band? Das Handbuch ist, laut Einleitung, auf zwei chronologisch angeordnete Bände berechnet. Wann und wo soll dann die Sequenzfrage angeschnitten werden?

Was bleibt? Die ausführliche Besprechung der hymnologischen Gebilde von den Anfängen bis in die Zeit des Investurstreites, ein Werkkatalog der Verfasser mit ihrem gesicherten und mutmaßlichen Repertoire, ein Incipit-Verzeichnis und die Ausschau auf einen zweiten Band, der eine umfassende Bibliographie des Gesamtwerkes bieten soll. Darauf wird sich unser Interesse zu konzentrieren haben. Was bis jetzt vorliegt, ist für die Musikforschung noch ohne Fleisch und Blut. Man ahnt mehr das gewaltige Gebirge als daß man seine Struktur erkennen kann.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Viola L. Hagopian: *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1964. 75 S. (University of California Publications in Music. 7.)

Die rasch wachsende Zahl von Publikationen zur Trecentomusik macht es immer schwieriger, die einschlägige Literatur zu überschauen. Daher ist es sehr zu begrüßen, daß Mrs. Hagopian, unterstützt von den Trecentospezialisten Marrocco und Ghisi, sich der mühevollen Arbeit unterzogen hat, jene Literatur zusammenzutragen und aufzuschlüsseln, die italienisch textierte Kompositionen aus dem Zeitraum von 1325 bis 1425 enthält oder behandelt. Lateinisch und französisch textierte Werke italienischer Komponisten sowie die Tänze des Trecento bleiben unberücksichtigt. Trotz so enger Begrenzung des Themas umfaßt das Literaturverzeichnis rund 250 Titel. Die Behauptung der Autorin, ihre Bibliographie sei vollständig, trifft allerdings nicht zu. So fehlen zum Beispiel einige Arbeiten jüngeren Datums, wie etwa *Die Musik des frühen Trecento* von M. L. Martinez (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Tutzing 1963) und *Ars Nova in Italy* von G. Reaney (The Pelican History of Music I, London 1960, 291—303). Ferner sucht man vergebens mehr als 20 Titel, die schon in von Fischers *Studien* . . . aufgeführt sind. Ansonsten vermißt man einige ältere, auch bei von Fischer nicht berücksichtigte Arbeiten (H. Riemann: *Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert*, SIMG VII, 1906, 529—550, und J. Wolfs Beitrag zur Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-

Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel VI, 1900, 197—217, mit Nachtrag in Deel VII/2, 1902). Was erwähnt wird, ist aber zuverlässig. Allerdings sind einige Titel nur unvollständig (*ClercxAN*, *GaI*, *PirrSP*) und einige Neuaufgaben (W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, sowie *CorteSC* 1939<sup>2</sup>) gar nicht angegeben worden.

Sehr verdienstvoll ist, daß die Literatur nach verschiedenen Gesichtspunkten klassifiziert wurde, um dem Benutzer die zeitraubende Suche nach speziellen Abhandlungen zu ersparen. Dabei folgen den meist abgekürzten Titelangaben in vielen Fällen stichwortartig knappe Inhaltsbeschreibungen, die allerdings nicht immer klare und vollständige Vorstellungen vermitteln, insbesondere bei Artikeln in deutscher Sprache.

Der erste Teil des bibliographischen Führers beginnt unter der Überschrift *History and Criticism* mit der Literatur zur „*Ars Nova Period in General*“, übergeht aber Arbeiten, die an der Erweiterung des Terminus *Ars Nova* Kritik üben, wie Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, Schrades Wégimont-Vortrag über *The Chronology of the Ars Nova in France* und meinen Artikel über *Das Ende der Ars Nova* (Mf XVI, 1963, 105—120).

Unter den Publikationen über formale Fragen vermißt man Apels Artikel über *Imitation* . . . (Essays on Music in Honour of A. T. Davison, Cambridge/Mass. 1957, 25—38), Kortess Dissertation über *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik* (Berlin 1928, Münster i. W. 1929) und Pirrottas Aufsatz *Sull'etimologia di Madrigale* (Poesia IX, 1948). Über die verschiedenen musikalischen Zentren äußerten sich auch R. Casimiri (Note d'Archivio XVIII, 1941, Rom 1942), S. Clercx (RB X, 1956, 80/81) und W. Korte (RMI 1932, 513—530). Im Kapitel über den literarischen Hintergrund wären auch folgende Titel erwähnenswert gewesen: A. d'Angeli, *La musica ai tempi di Dante*, Cagliari 1903, G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Florenz 1907, sowie *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Florenz 1862; A. Cimbro, *La musica e la parola del trecento al cinquecento*, RaM VI, 1929; F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del magnifico*, Pisa 1891 (Annali della Scuola Normale di Pisa, vol. XIV); E. Levi,

*Francesco di Yanno* e la Lirica nelle Corti Lombarde durante la seconda metà del sec. XIV, Florenz 1908, und *Poesia di popolo e poesia di corte nel trecento*, Livorno 1915; G. Volpi, *Rime di trecentisti minori*, Florenz 1907; außerdem die bei von Fischer als *LiGoA*, *LiGoPe* und *Ost* bezeichneten Werke. Bei der Literatur über die Trecentoquellen fehlt vor allem der zweite Band der Machaut-Ausgabe von Ludwig. Hinweise auf Apels *Notation . . .*, *Clercx* und *LudwigMM* wären mehrfach angebracht. Bei der Handschrift Rossi hätte auch M. Steiners unveröffentlichte Würzburger Dissertation Erwähnung verdient. Zum Manuskript Modena, das man mit der neueren Signatur  $\alpha$ . M. 5, 24 bezeichnen sollte, äußerte sich Pirrotta auch in RB II, 1948, 125–132. Die Literatur zur Notation müßte ergänzt werden durch Carapezians Veröffentlichung in MD IV, 1950, 81–92, Gennrichs *Abriss der Mensuralnotation . . .*, Nieder-Modau 1948, sowie Strunks und Vecchis Arbeiten über Marchettus von Padua (*La Rassegna musicale* XX, 1950, 312–315, *Quadrivium* I, 1956, 153–205 und CSM 6, Florenz 1961).

Der zweite, besonders instruktive Teil des Bandes dient der schnellen Orientierung über Transkriptionen in moderne Notation. Behandelt werden 33 Komponisten und die anonymen Werke aus neun Manuskripten. Jedem Namen folgen Angaben über Schaffenszeit-, -ort und -umfang sowie über die jeweils interessierenden Quellen. Unter A sind sodann die veröffentlichten Übertragungen aufgezählt, unter B die Komponisten und Werke betreffende Literatur. Auch hier müßte einiges ergänzt werden: zum Beispiel bei Andrea Stefani die Texteditionen von Li Gotti in *Orientamenti culturali*, fasc. 7/1946, 38/39, bei Bartolino Hinweise auf die drei in *Pit* überlieferten Werke und auf Äußerungen Apels, Levis und Ludwigs. Bei Bartolomeo hätten drei Kompositionen und unter der Literatur auch *WolfGI* genannt werden müssen. Bei Donato und Landino fehlen Hinweise auf das Prager Manuskript sowie auf die Übertragungen und Analysen von Fr. Kammerer (*Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg/Brünn 1931). Auch Landino betreffende Arbeiten von Li Gotti (R, 91–97) und H. Nolthenius sind übersehen worden (*Een autobiographisch madrigaal van Francesco Landino*, Tijdschrift voor Muziek-

wetenschap 1955, 237–241; *Renaissance in Mei* [Florentijns leven rond Francesco Landino] Utrecht/Antwerpen 1957). Bei Paolo hätten Seays Certaldo-Vortrag, *BeselerM* (164) sowie die notationskundlichen Arbeiten von Apel und Wolf Erwähnung verdient.

Trotz geringfügiger Mängel wird sich der vorliegende Band bei jeglicher Beschäftigung mit Trecentomusik sicherlich als nützliche Hilfe erweisen. Ähnliche Zusammenstellungen fehlen leider noch für etliche Spezialgebiete der Musikwissenschaft.

Ursula Günther, Ahrensburg

James Coover und Richard Colvig: *Medieval and Renaissance Music on Long-Playing Records*. Detroit: Information Service Incorporated 1964. XII, 122 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. 6.)

Die Notwendigkeit, aber auch die enormen Schwierigkeiten der Aufstellung einer Bibliographie von Schallplatten-Aufnahmen älterer Musik wird jeder einsehen, der einmal versucht hat, sich einen Überblick über lieferbare Aufnahmen irgendeines Spezialbereiches aus der Musikgeschichte vor dem 18. Jahrhundert zu verschaffen. Das gilt ganz besonders für den deutschen Sprachbereich, in dem kommerzielle Schallplattenkataloge bis vor kurzem das einzige allgemein zugängliche bibliographische Hilfsmittel waren; es gilt auch für die angelsächsischen Länder, obwohl vor allem in den USA die kommerziellen Auswahlkataloge auf wesentlich höherem Niveau als bei uns stehen und auch exakte bibliothekarische Hilfsmittel in reichem Maße verfügbar sind. Die Notwendigkeit einer internationalen Bibliographie für dieses noch relativ neue Gebiet zeichnet sich immer deutlicher ab, um so mehr, als wenigstens in Mitteleuropa heute der „offene Markt“ für Schallplatten weitgehend Wirklichkeit geworden und es ohne große Schwierigkeiten möglich ist, Aufnahmen etwa aus den USA und aus einigen Ostblockländern zu importieren (wobei die Preise, für wissenschaftliche Institute in der Bundesrepublik, teilweise erheblich unter denen der inländischen Produktion liegen). Eine solche Bibliographie oder Discographie müßte allerdings so schnell kompiliert und in so kurzen Abständen ergänzt werden, daß sie mit der leidigen „Fluktuation“ des Marktes schritthalten und nicht nur Neu-

aufnahmen, sondern auch die Streichungen aus dem älteren Repertoire verzeichnen könnte, die gerade in der Bundesrepublik von den meisten Firmen unter rein kommerziellen Gesichtspunkten vorgenommen und — was noch ärgerlicher ist — nicht rechtzeitig angekündigt werden. Sie sollte außerdem ergänzt werden durch thematisch begrenzte kritische Auswahlbibliographien, die vielleicht auch der Industrie selbst, die gerade bei älterer Musik teilweise noch recht dilettantisch experimentiert, helfen könnten — Musikwissenschaftler und musikwissenschaftliche Institutionen werden für dieses Repertoire noch auf lange Sicht die Hauptabnehmer bleiben, und der Industrie wird die Kritik dieser Konsumentengruppe kaum gleichgültig sein können. Es ist hohe Zeit, mit solchen Gesamt- und Teilbibliographien zu beginnen. Die Flut einer Überproduktion wird uns auch auf diesem noch vor wenigen Jahren als esoterisch geltenden Gebiet bald über dem Kopf zusammenschlagen, und es steht zu befürchten, daß sie manchen Qualitätsmaßstab fortspülen wird, bevor er überhaupt etabliert werden konnte.

Die vorliegende Discographie ist ein erster Versuch, die beschriebene Lücke bibliographisch exakt zu füllen, und zwar für ein Teilgebiet, auf dem der Überblick, durch das Überwiegen von Anthologien mit einer Vielzahl von Namen und Titeln aus verschiedenen Jahrhunderten auf jeder 30-cm-Platte, besonders schwierig ist. Die unvermeidlichen Komplikationen der Arbeit zeigt am eindrucksvollsten die Tatsache, daß der Ende 1964 erschienene Band nur das bis Ende 1961 vorliegende Repertoire erfaßt — also schon vor der Drucklegung veraltet war. Wie nützlich er dennoch ist, zeigt schon ein flüchtiger Überblick über die mehr als 400 Aufnahmen und die rund 380 Komponistenamen, die verzeichnet sind.

Die Discographie ist aus einem praktischen Katalog der Vassar College Music Library hervorgegangen, die eine für deutsche Verhältnisse unglaublich reiche Schallplattensammlung zu besitzen scheint. Aufnahmen, die dort nicht greifbar waren, mußten nach sekundären Quellen verzeichnet werden; die daraus entstehenden Fehlermöglichkeiten werden von den Verfassern nicht verschwiegen. Über die enorme Arbeit, die zur bibliographischen Erschließung dieser Schätze notwendig war, informiert das

Vorwort der Publikation in fast allzu bescheidenen und knappen Formulierungen; eine ausführlichere grundsätzliche Darstellung der besonderen bibliographischen Probleme solcher Verzeichnisse wäre an dieser Stelle, auch als verbindlicher Vorschlag für zukünftige ähnliche Unternehmungen, nützlich gewesen.

Zeitlich umfaßt das Verzeichnis Aufnahmen von der Gregorianik und den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, aufgeteilt in je eine Liste der Sammelaufnahmen mit allen Komponistennamen und Werktiteln für jede Platte, der Komponisten und ihrer Werke (dabei die Individualaufnahmen mit mehreren Werken nur eines Komponisten) und der Interpreten. Das Verweis-System vom Verzeichnis der Komponisten zu dem der Sammelaufnahmen ist recht kompliziert und unanschaulich, aber im Rahmen einer Bibliographie dadurch gerechtfertigt, daß es viel Platz spart. Im übrigen sind alle drei Indices so genau und umfassend gearbeitet, wie es bei der schwierigen Materie, bei den oft unzulänglichen Informationen der kommerziellen Kataloge und bei den nicht selten ungenauen und falschen Angaben sogar auf den Plattentaschen und Platten selbst überhaupt möglich ist; bei Stichproben konnten weder gravierende Fehler noch größere Lücken entdeckt werden. Das Fehlen aller Publikationsdaten geht nicht zu Lasten der Verfasser, da fast alle Schallplattenfirmen aus kommerziellen Erwägungen Aufnahmetermine und Publikationsdaten verschweigen (es wäre jedoch zu überlegen, ob diese Editionspolitik nicht auf dem freilich mühsamen und von Fehlerquellen nicht freien Umweg über die Ermittlung der Chronologie der Matrizen-Nummern zu überlisten wäre). Schließlich sei nochmals betont, daß die Verfasser für ihre vorbildlich durchgeführte Arbeit allen Dank verdienen. Für alle musikwissenschaftlichen Institute und Schallplattensammlungen wird ihr Verzeichnis sehr schnell ein unentbehrliches und überaus nützlich Hilfsmittel werden. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Chanson & Madrigal 1480—1530. Studies in Comparison and Contrast. Edited by James Ha ar. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press 1964. 266 S., davon 115 S. Notenbeispiele.

Denkt man an Rubsamens Bemerkung in seinem Artikel *Frottola* (MGG IV, Sp. 1035), „zwischen dem einfachen syllabischen Typ der *Frottola* und der französischen *Chanson*“ bestehe „so gut wie kein Unterschied“, dann greift man mit beträchtlicher Neugier zu diesem Band, dessen drei Teile — *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500—1530* (Howard M. Brown), *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music* (Walter H. Rubsam) und *Les Goûts Réunis, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted* (Daniel Heartz) — schon im Titel fast programmatisch auf einen abgeschlossenen dialektischen Prozeß verweisen. Das Buch ist hervorgegangen aus einer „Conference“ in der Isham Memorial Library am 13./14. September 1961 unter der Leitung von Gustave Reese und enthält außer den drei genannten „Papers“ auch das Protokoll der anschließenden Diskussionen, an denen Geneviève Thibault, Isabel Pope Conant, François Lesure, Nanie Bridgman, Frank A. D'Accone, Nino Pirrotta, Erich Hertzmann, Alvin Johnson und Claude Palisca teilnahmen.

Der erste Beitrag behandelt die Geschichte der französischen *Chanson* von Ockeghem bis zur Ausbildung der spezifisch Pariser *Chanson* der Jahre 1520/30 um Claudin de Sermisy und beschreibt im wesentlichen drei Etappen, die durch Ockeghem und Josquin (gedruckt bei Petrucci), Févin und Mouton (gedruckt bei A. Antico) und durch Claudin de Sermisy (gedruckt bei Attaignant) bezeichnet werden.

Ockeghems *Chansons* werden dabei in erster Linie durch eine nur formale, nicht inhaltliche Beziehung zwischen Text und Musik charakterisiert, sie sind „abstract“, „an autonomous musical complex supplied with text“ (S. 8). Deutlich ausgeprägt ist in ihnen eine enge Diskant-Tenor-Bindung. Demgegenüber sind Josquins *Chansons* variabler in der Form, zeigen eingängigen, von der Deklamation geprägten melodischen Duktus, eindeutige Kadenz, die Trugschlüsse vermeiden, Sequenzen und Imitationen. Seine *Chansons* kennen keine Diskant-Tenor-Struktur mehr.

Die Komponisten der Übergangsgeneration (Févin und Mouton) lieben die Bearbeitung von Volksweisen als drei- oder vierstimmigen *cantus-firmus*-Satz, sie schreiben keine eigentlich höfischen Kompositionen

mehr. Claudins *Chansons* hingegen streben zu einer Fusion des Höfischen mit dem Volkstümlichen. Sie folgen streng der Form des Textes. Zu einer klaren Deklamationsrhythmik tritt eine neuzeitliche „dominante“ Harmonik.

Eine solche Entwicklung von „abstrakt-autonom“, an einer Tenor-Diskant-Bindung ausgerichteten Komposition zu eng an den Text gebundener Musik mit fast modern tonalem Kadenzplan mag man freilich nur rückwärts blickend akzeptieren: nur aus der Sicht des „*imitar le parole*“ im sechzehnten Jahrhundert erscheint mir Ockeghems Musik autonom, losgelöst vom Text; und nur, wenn man völlige Äquivalenz der Stimmen im 16. Jahrhundert postuliert, erscheint die Tenor-Diskant-Struktur in Ockeghems *Chansons* als stilistische Eigentümlichkeit (freilich: auch die dem Band beigegebenen Notenbeispiele — etwa Nr. 35, „*Allez souspirs*“, Claudin — zeigen noch deutlich Tenor-Diskant-Bindung, in dem Sinne, daß diese beiden Stimmen, und nur diese, sich ohne Schwierigkeiten als *Bicinium* isolieren ließen; dies wirft auch ein zweifelhaftes Licht auf die Vorstellung eines an dominantischer Progression orientierten Kadenzplanes, da dann der Baß primäre, nicht mehr sekundäre Stimme sein müßte).

Der zweite Beitrag zeigt parallel zu dem ersten die Entwicklung der *Frottola* vom 15. zum 16. Jahrhundert, von der Giustiniana zum frühen Madrigal. Die *Frottola* weist um 1480 einfache, klare Formen auf, sie vermeidet übermäßige Polyphonie, der Diskant ist führende Stimme, der Baß harmonisches Fundament, die Mittelstimmen Füllstimmen. Melismen, die noch in der Frühzeit sehr häufig waren, sind selten und werden wohl zumeist frei improvisiert (insbesondere in der Giustiniana und im Strambotto). Nur die Oberstimme zeigt enge Bindung an den Text. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts läßt die *Frottola* eine deutliche Entwicklung auf artistischere Konzeption hin erkennen, auch in der Textwahl. Michele Pesenti, Seb. Festa und schließlich Verdelot nehmen polyphone Tendenzen aus dem Norden auf. So entsteht dann um 1520 das durchweg vokal angelegte und „durchkomponierte“ Madrigal.

Diesem wertvollen Beitrag fehlt leider — und auch die Diskussion, die hauptsächlich zu klären versucht, inwieweit die Unterstimmen der *Frottola* wirklich instrumental

zu verstehen sind, hilft hier nicht weiter — jeglicher Bezug zum ersten, jeder direkte Vergleich mit der französischen Chanson. Freilich hätte hier wohl nur eine noch stärker am Detail orientierte Untersuchung — etwa der Periodenbildung, der Funktion des Melismas (melodische Substanz in der Chanson, Ornament in der Frottola?), des Verhältnisses rhythmischer Modelle in den Unterstimmen zur deklamatorischen Adaptation in der Oberstimme — weiter geführt. Die Gegenüberstellung polyphon-äquivalenter Stimmenkonzeption in der Chanson und der Füllstimmfunktion der Mittelstimmen in der Frottola hingegen gibt hierfür wohl nur wenig her: beide — Chanson und Frottola — sind in gleicher Weise auf ein Diskant-Tenor-Gerüst bezogen.

Der dritte Beitrag läßt wohl die meisten Fragen offen. Er verweist auf die allgemeine kulturelle Abhängigkeit Frankreichs von Italien zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, zeigt an Schlüsselfiguren (Williaert, Verdelot, Costanzo Festa, Arcadelt und Claudin de Sermisy) äußere und auch innere Beziehungen in der Musik beider Länder auf, nennt einige Frottolen, die in Frankreich gedruckt worden sind und weist auf den bedeutenden Einfluß der italienischen Literatur auf Frankreich und vor allem auch auf Claudin hin (der etwa Petrarcas „*Ite, caldi sospiri*“ komponiert hat). Im Grunde aber scheint es doch, als ob von „*goûts réunis*“ nicht die Rede sein könne. So meint denn auch François Lesure, gegen Ende der Diskussion: „*in three quarters of the pieces one might examine, if the texts were removed, one could still distinguish quite precisely between chanson and madrigal, between French and Italian styles*“ (S. 137). Zweifellos hat das frühe Madrigal Einflüsse aus dem Norden absorbiert — aber doch wohl eher von der Motette, die ihm auch in seinem musikalischen Anspruch näher steht, als von der Chanson. Einwirkungen der Frottola auf die Chanson hingegen lassen sich (wie in der Diskussion gezeigt wurde) höchstens in ihrer Tendenz zur Homorhythmie und zur vom Baß als Fundamentstimme determinierten Harmonik vermuten.

Obwohl manches in diesem Band nur skizzenhaft angedeutet werden konnte und obwohl sich gegen einzelnes Einwände vorbringen lassen, erweist er sich im ganzen als ein bedeutender Beitrag zur komparativen Musikforschung im 16. Jahrhundert,

der zahlreiche Fragen stellt, Antworten zu geben versucht und der Forschung Wege und Richtung weist. Bemerkenswert sind die zahlreichen, zumeist vollständig wiedergegebenen Notenbeispiele, die im Grunde eine Anthologie zu Chanson, Frottola und Madrigal im frühen 16. Jahrhundert darstellen. Wir sind dem Herausgeber, James Haar, und dem Verlag dankbar dafür, daß diese Publikation hat erscheinen können.

Walther Dürr, Tübingen

Antony Hopkins: *Talking about Concertos*. An analytical study of a number of well-known concertos from Mozart to the present day. London—Melbourne—Toronto: Heinemann (1964). 148 S.

Während die Musikerziehung im deutschsprachigen Gebiet zäh an der Fiktion festhält, das Selbstmusizieren sei der einzige Weg zu wirklichem Musikverständnis — woraus sich nicht selten in der Beschränkung auf die spieltechnisch noch erreichbare (und oft nur pädagogische) Musik eine erschreckende geistige Verarmung für das Laienmusizieren ergibt —, hat sich in den angelsächsischen Ländern das Interesse der Musikerzieher im weiteren Sinne auch dem nicht oder nur innerhalb sehr bescheidener Grenzen musizierenden Menschen in der Absicht zugewandt, ihm den Weg zu großer Musik zu erleichtern. Es wäre zu untersuchen, wie weit an dieser Bewegung das Aufkommen der Schallplatte ursächlich beteiligt war. Das vor allem in England und den USA entwickelte Fach „*Music appreciation*“ ist jedenfalls ohne sie kaum denkbar. Adorno (*Die gewürdigte Musik* in *Der getreue Korrepetitor*) hat Auswüchse dieser Methode der Werkeinführung, wie er sie in Amerika erlebt hat, kritisch unter die Lupe genommen; mit Recht und in der guten pädagogischen Absicht, davor zu warnen.

Antony Hopkins hat in seiner jahrelangen Arbeit am Britischen Rundfunk gezeigt, daß man so etwas auch gut machen kann. Ausschnitte aus dieser Tätigkeit sind in Buchform (*Talking about Symphonies*, vgl. *Mf XVII*, 1964, S. 85) und auf einer Schallplattenreihe (*Talking about Music*) vorgelegt und damit ist sicherlich vielen Musikliebhabern, die abseits von planmäßiger Musikerziehung geblieben sind, eine wertvolle Hilfe gegeben worden. In *Talking about Concertos* sind zwölf der (in England) am

meisten aufgeführten Konzertwerke von zwei Klavierkonzerten Mozarts bis zum Orchesterkonzert von Bartók ausgewählt. Eingangs wird der Leser, den sich der Autor als von musikalischer Bildung völlig unbelasteten Liebhaber vorstellt, in das Wesen des konzertierenden Stils eingeführt. Gleich die ersten zehn Zeilen des Buches sind typisch für Hopkins' unbefangene Darstellungsweise: "All men are not born equal; even in the somewhat limited field of musical executants, some are endowed with infinitely greater natural ability than others. Take a brother and sister from the same family, bring them up with the same opportunities, send them to the same teacher, ensure that they practise for exactly equal amounts and it makes no difference; at the end of ten years one will have outstripped the other, almost inevitably. The concerto as a musical form is a logical reflection of the fact that in any group of musicians gathered under one roof, one or two will outshine the others in technical and musical ability". Das Rondo wird verglichen mit "a multi-decker sandwich in which the rondo-theme is the bread" (S. 8), und um die klanglichen Probleme des Verhältnisses von Soloinstrument und Orchester bei Mozart zu erläutern, wird das Auto herangezogen ("The piano on which Mozart would have performed bore as little relationship to a modern concert grand as a 1900 Mercedes did to the sports racing car with which Stirling Moss won the Mille Miglia in 1955", S. 9). Nur gelegentlich gerät der Autor in einen etwas lederhosigen Ton, so bei der Beschreibung des Rondothemas aus dem Violinkonzert von Beethoven ("Only the cellos seem prepared to follow his lead, and the rudimentary accompaniment they provide to the theme is reminiscent of the spontaneous music-making of country-folk in a pub. Delicate and remote though the sounds still are, they contain subtle suggestions of rhythms slapped out by bare hands against thighs clad in well-worn Lederhosen. There's a pint of good German beer on the table, and I can't help feeling that Beethoven whistled this tune in such surroundings when it first came to him, rather than imagining the golden tones of a Stradivarius violin in a concert-hall", S. 57).

Hopkins' Analysen und die sachlichen Angaben sind fast durchwegs richtig und gut

und sind durch nicht weniger als 167 gut ausgewählte Notenbeispiele ergänzt. Eine gute Idee ist auch die Gegenüberstellung von Formabläufen in schematischer Darstellung (z. B. S. 64/65). Irrtümer wie etwa die Behauptung, daß der „leader of the viola section“ in der Concertinogruppe bei Händel mitspielt, sind relativ selten.

Dem Fachmanne wird Hopkins' Buch nicht viel Neues sagen, aber für das auch in der Musikpädagogik immer wieder schwierige Problem „Wie sage ich's meinem Kinde“ kann er so manche Anregung gewinnen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Volti Musicali di Falstaff, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Accademia Musicale Chigiana. Per la XVIII Settimana Musicale 23—31 Luglio 1961. Siena: Arti Grafiche Ticci 1961. 110 S.

Die 18. „Settimana Musicale“, die die Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1961 veranstaltete, galt vornehmlich den verschiedenen Vertonungen der *Lustigen Weiber von Windsor* Shakespeares, genauer gesagt: dreien der zahlreichen Opern, Salieris *Falstaff* ossia *Le tre burle* (Wien 1799), Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor* (Berlin 1849) und Verdis *Falstaff* (Mailand 1893). Man wünschte sich, daß der Begleitband der Settimana einen Aufsatz enthielte, der an den genannten und anderen Falstaff-Opern die verschiedenen nationalen, epochalen und personellen Stile sichtbar machte. Dieser Artikel fehlt, statt dessen werden die drei genannten Opern in Einzelaufsätzen behandelt. Alfredo Bonaccorsi schreibt über *Antonio Salieri e il suo „Falstaff ossia Le tre burle“*, ohne dem Komponisten und seinem Werk gerecht zu werden. Er erkennt die Aufgabe, die Opern Salieris und speziell die in Rede stehende zu analysieren (vgl. S. 31 oben), aber statt eines Ansatzes dazu legt er zunächst ein unvollständiges Werkverzeichnis vor, um dann Ignaz Franz von Mosels Darstellung (Wien 1827, nicht 1825, wie im ebenfalls höchst lückenhaften Literaturverzeichnis angegeben) zu exzerpieren. Nach weiteren Zitaten aus Fétis, Riemann u. a. folgen einige Gedanken zum *Falstaff*, die zu tieferem Verständnis jedoch nichts beitragen. Als Beispiel für die vage Art der Analyse sei hier zitiert, was Bonaccorsi vom Finale des I. Akts schreibt: „pagina che sembra ripetere le stesse note di altre pagine



*di autori del tempo; scriviamo 'sembra', perché, se guardiamo un po' a fondo, si sente che il significato non è poi il medesimo*" (mehr folgt darüber nicht).

Nach der Lektüre dieses zudem an Druckfehlern reichen Artikels bedeutet Erich Schenks Aufsatz *Otto Nicolai e le sue „Vispe comari di Windsor“* ein wahres Vergnügen. Meisterhaft sind hier Leben und Schaffen Nicolais im Zusammenhang mit der Situation der Oper jener Zeit dargestellt. Besonders zur Operngeschichte in Berlin und Wien erfährt man sehr Wissenswertes. Nachdrücklich und überzeugend weist Schenk auf den Einfluß hin, den Mendelssohn und Weber auf die *Lustigen Weiber Nicolais* ausgeübt haben. Die Parallelen, die er zur italienischen Oper zieht, überzeugen dagegen nicht gleichermaßen. Ganz gewiß stehen Rossini, Bellini und Donizetti stilistisch oft nahe, aber die auf S. 64 als Nr. 5 gegebenen Beispiele scheinen mir verfehlt zu sein.

Gino Roncaglias *Annotazioni sul „Falstaff“ di Verdi* sind eine sehr gelungene Einführung in dieses Meisterwerk, die man jedem verständigen Hörer in die Hand wünschte. Grundsätzlich Neues enthalten sie für den Musikwissenschaftler nicht, jedoch eine Fülle schöner Einzelbeobachtungen. Die Ferne von der alten opera buffa ist richtig erkannt, und treffende Worte findet Roncaglia über den tragischen Grund der Komödie, deren Schöpfer über seinen „*vecchio John*“ dasselbe hätte sagen können, was er 1879 allgemein formuliert hat: „*La vita non è altro che una sequela di dispiaceri da cui non si sottrae che l'egoista*“ (vgl. S. 77).

Andrea Della Corte hat über *La Comicità e la Musica* einen „*Saggio bibliografico e critico*“ geschrieben, der die einzelnen Meinungen verschiedener Autoren von Dittersdorf bis Hohenemser zum Thema „Komik in der Musik“ abschreitet. Sie alle leiden, meine ich, an dem Fehler, allzu schnell zu allgemeinen Kennzeichnungen musikalischer Komik gelangen zu wollen, statt zuerst zu erforschen, welche Symbole für musikalische Komik die einzelnen Zeitalter ausgebildet haben. Gäbe es auch über die anderen Epochen der Musikgeschichte solche Studien, wie sie H. H. Eggebrecht über die musikalische Komik des 18. Jahrhunderts (Musikforschung IV, 1951) vorgelegt hat, könnte man auf sicherem Boden zur Formulierung des Allgemeingültigen übergehen.

Della Cortes Aufsatz scheint mir besonders in zweierlei Hinsicht wertvoll zu sein: Erstens ist auch weniger Bekanntes zitiert (Quadrio, Planelli, Bastianelli, Croce u. a.), zweitens und vor allem ist die Erkenntnis ausgesprochen, daß „komisch“ oder „tragisch“ „*non sono giudizi, ma qualifiche*“ (S. 22), daß es auf die Schöpferkraft des Musikers ankommt, ob bestimmte Figuren oder Klänge uns lachen machen oder nicht.

Vivaldi wird, wie es im Vorwort heißt, als „*cittadino onorario*“ Sienas betrachtet, und so fehlt auch ein Aufsatz über ihn nicht: Massimo Bruni, *Lecture Vivaldiane: „Arsilda Regina di Ponto“*. Bruni berichtet über das Manuskript Nr. 35 der Raccolta Foà an der National-Bibliothek Turin, welches Vivaldis Oper in zwei stellenweise voneinander abweichenden Niederschriften enthält, erzählt die Handlung, um dann jedoch in der musikalischen Analyse an der Oberfläche zu bleiben. Daß die nur vom Basso continuo begleitete Arie in der venezianischen Oper gang und gäbe war, scheint Bruni unbekannt zu sein; auf S. 99 wertet er solche Arien in Vivaldis *Arsilda* als Indiz dafür, daß mit der Feinheit im Vokalen „*non sempre corrisponde . . . un'accurata fattura del sostegno strumentale*“. Friedrich Lippmann, Rom

**Musikinstrumente.** Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen. Ein Symposium von sechzehn Autoren, herausgegeben von Anthony Baines. Übersetzt von Erik Maschat in Zusammenarbeit mit Alfons Ott. München: Prestel-Verlag (1962). 424 S., 79 Abb.

*Musical Instruments through the ages* ist der Titel einer 1961 in der Reihe der Pelikan Books erschienenen Veröffentlichung. Der im Vorwort des Herausgebers ausgesprochenen Einsicht gemäß, daß es — die nur im direkten Umgang mit dem Gegenstand zu erlangende praktische Erfahrung als wesentlich vorausgesetzt — einem einzelnen kaum möglich ist, über das ganze weite Gebiet der Musikinstrumente Verbindliches auszusagen, handelt es sich um eine Sammlung von Beiträgen mehrerer Autoren. Was diese jeweils ein Teilgebiet behandelnden Beiträge bei aller Knappheit der Darstellung wertvoll macht, ist eben die erwähnte praktische Vertrautheit mit dem Gegenstand und die daraus resultierende detaillierte Kenntnis desselben, charakteristisch für eine mit dem Wirken der Galpin Socie-

ty auf das engste verbundene Art wissenschaftlicher Beschäftigung mit historischen Musikinstrumenten, welche in den besonderen Verhältnissen eines selbst heute noch dem privaten Sammler auf diesem Gebiete Möglichkeiten bietenden Landes so günstige Voraussetzungen findet. *Musical Instruments through the ages* unterscheidet sich in vieler Hinsicht vorteilhaft von anderen, in deutscher Sprache vorliegenden Publikationen ähnlichen Umfangs und ähnlicher Zielsetzung; das Buch durch eine Übersetzung einem weiteren Kreise Interessierter zugänglich zu machen, erscheint sinnvoll und begrüßenswert.

Leider kann man aber die hier zu besprechende, vom Prestel-Verlag veranstaltete deutsche Ausgabe nicht anders als mißlungen nennen. Leidliche Gewandtheit im Lesen der fremden und im Schreiben der eigenen Sprache stellen — es sollte keiner Erwähnung bedürfen — keine ausreichende Grundlage für das Übersetzen von Texten dar, welche auf Grund ihrer Beschaffenheit die Kenntnis einer bestimmten Terminologie (und damit in gewissem Grade die Kenntnis der Sache selbst) erfordern. Fehlt diese Kenntnis, wie im vorliegenden Falle offensichtlich, so entsteht eine dem begrenzten Auskunftsvermögen der Übersetzungswörterbücher ausgelieferte Zufallsterminologie, in welcher sich allenfalls der mit der Materie Vertraute auskennt; dieser aber wird in der Regel keine Übersetzung brauchen.

Es würde einen ansehnlichen Teil des vorliegenden Heftes füllen, wollte man alles aufzählen, was in der Übersetzung selbst dem wohlwollenden Blick nicht standhält. Vom leicht verunklarten bis zum völlig entstellten Sachverhalt, vom verfehlten Einzelwort bis zum mißverstandenen Satz finden sich alle Grade der Unrichtigkeit. Dies betrifft nicht einmal nur den engeren fachlichen Bereich; falsche Wiedergabe einfachster Gebilde, ungerechtfertigte Auslassungen bis zum Umfang ganzer Sätze sind Anzeichen einer bemerkenswert flüchtigen Arbeitsweise. Das betrübliche Resultat ist, welche Umstände dies immer entschuldigen mögen, ein nahezu unbrauchbarer deutscher Text. Die folgende, angesichts der Fülle des Gebotenen knappe Auswahl markanter Beispiele soll eine Vorstellung davon geben, was den Leser erwartet.

Unbefangene Wörtlichkeit äußert sich in Übersetzungen wie „Kesseltrömmel“ (372 u.

ö.) für *kettledrum* (Pauke), „Seiten- und Baßtrömmeln“ (372) für *side and bass drums* (große und kleine Trommel), „Konsole“ (53) für *console* (Spieltisch der Orgel), „Orgeldior“ (61) für *organ chorus* (Plenum der Orgel), „Methode“ (288) für *method* (Schule für ein Musikinstrument), „Kappe“ (257 Fig. 66) für *cap* (Windkapsel), „Schwanzstück“ (202) für *tail-piece* (Saitenhalter). Aus der *Imperial Guild of Trumpeters and Kettledrummers*, der Kaiserlichen Trompeter- und Paukerzunft, wird die „Kaiserliche Trompeter- und Kesseltrömmelergilde“ (373), aus der *cog-rattle*, der Ratsche, eine „Zahnradsessel“ (18 Fig. 3), aus *garland*, dem Kranz an der Stürze der Trompete, „Girlande“ (326), aus dem *old tune* der Laute, der alten Stimmung, der „alte Ton“ (175), aus der *natural trumpet*, der Naturtrompete, die „natürliche Trompete“ (327), aus *keyboard music* „Klavaturmusik“ (77); das schöne Adjektiv „musikologisch“ (*musicological*) fehlt nicht (9). *Trichord* bei einem Flügel bedeutet nicht „dreisaitig“ (99), sondern dreichörig, *covered strings* sind umspinnene, nicht „verdeckte“ Saiten (ib.). Die im heutigen Englisch gebräuchliche Unterscheidung zwischen *cornett* (Zink) und *cornet* (Kornett, *Cornet à pistons*, Piston) einfach zu übernehmen, geht nicht an. Der diesen Sprachgebrauch erläuternde *Passus*, nur für den englischen Leser von Interesse, hätte in der Übersetzung fehlen dürfen; der Zink heißt nun einmal im Deutschen Zink und nicht anders. Ein Hinweis hierauf findet sich sogar im Originaltext — und wurde getreulich mit übersetzt (318). Das Portativspiel wird angesichts der Wiedergabe von *blown with one hand* durch „mit der einen Hand angeblasen“ (56) zum physiologischen Kunststück.

Einige der zitierten Fehlübersetzungen versteht man um so weniger, als an anderer Stelle der korrekte Ausdruck erscheint; so ist in dem der Violine gewidmeten Kapitel *tail-piece* durchweg mit „Saitenhalter“ übersetzt, und auf S. 329 heißt es richtig „Naturtrompete“.

Beispiele für das, was man Zufallsterminologie nennen könnte, sind im Bereich der Holzblasinstrumente Übersetzungen wie „Scheiben“ (286) für *plates* (Deckel bzw. Deckelklappen), „Kissen“ (281, 283) für *pad* (Polster), „Fußglied“ (288) für *bottom joint* (Unterstück), „Tenorpfefe“ (273) für *chanter* (Spielpfeife beim Dudelsack), „Baß-

fagotte" (279) für *double bassoons* (Kontrafagotte) und — unmittelbar danach — die Übernahme der nur im Englischen möglichen Doppelbezeichnung *the double bassoon, or contrabassoon* als „das tiefe oder Kontrafagott“. *Embouchure* hat zwar im Französischen die doppelte Bedeutung Mundstück und Ansatz, im Englischen aber nicht, es handelt sich daher auf S. 274 um verschiedene Arten des Klarinettenansatzes, nicht um „Mundstücke“ der Klarinette. *Double reed* hat als deutsche Entsprechung Doppelrohrblatt oder kurz Rohr, nicht aber „Doppelblatt“ (266); entsprechend sind *oboe reeds, bassoon reeds* Oboen- bzw. Fagottrohre, nicht „Blätter“ (266 Fig. 71) — Blätter haben nach deutschem Sprachgebrauch nur die Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Trifft man dagegen *reeds* im Bereich der Orgel an, so handelt es sich nicht um „Rohre“ (57), sondern um Zungenregister oder Rohrwerke. Die Übersetzung von *a mixture 'breaks'* (eine Mixtur repetiert) durch „die Mixtur erzeugt ‚Akkorde‘“ (62) dürfte den unvorbereiteten Leser ratlos finden. Schreckliches Durcheinander entsteht besonders in diesem Zusammenhang mit den Begriffen *stop* (Register) und *rank* (Pfeifenreihe bzw. — im Falle der Mixtur — Chor); aus *the stop just considered would have all its ranks doubled in the top octave, sounding 8ve, 8ve, 12th, 12th, 15th, 15th*, der Feststellung also, daß ein bestimmtes (Mixtur-)Register in der obersten Oktave die Zusammensetzung  $4' 4' 2 2/3' 2 2/3' 2' 2'$  mit drei Doppelchören erreicht, wird folgendes: „der sechsen bezeichnete Zug würde in der höchsten Oktave alle seine Register verdoppelt haben und folgendermaßen klingen: Oktave, Oktave, 12., 12., 15., 15.“ (62). *Pallets* sind Spielventile (wie S. 54 Fig. 17 ganz richtig übersetzt), nicht „Sperklappen“ (55), *voicing* bedeutet nicht „Klangfärbung“ (60), sondern Intonation (der Orgelpfeife), *tuning* wiederum nicht „Intonierung“ (15), sondern Stimmung eines Instruments. Ein *mute cornett* ist ein stiller Zink, nicht ein „gedämpftes Cornett“ (319), sein Mundstück nicht „in das obere Ende eingesdraubt“ (ib.), sondern *turned in the top of the instrument itself*, also mittels der Drehbank in das Instrument selbst eingearbeitet; mit *the „ball“ at the bell joint* ist der Knauf am Stürzenteil der Trompete gemeint, nicht „die ‚Quaste‘ an der Stürze“ (326), mit „*garnishes“ at the joints in the*

*tubing* die Zierhülsen an den Verbindungsstellen der einzelnen Trompetenteile, nicht „allerlei Zierat an den Biegungen“ (ib.). *Shanks and crooks* bei Blechblasinstrumenten sind Stifte (Setzstücke) und Bögen, nicht „Griffe und Haken“ (353; etwas weiter unten ist *crook* an sich richtig mit „Bogen“ übersetzt, doch wäre es im dortigen Zusammenhang wohl zweckmäßiger, *the longer crooks* mit „die tieferen Stimmungen“ wiederzugeben). *Beater* (Schlägel) wandelt sich bedrohlich zum „Schläger“ (25), *scrapers* (Schrabinstrumente) erscheinen bald als „Kratzer“ (17), bald als „Schiaber“ (18), ja sogar in der Synthese „Kratzer und Schaber“ (ib.), *vellum* wird bald entsprechend dem Sprachgebrauch mit „Fell“ (der Trommeln und Pauken), bald gelehrt mit „Membran“ übersetzt, letzteres offenbar in Erinnerung an die Kategorie der Membranophone (379 ff.). *Body*, das Korpus der Streichinstrumente, wird durchweg zum „Kasten“, *violin body* konsequent zum „Geigenkasten“ (114), *top*, die Decke dieser Instrumente, zum „Deckel“ (dagegen steht S. 109 Fig. 23 und S. 114 Fig. 25 richtig „Decke“). Nicht besonders glücklich ist *smaller and shallower than a double bass* (kleiner und flacher gebaut . . .) mit „kleiner und seichter im Kasten . . .“ wiedergegeben (168). Die *wooden slides or „registers“* beim Cembalo, in denen die Springer laufen, sind Rechen, nicht „hölzerne Rillen oder ‚Register‘“ (76), *harp stop* bedeutet Lautenzug, nicht „Harfenregister“ (ib.), *lute stop* dagegen weder „Lautenregister“ (ib.) noch „Lautenzug“ (78), sondern das, was man im Deutschen als hellen (oder nasalen) 8' bezeichnet, *jack* zwar beim Cembalo „Springer“, beim Hammerklavier aber u. a. „Stößler“ (97, dazu Fig. 20). *Treble key-check* ist die Klaviaturbacke auf der Diskantseite, nicht die „Diskant-Klaviatur“ (99); *mouth-organ* kann „Mundharmonika“ heißen, nicht jedoch, wenn es sich um die japanische Mundorgel handelt (364 Fig. 83); im Text, der die Abbildung umgibt, ist dies auch berücksichtigt.

Nicht mit fachlicher Unerfahrenheit entschuldbar sind Flüchtigkeiten und Fehlübersetzungen wie „Hersteller“ für *owner*, Eigentümer eines Instruments (389), „Baumstrunk“ (25) für *tree trunk* (Baumstamm, als Material der Schlitztrommel), „Kupfer“ (99) für *brass* (Messing), „zwei Kesseltrommeln“ für *two pairs of kettle-*

drums (374), „sechzig Millimeter“ (95) für  $1/4$  in. (als Tastenfall eines Steinschen Hammerflügels!). Square headed screws sind Schrauben mit Vierkantkopf, nicht „Mutter-schrauben“ (380); aus „Metallfolie“ (281) Klappen herzustellen, dürfte schwierig sein, es handelt sich indessen um sheet brass, Messingblech; fixed nut ist gerade nicht ein „verstellbarer Griff“ (Abb. 9), sondern der feste Frosch einer alten Bogenart, dark stained boxwood dunkel gebeiztes, nicht „dunkel geflecktes“ Buchsbaumholz (271), bellow bedeutet brüllen, heulen, nicht „bellen“ (20). Die irriige Deutung von Fleming (Flame) als Eigenname führt der Musikgeschichte bisher unbekannte Komponisten zu: aus by at least two Flemings, Buus and Willaert . . . wird „durch mindestens zwei Flemings, durch Buus und Willaert . . .“ (206). Geheimnisvolle Dinge geschehen mit den Messingzungen der ostasiatischen Mundorgel: „Jede Zunge ist . . . mit Kampfer parfümiert, bambusähnlich geschnitzt und am unteren Ende geschlossen“ (364); schlägt man im englischen Text nach, so zeigt sich, daß dies alles nicht die Zungen betrifft, sondern die wooden pipes, auf welche die Zungen aufgekittet sind. Altchinesische Steinspiele sehen sich jäh in das antike Griechenland versetzt, wenn Chinese sets of this type were tuned to . . . „a Pythagorean system, 400 to 500 years before the Pythagorean school“ in Ancient Greece zu „chinesische Sätze dieser Art wurden im alten Griechenland auf ein Schema gestimmt . . .“ wird (23). Die Aussage, die Dämpfung bei alten englischen Hammerflügeln sei by no means instantaneous, keineswegs augenblicklich, wird durch die Übersetzung „keineswegs nur eine augenblickliche“ (100) ins Gegenteil verkehrt; ähnliches ist der Fall, wenn das erstaunliche Faktum, daß as late as 1906, noch im Jahre 1906, Stimmbögen als unentbehrliches Zubehör der Zugtrompete bezeichnet wurden, in der Form „aber erst 1906“ mitgeteilt wird (329; Tutor bedeutet in diesem Zusammenhang zweifellos Lehrbuch und nicht „Pädagoge“). Mit Erstaunen liest man, der Zink habe „eine verhältnismäßig späte Rechtfertigung gefunden“ (318), während im englischen Text nur davon die Rede ist, daß vornehmlich im Hinblick auf die beginnende Wiederverwendung des Zinken über ihn berichtet werden soll (an account on it is given

largely with an eye to the future, since the need for it is now acutely felt and cornetts are being made and played again . . .). Zuviel der Ehre widerfährt Daniel Speer, wenn es von ihm heißt, er habe „1687 eine nützliche Reihe deutscher Lehrbücher und Kommentare verfaßt, die bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren“ (10); die Vorlage teilt lediglich folgendes mit: Daniel Speer in 1687 initiated a useful series . . . which ran right through into the early nineteenth century. Ein letztes Beispiel: der Satz the flute had an inescapable bias towards the sharp keys around D major, on account of the unsatisfactory cross-fingerings especially in the low octave konstatiert die Neigung der (alten, einklappigen) Querflöte zu bestimmten Tonarten, welche weniger auf die besonders in der unteren Oktave unbefriedigenden Gabelgriffe angewiesen sind (die Grundskala dieser Flöten ist ja D-dur); deutsch wird daraus „der Flötist hat (!) eine unentrinnbare Scheu vor allen um D-dur herumliegenden Kreuztonarten, in deren Bereichen sich . . . die Gabelgriffe sehr ungünstig anbringen lassen“ (272) — eine durch die irriige Übertragung ins Präsens und die dadurch bedingte Konfrontation mit den Möglichkeiten der modernen Boehmflöte in doppelter Hinsicht geradezu umwälzende Behauptung.

Daß das Glossary of Technical and Acoustic Terms in der Übersetzung wegfiel, muß man angesichts des dem Texte Widerfahrenen begrüßen. Aus dem Paperback der Vorlage ist ein Ganzleinenband geworden, Papier und Druck verdienen alles Lob. Die Wandlung ins Repräsentative spiegelt auch der deutsche Titel, der sich gegenüber dem originalen wie im Wortvolumen gebläht, so in der Aussage geschrumpft erweist. Die Abbildungen sind besser und vor allem in größerem Format reproduziert, doch wird dieser unbestreitbare Vorzug dadurch wieder gemindert, daß ihre Zahl nicht unwesentlich und auf wenig sinnvolle Weise reduziert worden ist. Jedem nur einigermaßen des Englischen Mächtigen wird man zur Originalausgabe raten müssen; er dürfte sich leichter und mit fraglos größerem Gewinn in deren fachmännisch gehandhabter Terminologie zurechtzufinden lernen als in der aleatorischen Ausdrucksweise einer mißglückten Verdeutschung, welche — bei kaum geringerer Ab-

weichung vom korrekten Sprachgebrauch — auf die Dauer doch weit weniger Vergnügen bereitet als beispielsweise Tucholskys *Deutsch für Amerikaner* („Autotreiber! Geh an!“). Jürgen Eppelsheim, München

Wolfgang Metzler: *Romantischer Orgelbau in Deutschland*. Ludwigsburg: Verlag E. F. Walcker & Cie. 133 S.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung wünscht Walcker, „daß ein sachliches Verhältnis zur romantischen Orgel geschaffen werde, um . . . die damaligen Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“. Von Sachlichkeit scheint sein Autor aber nicht viel zu halten; auf seine wirklichen oder vermeintlichen Gegner schimpft er weidlich mit Vokabeln wie „suspekt“, „mutwillig“, „schlechtes Gewissen“, „Unwissenheit“, „Eingeständnis der eigenen Armut“, „enger Maßstab des eigenen Geschmacks“, „schwindsüchtiges Gemurmel“ usw., und andere Autoren läßt er im Pro und im Contra nur soweit zu Worte kommen, wie es seinen Tendenzen dient. Gewiß hat das Haus Walcker ein berechtigtes Interesse, seine eigene Vergangenheit zu rechtfertigen; dazu hätte es genügt, auf die Persönlichkeit von Eberhard Friedrich Walcker und dessen Leistungen hinzuweisen. Zitiert man aber Albert Schweitzer mit dessen Lob der Walckerschen Stephansorgel zu Mülhausen von 1865, so wirkt es peinlich, wenn man das Zitat genau da abbricht, wo Schweitzer fortfährt: „Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sie dann von dem Hause, das sie erstellt hatte, so renoviert und modernisiert, daß vom alten schönen Klang nichts mehr übrigblieb.“ Ein anderes Mal wird Schweitzer als Zeuge aufgerufen für die Wichtigkeit der „Monumentalität“, muß sich aber ruhig verhalten, wenn es gegen das „Dogma“ von der Überlegenheit der Schleiflade über die Registerkanzellenlade geht, denn er würde erklären: „Ich sehe die Schleiflade als diejenige an, die den schönsten Ton erzeugt.“ Das sind nicht etwa willkürlich herausgegriffene Einzelfälle. Die ganze Abhandlung wird gerade in wesentlichen Punkten von solchen Mißlichkeiten durchzogen.

Die Orgelbewegung sah sich der Masse von verfehlten Instrumenten aus der Zeit von etwa 1870 bis etwa 1910 gegenüber und hat deren Typ unter dem Terminus „romantische Orgel“ scharf kritisiert. Ganz

nebenbei darf hier hinsichtlich des Hauses Walcker daran erinnert werden, daß in der fraglichen Zeit die Leitung des Hauses aus den Händen von Orgelbaumeister Eberhard Friedrich, der noch — analog Silbermanns *„Donner und Silberglanz“* (J. S. Bach) — *„hellen Silberton“* und einen Klang von *„großem, heiligem Charakter“* erstrebte, in die seines Sohnes Karl übergegangen war, der ein Kaufmann von Format, aber eben kein Orgelbauer war. Auch Walckers Autor kann nicht anders als jene Epoche allgemein als die der *„Fehlentwicklung“* und der *„Entartungserscheinungen“* zu bezeichnen (*„abgottgleiche Überbewertung technischer Hilfsmittel“*, *„Übertreibung klanglicher Differenzierung zum Zwecke der Effekthascherei“*, Gefahr der *„Routine“* im Zusammenhang mit maschineller Produktion, das *„Übergewicht“* der Grundregister, den *„Typ einer Orchesterorgel, die zwar schöne Einzelklänge, aber keinen konzipierten Gesamtklang mehr bot“*); ist er insoweit mit der Orgelbewegung in der Kritik an jenen Instrumenten einig, so spielt es sachlich keine Rolle mehr, wenn er es gleich darauf *„ablehnt, sie als romantisch zu bezeichnen“*, und behauptet, *„daß die elsässische Reform“* (Albert Schweitzer und Emile Rupp) *„den letzten Höhepunkt des romantischen Orgelbaus darstelle“*. Beides ist schief. Ob man die Verfallszeit romantisch oder anders nennt, ändert nichts an der Qualität jener Instrumente, und die Hauptforderungen der Reform Albert Schweitzers — Schleiflade, mechanische Traktur und Werkcharakter — sind gleichzeitig nicht so sehr diejenigen der Romantik, wie immer man diesen Begriff fassen möge, sondern diejenigen der Orgelbewegung.

Für Walckers Autor ist das Bindeglied zwischen Albert Schweitzer und der Romantik die bereits erwähnte *„Monumentalität“* sowie der Grundregisterreichtum. Natürlich ist *„Monumentalität“* nur bei großen Orgeln anzutreffen, und der Verfasser gibt auch ohne weiteres zu, daß die Romantik ihre Stärke gerade in der großen Orgel hatte, während sie hinsichtlich der kleinen versagte. Wirft man aber einen Blick auf die großen Orgeln nicht nur der Romantik, sondern auch der Renaissance und des Barock sowie der Gegenwart, so stellt man alsbald fest, daß sie alle mehr oder weniger monumental sind, und zwar sowohl die im

16. und 17. Jahrhundert erbauten Instrumente wie Hamburg/St. Petri, St. Jacobi und St. Katharinen, Köln und Magdeburg/Dom sowie Lübeck und Danzig/St. Marien (Hauptwerk Prinzipal 16', Nebenwerke Prinzipal 8', Pedal 32') als auch solche aus neuerer Zeit (u. a. Bonn/Beethovenhalle, Düsseldorf/St. Johannis, Mülheim (Ruhr)/St. Petri, Osnabrück und Wesel/Dom). Die Monumentalität ist also nicht so sehr ein Spezifikum der romantischen als viel eher eines der großen Orgel schlechthin. Selbst den Grundregisterreichtum finden wir übrigens in früher Zeit viel öfter als bekannt ist (Danzig/St. Marien 1583/85 Hauptwerk Prinzipal 16' Hohlflöte 16' Quintadena 16' Oktave 8' Offenflöte oder Viol 8' Spillpfeife 8' Quintadena 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Hohlflöte 8' Blockflöte 8'; Hamburg/St. Jacobi und St. Nikolai, Bückeburg u. a. m.), ebenso auch in neuerer (Bonn/Beethovenhalle Hauptwerk Prinzipal 16' Oktave 8' Rohrflöte 8' Weidenpfeife 8', Schwellwerk Pommer 16' Holzprinzipal 8' Viola di Gamba 8' Spitzflöte 8' Schwebung 8'; Osnabrück/Dom Hauptwerk Prinzipal 16' Quintadena 16' Oktave 8' Gemshorn 8' Gedackt 8' Schwellwerk Stillgedackt 16' Prinzipal 8' Spitzgamba 8' Rohrflöte 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Spitzgedackt 8' Quintadena 8'). Hinsichtlich der Monumentalität wie auch des Grundregisterreichtums ist der heutige Orgelbau also nicht eigentlich darauf angewiesen auf die Romantik zurückzugreifen, und letzten Endes kommen wir auch nicht an der Feststellung vorbei, daß die Epoche der Romantik — einschließlich der Zeit, in der verhältnismäßig gute Orgeln gebaut wurden — eine solche des Niedergangs gewesen ist. Das weiß auch Walkers Autor (*„Die bedeutenden Komponisten ... [schenken] der Orgel keine große Aufmerksamkeit“*; *„es ist der herrschende Eindruck jener Zeit, daß die Kirchenmusik von Gestalten geprägt wurde, die mehr für die Heimatkunde als für die Musikgeschichte von Bedeutung waren“*; *„das 19. Jahrhundert hat es im allgemeinen nicht verstanden, die ... so wichtige kleine Orgel zu bauen, ... eine der vornehmsten Aufgaben des Orgelbaus“*).

In anderer Hinsicht jedoch verdient das Walkersche Anliegen, *„die damals gesammelten Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“*, ernste Beachtung, und das bezieht sich nicht nur auf eine Reihe echter

Verbesserungen in puncto Technik wie insbesondere hinsichtlich des Gebläses und der Spieltischanlage, sondern auch auf das Klangliche. Das gilt zunnächst einmal von den Streichern. Sie sind zwar keine romantische Erfindung, denn solche hatte es seit etwa 1500 zu allen Zeiten gegeben, und zu allen Zeiten haben sie Verfechter und Gegner gehabt wie Hans von Köln / Arnold Schlick, J. S. Bach / G. Silbermann und J. Gabler / K. H. Riepp, um einige der ganz prominenten Kontrahenten zu nennen; in der romantischen Orgel aber fehlten sie so gut wie nie, und insbesondere in den Schwellwerken haben sie eine echte Funktion.

Ganz im Vordergrund steht aber die Frage der Übergangsdynamik, die von der Romantik nachdrücklich aufgeworfen wurde. Hier hätte der Verfasser Gelegenheit gehabt, ein echtes Problem sachlich und gründlich zu behandeln. Man braucht sich dabei nicht mit dem Hinweis auf ein *„Bedürfnis, romantische Orgelmusik zu spielen“* zufriedenzugeben. Seit der Romantik spielt die Übergangsdynamik bis zur Gegenwart eine nicht zu übersehende Rolle in der Orgelkomposition. Albert Schweitzer hat diese Frage mit Recht mit in die erste Reihe seiner Erwägungen gestellt. Im deutschen Orgelbau ist sie bis heute noch nicht allgemein zu einer befriedigenden Lösung geführt worden. Im Kern geht es dabei um die Frage des Schwellwerks. Im Sinn einer großzügigen dynamischen Gestaltungsfähigkeit kann es sich bei einem solchen nicht um *„etliche ... Registerlein“* handeln, sondern um eine *„an Intensität bedeutende Klangmasse“* (Albert Schweitzer), die nicht ein modern frisiertes barockes Brustwerkchen darstellt, sondern dem großen spanisch-französischen *„Récit expressif“* mit nicht nur zarten, *„verschwebenden“*, sondern vor allem auch großartigen Zungen- und Mixturenklangwerten entspricht. In dieser Frage hätte der Verfasser Walker, der gerade in dieser Hinsicht den grundsätzlich richtigen Standpunkt einnimmt, eindeutig unterstützen können, statt bei dem für die *„verschwebenden Zwischenspiele“* romantischer Kompositionen bestimmten *„Pianomanual“* stehenzubleiben. Die ersten Crescendoversuche im Orgelspiel — um 1800 — fingen mit den 8'-Labialen an und addierten nach und nach die 4', 2'- usw. -register, die Mixturen und die Zungen hinzu. Daß ein solches Be-

helfscrescendo in seinem Verlauf von einem Klangcharakter in den anderen purzelt, das hat ja gerade zur Idee des „großen“ Schwellwerks geführt, die in Deutschland erstmals von Albert Schweitzer überzeugend vertreten wurde und da noch keineswegs überall restlos begriffen worden ist, so daß in diesem Punkte wirklich etwas zu tun gewesen wäre. — Mit den liturgiegeschichtlichen und musikhistorischen Hintergründen von Orgelromantik und Orgelbewegung setzt sich der Autor überhaupt nicht auseinander.

Hans Klotz, Köln

Gottfried Göller: Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. VIII, 133 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 57.)

Die begrüßenswerte Arbeit Göllers bietet erstmalig einen Katalog der einst der Kölner Domkapelle gehörenden Musikalien, die größtenteils während der Amtszeit (1826 bis 1863) des Domkapellmeisters Carl Leibl angeschafft wurden und nur zu einem geringeren Teil den Beständen der alten, 1804 aufgelösten Domkapelle entstammen. Das 1943 glücklicherweise ausgelagerte und somit vollständig gerettete, handschriftliche und gedruckte Notenmaterial galt vorübergehend als verschollen und befindet sich heute wieder im Besitz der Erzbischöflichen Diözesanbibliothek zu Köln. Die in völlige Unordnung geratenen 186 Partituren und Klavierauszüge sowie die ca. 12 000 Stimmen und Stimmhefte mußten vom Verfasser des vorliegenden Katalogs neu geordnet und identifiziert werden. Der Erfolg dieser Arbeit wird allein daraus ersichtlich, daß nahezu sämtliche 291 Katalognummern einem bestimmten Meister zugeordnet werden konnten.

Das Repertoire bietet einen guten Einblick in die kirchenmusikalische Praxis der Kölner Domkirche im 19. Jahrhundert. Neben zahlreichen, für die Domkapelle speziell geschriebenen Werken (Carl Leibl ist allein mit 37 Nummern vertreten) finden wir hier die in der damaligen Zeit weitverbreiteten kirchlichen Kompositionen klassischer und romantischer Meister, wie Joseph Haydn (u. a. 10 Messen und ein *Te Deum*), Michael Haydn, Mozart, Beethoven (u. a. die *C-dur-Messe* und die *Missa solemnis*), Cherubini (u. a. vier Messen und ein Requiem), J. Eybler, S. von Neukomm, I. Seyfried und Abbé

Vogler. Der Incipitkatalog wird manche wertvolle Hilfe bei der Erfassung von Werken der Kleinmeister der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert leisten. Für die Lokalgeschichtsforschung dürften die Angaben über die örtliche Besetzung der Werke sowie die auf vielen Stimmen eingetragenen Aufführungsdaten und Namen von Sängern, Instrumentalisten und Notenschreibern von Interesse sein.

Es ist das Verdienst Göllers, alle diese Dinge in einem äußerst übersichtlichen und daher leicht zu benutzenden Katalog zusammengefaßt zu haben. Der sehr nützliche Registerteil (Musikverlagsnummern, Signaturen, Stempel, Namen der Sänger etc., Textincipits) hätte sich u. U. noch um das eine oder andere, das Repertoire noch mehr aufschlüsselnde Verzeichnis (z. B. der Autoren mit kurzen biographischen Angaben oder der einzelnen liturgischen Werksgattungen) erweitern lassen. Der Verfasser beschränkt sich auf eine reine Katalog-Erstellung und verzichtet auf jede Auswertung der Verzeichnisse; dies entspricht der allgemeinen Praxis. Und doch hätte man gern etwas Näheres über die lokale oder überregionale Bedeutung der Sammlung erfahren. Einige entsprechende Hinweise — über die Ausführungen des Vorworts hinaus — hätten unter Umständen schon genügt.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Documenta Bartókiana. Hrsg. von Denis Dille. Heft 1 und 2. Budapest und Mainz: Bartók-Archiv und B. Schott's Söhne 1964 und 1965. 136 und 171 S., eine Schallplatte.

Das umfassend orientierende Standardwerk über Béla Bartók steht noch aus. Daß dazu noch etliche vorbereitende Detailstudien benötigt werden, macht die Lektüre der vorliegenden Bände offenkundig. Diese bieten in einer mosaikartigen Reihung bisher unveröffentlichtes bzw. dem nichtungarischen Leser nur schwer zugängliches biographisches Quellenmaterial von unterschiedlichem Gehalt und Erkenntniswert. Der Herausgeber und das Bartók-Archiv zu Budapest sind offenbar emsig bemüht, all das zu erschließen, was zur Erhellung des Werdeganges des großen Forscher-Komponisten beitragen kann. Diesem Bestreben ist indessen mit der kritischen Frage zu begegnen, ob es Aufgabe der Wissenschaften ist, jede sich anbietende Kleinigkeit zu

registrieren und zu publizieren. Die vorliegenden Bände enthalten manches sachlich unergiebiges Material, aber daneben auch vieles Gewichtige, so daß sich die Lektüre in Auswahl lohnt.

Das erste Heft bietet vornehmlich in Wort und Bild Ergänzungen zur Beschreibung des Zusammenwirkens Bartóks mit seinem Gefährten Kodály sowie zur Entstehung und den Erstaufführungen der Kossuth-Symphonie von 1904. Die dankenswerterweise in deutscher Übersetzung gebotenen Auszüge aus ungarischen Zeitungskritiken über dieses von der Mitwelt mit Enthusiasmus aufgenommene Werk sind ein bemerkenswerter Spiegel für das auch den Komponisten bewegende damalige Nationalbewußtsein der Ungarn und die betonte Förderung einer „musica militans“. Der Abdruck eines Chorwerks sowie der Sonate für Violine und Klavier von 1903 vervollständigen diese Miscellensammlung.

Auch der zweite Band legt vornehmlich Dokumente zur Frühzeit des Komponisten vor, darunter sämtliche Selbstbiographien aus den Jahren 1905 bis 1923, Briefe an Ravel, Litzko, E. J. Dent u. a. Außerdem wird das Verhältnis zu Schönberg und Busoni dargestellt. Besonders wichtig ist der Bericht von Márta Ziegler über Bartóks Reise in die Oase Biskra vom Jahre 1913. Dieser dürfte insbesondere die Musikethnologen lebhaft interessieren, denn er zeugt von einer bahnbrechenden Leistung, die auch in die Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung eingegangen ist. Über den Ertrag hat Bartók in der *ZfMw* 2, 1920, S. 489 ff. berichtet.

Zu begrüßen ist es, daß diesem Bande nicht nur Faksimiles von den protokollgetreuen Volksmusikaufzeichnungen des begeisterten Sammlers beigegeben wurden, sondern zudem eine Schallplatte mit Proben der 1913 in der Sahara auf Phonographwalzen aufgenommenen Stücke, von denen zwei in dem oben erwähnten Aufsatz transkribiert veröffentlicht sind. Diese musikethnologischen Schallaufnahmen zählen zu den ältesten vorhandenen. Auch die auf der Rückseite eingravierte Rekonstruktion des ersten Rumänischen Tanzes für Orchester verdient Beachtung. Diese vielseitig informierende Art der Dokumentation in Wort, Ton und Bild sei zur Nachahmung sehr empfohlen. Walter Salmen, Kiel

Jean Barraqué: Claude Debussy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waage und Hortensia Weiher-Waage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1964. 178 S. (Rowohlt Monographien. 92.)

In seinem kleinen Buch bietet Jean Barraqué nicht nur eine Zusammenstellung von Dokumenten. Er versucht nicht weniger, als ein neues Bild vom Schaffen jenes Komponisten zu entwerfen, der seit mehr als einem Jahrzehnt den jungen Musikern in einem ganz anderen Licht erscheint als den verdienstvollen älteren Biographen. Debussy gilt heute nicht mehr als jener musicien français, als den er sich selbst mißverstand, sondern, wie Boulez schrieb, „als der einzige universelle Musiker Frankreichs, zumindest im 19. und 20. Jahrhundert“. Das von vielen Autoren stark akzentuierte spezifisch Französische von Debussys Kunst interessiert nicht mehr, der Versuch, gelegentlich Praktiken des 18. Jahrhunderts zu erneuern, wird von Barraqué umstandslos als Irrweg bezeichnet, seine nationalistischen Äußerungen werden ohne Beschönigung bedauert. Dennoch tritt aber das Spätwerk keineswegs, wie man erwarten könnte, hinter das Schaffen der Pelleaszeit zurück, vielmehr scheint es, als ob gerade manche der späteren Werke, etwa das Ballett *Jeux* oder die Klavieretüden eine ganz besondere Bedeutung gewinnen, ohne daß den früheren, dem Mallarmé-Prélude, den Nocturnes oder den Bilitis-Liedern, geringeres Interesse gälte. Barraqués Arbeit — offenbar die Vorstudie zu einem größeren analytischen Werk, auf das man gespannt sein darf — ist, wie schon aus diesen Andeutungen ersichtlich, durchaus originell. Vielleicht ist sie etwas einseitig, denn der Verfasser neigt, trotz allen kritischen Bemerkungen, zu einer nicht unbedenklichen Heroisierung des von ihm so verehrten Komponisten, indem er die auf ihn einwirkenden Einflüsse — etwa den Borodins — bagatellisiert, Zeitgenossen — etwa Ravel — verächtlich behandelt und für gewisse Erscheinungen des damaligen Kunstlebens, Präraffaelitentum, Neuromantik, Jugendstil, namentlich deren literarische Exponenten Rosetti, Maeterlinck und d'Annunzio, wenig Verständnis zeigt. (Man kann die Werke dieser Dichter gewiß mit guten Argumenten kritisieren, ja sogar verdammten, aber man sollte doch auch verste-



hen, was einen Musiker wie Debussy an ihnen damals zur Vertonung reizte.)

Alle diese Einwände besagen aber sehr wenig gegenüber den offensichtlichen Vorzügen des Buches, der lebendigen Darstellung und der Qualität der (leider knappen) analytischen Versuche, namentlich über das *Prélude à l'après-midi d'un faune* und die symphonischen Skizzen *La mer*.

Eine Zeittafel, einige Zeugnisse, ein Werkverzeichnis sowie eine bemerkenswert gut gearbeitete Bibliographie, alle zusammengestellt von Helmut Riege, erhöhen den Wert des Buches.

Rudolf Stephan, Göttingen

Monika Lichtenfeld: Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 234 S., im Anhang zwei Tropentafeln und ein „Zwölftonspiel“ für Klavier 1947. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 29.)

Über Zwölfton- und serielle Technik existiert ein umfangreiches Schrifttum. Hauers Theorie dagegen blieb bisher unvollständig dargestellt. Mehr als die Priorität und Originalität der letztgenannten verleiht ihre Nähe zu Vorstellungen der jüngeren Komponisten dieser Schrift überraschende Aktualität. Dies wird durch ständige Konfrontation der Gedanken Hauers mit denen — daneben antiquiert wirkenden — Schönbergs unterstrichen. Die Abschnitte *Grundlagen* und *Theorie der Zwölftontechnik* bringen über die Aspekte der Hauerschen Theorien hinaus alle wichtigeren unseres ganzen Jahrhunderts systematisch zur Sprache, auch die einer neuen Zwölftonschrift. Voran geht eine Skizze des Lebens von Hauer, es folgen Verzeichnisse und Register und der o. g. Anhang.

Stärke und Schwäche des Buches zugleich bedeutet der festumrissene Standort der Verfasserin: sie urteilt von den Erkenntnissen und Überzeugungen der Komponisten und Schriftsteller her, die die seriellen Verfahren entwickelt und überwachsen und damit eine selbständige Basis des Musikdenkens gewonnen haben. Stärke deshalb, weil hier die neuesten und scharfsinnigsten musiktheoretischen Leistungen innerhalb der Musik unseres Jahrhunderts liegen und weil dadurch das Buch ein charaktervolles Gesicht gewinnt, das mehr wert als so manche Scheinobjektivität ist.

Die Schwäche ist die Kritiklosigkeit der Verfasserin gegenüber dem eigenen Ansatz, dessen mögliche Bedingtheit nirgends angedeutet oder diskutiert wird. Beispiel dafür ist die Polemik gegen Schönberg, ihr soll hier entgegnet werden. Zunächst ist keineswegs bewiesen, daß alle Elemente eines Kunstwerks gleichen Differenzierungsgrad aufweisen müssen. Manche Werke Schuberts vereinen z. B. primitive Rhythmik mit kühner Harmonik, ohne daß auch nur im geringsten die ideale „Stimmigkeit“ solcher Partien bezweifelt werden könnte. Der grundsätzliche Denkfehler aber liegt darin, daß dem seriellen Denken nur solche Zeitordnungen als reflektiert, als konstruktiv bewältigt gelten, die zahlenhaft geordnet sind.

Die „Stimmigkeit“ eines Systems bedeutet für die Theorie viel, ja alles. Im Kunstwerk kann sie unvollständig bleiben, ohne die künstlerische Kraft des Werkes zu schwächen. Einige Elemente des Satzes werden in jedem Werk Übergangscharakter haben, wenn man den Standpunkt der Betrachtung entsprechend legt. Die Stimmigkeit der Elemente in den Werken Schönbergs kann weder mit tonalen noch seriellen Kriterien adäquat untersucht werden, sondern nur durch phänomenologische Analyse, die ihre Kriterien aus dem Werk selbst zu bilden hat. Denn Composition ist mehr als Theorie: schon in der ersten Realisation eines theoretischen Gedankens wirkt Imagination mit, die mittels des theoretischen Gedankens, den sie darstellt, nicht vollständig faßbar ist. Und oft genug wirkt Imagination als Verwirklichung nicht eines theoretischen Gedankens, sondern einer musikalischen Existenz. Vielleicht hat deshalb Hauer in den letzten Jahren nur noch Noten geschrieben, obwohl sich in seiner Musik besonders viel Theorie niederschlägt.

Wenn die Verfasserin schreibt: „Es ist überhaupt nicht einzusehen, was die Stimmigkeit zwölftontednischer Prinzipien — ein primär theoretisches Phänomen — mit dem Hören zu tun hat, das ein aus konkrete musikalische Gebilde herangetragener sekundärer Aspekt ist“, dann erhebt sich z. B. die Frage, aus welchen Kriterien heraus sie — mit und nach Stockhausen — die Erlebniszeit über die meßbare Zeit setzt? Wichtige und entscheidende Axiome jeder Musiktheorie liegen im Hören. Eine Theorie, die sich nur um systemeigene Kriterien bemüht,

kann ins Blitzblaue hinein phantasieren (wie es ja auch geschehen ist); sie macht es sich zu leicht und ist vergleichbar einem „kontrapunktischen“ Satz aus einem einzigen Element.

Eine Theorie, die entwickelt wurde, um Musik zu schreiben, bleibt ohne diese Musik unvollständig dargestellt. Leider fehlen phänomenologische Analysen ganz, auch das Verhältnis von Theorie und Komposition bei Hauer und Schönberg wird nicht untersucht.

Die angedeutete Problematik ist, wie gesagt, die des seriellen und postseriellen Musikdenkens. Die Verfasserin hat dieses Denken in beispielhafter Weise konzentriert dargestellt und auf Hauer angewendet. Umfassende Sachkenntnis und scharfsinnige Gedankenführung bewirken ein selten hohes Niveau und machen die Schrift zu einem wertvollen Beitrag gegenwärtiger Musiktheorie. Seine Bedeutung wird deutlich, wenn man bedenkt, wie selten heute Musikwissenschaftler von Rang über gegenwärtige Fragen arbeiten.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel Bd. III. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. 200 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 56.)

Die Ausgabe der Hiller-Briefe schreitet in beidenswertem Tempo voran und zeugt von dem hingebungsfreudigen Fleiß ihres Herausgebers. Der dritte Band, der insgesamt 216 Dokumente enthält, erfaßt nur sechs Jahre (1870—1875), das Zeitgeschehen wird also in größerer Dichte als in den vorangehenden Bänden durchleuchtet. Im Gegensatz zu den beiden vorausgehenden Bänden hat sich der Herausgeber diesmal nicht nur auf die Bestände des Kölner Hiller-Archivs beschränkt, sondern auch Hiller-Briefe anderer Bibliotheken aufgenommen. So bietet dieser Band mit 20 Hiller-Briefen den bisher stärksten Anteil an Eigenschreiben des Kölner Musikdirektors, was um so erfreulicher ist, als Hiller nicht nur ein amüsanter Plauderer, sondern durchaus ein zeitkritischer Kopf ist, dessen sicheres Urteil oft in sarkastischer Weise das Wesentliche der Dinge trifft.

Obwohl kein Brief, so gehört doch seine Besprechung von Wagners Buch *Über das Dirigieren*, die der Herausgeber (S. 18 ff.)

abdruckt, zu dem Köstlichsten, was nicht nur der vorliegende Band bietet, sondern was überhaupt zu dieser Schrift Wagners veröffentlicht wurde. Es ist bemerkenswert, wie klar, trotz aller Anerkennung der künstlerischen Bedeutung Richard Wagners, die Zeitgenossen seine menschlichen Schwächen und vor allem seinen hintergründigen Ehrgeiz durchschauten. Die Briefe bieten in dieser Hinsicht eine ganze Reihe recht aufschlußreicher Aperçus. Das mag einerseits an der antiwagnerschen Richtung des Hiller-Kreises liegen, gründet aber doch fraglos in der objektiven Einschätzung der damaligen Geschehnisse. Der einsichtsvolle Leser, der heute den notwendigen historischen Abstand zu den Ereignissen der damaligen Zeit gefunden zu haben glaubt, gewinnt bei der Lektüre der Briefe die Erkenntnis, daß dieser vielgerühmte historische Abstand häufig nichts anderes ist als der Verlust an detailliertem Wissen. In der viel ehrlicheren Intimität der brieflichen Mitteilung liegt überhaupt der Vorteil gegenüber der offiziellen, gedruckten Veröffentlichung, die nicht selten in opportuner Absicht zustande kam oder unter dem Drängen der Verleger zu einer „eilfertigen Arbeit“ wurde. Sagt doch kein Geringerer als Eduard Hanslick in einem Brief an Hiller (S. 174): „Wenn die Leser jedesmal den bitteren Zwang kennen würden, unter welchem man eilig schreibt!“ Dieses Dahinterleuchten hinter die Ereignisse macht die Briefedition auch heute noch zum unentbehrlichen Requisite ernsthaften Forschens.

Wir zählen in dem vorliegenden Band 91 Briefschreiber, darunter die Namen von Marie d'Agoult, Johannes Brahms, der sich als „eifriger und vergnügter Zuhörer“ von Johann Strauß entpuppt, Max Bruch, Jacob Burckhardt, Luigi Cherubini (ein Brief aus dem Jahre 1834), Eduard Devrient, Friedrich Gernsheim, François Gevaert, Eduard Hanslick, Adolf Henselt, Heinrich Hoffmann, Joseph Joachim, Franz und Vincenz Lachner, Rochus Freiherr von Liliencron, Ernst Rudorff, Clara Schumann, Julius Stockhausen u. v. a. Da der Herausgeber seinem Prinzip treu bleibt, das allzu Ephemere zu eliminieren, wirkt der Band erfreulich geschlossen und bietet dem Leser einen großen Reichtum an Zeitschilderungen und Persönlichkeitsdokumenten. Man schlägt kaum eine Seite auf, die nicht zu

fesseln vermag. In knappen, aber instruktiven Zwischentexten führt der Herausgeber seinen Leser durch das Geschehen und lenkt ihn auf die wichtigsten Mitteilungen hin. Notwendige Erklärungen und Ergänzungen findet man in den Anmerkungen. Man spürt von Seite zu Seite, daß der Herausgeber über glänzende Kenntnisse der Zeit verfügt und aus dem Vollen schöpfen kann.

Bemerkenswert sind u. a. die Ausführungen Constantin Sanders, des Leiters des Verlages Leuckart, über die Bachbearbeitungen von Robert Franz (S. 82 f.), die Erfahrungen, die Louis Sellier bei der Aufführung alter Musik, namentlich Bachs Passionen sammelt (S. 157 f.: „*Vous voyez qu'il en coûte cher à Paris pour monter ces chefs d'oeuvre de musique chorale*“); nicht zuletzt gewinnt die Ansicht Hanslicks dem Leser ein Schmunzeln ab, wenn ihm die Beschäftigung mit der alten griechischen Musik (anläßlich des Erscheinens von Gevaerts *Histoire*) einen Todesschreck einjagt und sie ihm als eine „*edle Donquixotterie*“ unbegreiflich erscheint. Oft sind es kurze, hingeworfene Bemerkungen, in denen sich manch treffsicheres Urteil spiegelt, so wenn Rudorff über Scharwenka sagt, er sei „*schon gründlich überlitzet*“, oder wenn Hiller, in der Erwartung, Wagner eines seiner Werke dirigieren zu sehen, meint, das interessiere seine Gegner wie Anhänger um so mehr, „*als er sich hierzu eines Tactirstabes, und nicht deutscher Prosa*“ bediene. Wagners Auftreten in Wien (1875) schildert die Sängerin Mathilde Marchesi: „*Wagner hat Publikum, Sänger, Chor, Orchester etc. aus Rand und Band gebracht. Die Sänger liegen wie die Mücken am Boden, das Orchester ist zu todt müde, der Direktor ist gekränkt und beleidigt, das Publikum klagt über Magenkrämpfe wegen der Länge der Oper, in einem Wort, die Wagner Krankheit ist über Wien hereingebrochen. Heute berichten die Journale, daß er Dienstag abreisen werde, doch glaube ich noch nicht daran. König Richard thront zu behaglich im Hôtel Impérial*“. Wie prophetisch klingen die Worte August Wilhelmjs (1874): „*Chopin wird noch acceptirt; aber sie fangen schon an, die Epigonen, den guten Chopin „salonmäßig“ zu nennen. In Zukunft werden die Musiker so sehr Verstandesmusik treiben müssen, daß sie noch selbst darüber ihren eigenen verlieren werden*“.

Heinz Becker, Bochum

Friedhelm Zwickler: *Frater Marianus Königspurger OSB (1708—1769)*. Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz 1964. 298 S. (Dissertationsdruck.)

Diese grundlegende, auf sorgfältigen Quellenstudien basierende Würdigung von Leben und Werk des fruchtbarsten Komponisten Marianus Königspurger schließt eine empfindliche Lücke in der Erforschung der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts und dürfte deshalb von vielen Fachgenossen lebhaft begrüßt werden.

Marianus (eigentlich: Johann Erhard) Königspurger, Sproß einer oberpfälzischen Instrumentenmacherfamilie, wurde in das Benediktinerkloster Prüfening bei Regensburg aufgenommen, wo er 1734 die Gelübde ablegte. Mit Geschick weiß der Verfasser den „Kleinmeister“ in die musikalische Umwelt einzuordnen, indem er, ausgehend von Erwähnungen Königspurgers in Vorreden zu eigenen Werken, verschiedene von dessen ähnliche Ziele verfolgenden Vorläufern und Zeitgenossen in knappen Zügen charakterisiert. Dieser Rahmen bildet die Voraussetzung für die detaillierte Besprechung des rund 25 Opera (durchwegs Sammlungen) zählenden, fast ausschließlich bei Lotter in Augsburg erschienenen Gesamtwerkes.

Königspurger huldigt dem für seine Zeit typischen „*polyphon-homophonem Mischstil*“, der, unter Beiziehung von Instrumenten, auf den kontrastierenden Wechsel von Tutti- und Solopartien abzielt. Von der „*äußerst gleichförmig*“ anmutenden Besetzung (vier Singstimmen, zwei Violinen, Streichbaß und Orgelcontinuo) wird selten abgewichen; meistens können dazu Blechbläser und Pauke nach Belieben ergänzt werden. Die Melodik weist oft volkstümliche Züge auf. Ausführlich behandelt Zwickler namentlich die zahlreichen Messen-Sammlungen. Besondere Erwähnung verdienen unter anderen die „*Credomessen*“, von denen möglicherweise auch Mozart Anregungen empfangen hat, sowie die „*Pastoralmessen*“, womit Königspurger auf dem Gebiete der Messkomposition „*eigenständige Beiträge*“ geliefert hat. Auch in den Offertorien, Vespern, Litaneien, Hymnen und den übrigen geistlichen Werken ist er immer bestrebt, „*die Würde der Kirchenmusik zu wahren*“.

In ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen sind Königspergers Instrumentalkompositionen, die zum Teil ebenfalls für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind. Einzelne Orgel- und Klavierkompositionen (u. a. *Fingerstreit oder Clavierübung* 1760) liegen in Neudrucken vor.

Außer instruktiven Notenbeispielen und einer Zusammenstellung der „freien Reintexte“ umfaßt der Anhang namentlich wertvolle Literatur- und Bibliotheksverzeichnisse sowie ein nach Gattungen geordnetes Thematisches Verzeichnis. Königspergers Oeuvre hat eine erstaunlich große Verbreitung erfahren, und wenn die Arbeiten für das RISM dereinst abgeschlossen sein werden, dürfte die Liste der Fundorte wohl noch erhebliche Erweiterungen erfahren. Einstweilen sei nur ergänzend beigelegt, daß das abgelegene Frauenkloster St. Johann in Münstair (Graubünden) Stimmbücher zu den Opera IV, XIII und XXI besitzt. Auch darf vielleicht vermerkt werden, daß zu op. XVIII die Zentralbibliothek Luzern drei Stimmbücher (Organo, Cornu I und Cornu II) aufbewahrt und zu op. XXV noch die Violoncello-Stimme; dagegen fehlt bei dem vom Verfasser als vollständig gemeldeten Solothurner Exemplar zu op. XXIV leider die erste Violine.

Zwickler hat Leben und Werk Königspergers mit großer Gewissenhaftigkeit eingehend dargestellt, und seine Arbeit hinterläßt einen vorzüglichen Eindruck.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Richard Strauss-Bibliographie. Teil I. 1882—1944. Bearbeitet von Oswald Ortner. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Franz Grasberger. Wien: Georg Pradner Verlag 1964. 123 S. (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. Dritte Reihe. 2. Band.)

Dieser 1. Teil einer Richard Strauss-Bibliographie sollte, wie das Geleitwort besagt, eigentlich zum 80. Geburtstag des Meisters erscheinen, doch konnte das Vorhaben seinerzeit infolge der Kriegsergebnisse nicht verwirklicht werden. Umsomehr gebührt der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek aller Dank dafür, daß sie den Band noch rechtzeitig zum Strauss-Zentenarium bereitgestellt hat. Nicht geringeren Dank aber verdient der Herausgeber, der die gewiß nicht leicht zu

bewältigende Aufgabe übernommen hatte, das nach dem frühen Tode des Bearbeiters in der Wiener Stadtbibliothek aufbewahrte Manuskript für den Druck einzurichten.

Einer Rechtfertigung bedarf diese erste Strauss-Bibliographie nicht: sie war ein dringliches Desiderat. Auf brauchbare Vorarbeiten konnte der Bearbeiter nicht zurückgreifen. Umso höher ist es zu veranschlagen, daß ihm die Lösung der Aufgabe, das weitverstreute, zu einem nicht geringen Teil in Form von Zeitungskritiken und an entlegenen Stellen publizierten Aufsätzen u. ä. vorliegende Schrifttum zum Thema Richard Strauss zu sammeln und zu erfassen — wobei freilich, wie er bekennt, „die angestrebte Vollkommenheit kaum annähernd zu erreichen war“ (Vorwort) —, dann jedoch dieses zu sichten und manches weniger Wichtige, weniger Wertvolle wieder auszuscheiden, im Ganzen sehr gut geglückt ist. Auch die Gliederung des Inhalts erscheint durchaus sinnvoll gewählt: 34 Seiten mit 573 Titeln sind der Künstlererscheinung gewidmet (*Das Gesamtbild — Der Komponist — Der Dirigent — Der Wiener Staatsoperndirektor — Persönliche und künstlerische Beziehungen*; die ersten beiden Abschnitte sind noch mehrfach untergliedert), 8 Seiten mit 121 Titeln dem Leben (*Biographien — Biographische Einzelheiten — Festwochen und Festaufführungen — Bibliographisches*), und 70 Seiten mit 1021 Titeln dem Werk, wonach ein Anhang *Schriftliche und mündliche Äußerungen Strauss' und ihr Widerhall* sowie *Briefwechsel* erfaßt. In jedem Abschnitt resp. Teilabschnitt ist der Bearbeiter chronologisch (nach Jahren) und dann alphabetisch vorgegangen. Sobald ein Aufsatz o. ä. sich als zu zwei oder mehreren Themen gehörig erwies, erscheint er doppelt oder auch mehrfach; leider fehlen dabei jegliche Querverweise. Die Titelaufnahme ist, sieht man von der abgekürzten Schreibweise der Autoren-Vornamen ab, nach allgemeinen bibliographischen Prinzipien erfolgt; Zusätze des Bearbeiters stehen in eckigen Klammern; auf Chiffrierungen von Zeitschriftentiteln u. ä. wurde grundsätzlich verzichtet und Abkürzungen höchst sparsam verwendet (Jg., Nr. und S.).

Werke, zu denen Literatur (und seien es Aufführungs- und Publikationsrezensionen) nicht oder nicht allgemein bekanntgeworden ist, wurden vom Bearbeiter nicht ein-

zeln berücksichtigt: frühe Orchesterwerke (Symphonie d-moll, Hornkonzert Es-dur op. 11, Konzertouverture c-moll, Burleske d-moll für Klavier und Orchester), Kammermusik (Streichquartett A-dur op. 2, Suite B-dur op. 4, Cellosonate F-dur op. 6, Serenade Es-dur op. 7, Klavierquartett c-moll op. 13), Klaviermusik (Klavierstücke op. 3, Klaviersonate h-moll op. 5, Stimmungsbilder op. 9), einzelne Chorwerke (op. 42 und 45), sämtliche Klavier- bzw. Orchesterlieder mit Ausnahme der Opera 33 und 77, sowie schließlich eine Reihe von Werken ohne Opus-Zahl — hier erscheint eine Nachlese erfolgversprechend. Vom op. 50 (*Feuersnot*) an empfiehlt es sich, außerdem die Literaturangaben bei E. H. Mueller von Asow (Thematisches Werkverzeichnis) heranzuziehen, die in vielen Fällen, vor allem bei den „großen“ Werken, eine ganze Anzahl weiterer Aufführungsbesprechungen u. ä. bieten.

Mit seinen 1763 Titeln bildet der Band, dessen die Jahre 1944—1964 umfassende Fortsetzung im Geleitwort bereits angekündigt wird, ein zwar nicht umfassendes, aber doch grundlegendes und insofern überaus nützliches Nachschlagewerk, das für den Strauss-Forscher unentbehrlich ist. Die Information ist im allgemeinen genau und zuverlässig. Wenn trotzdem eine Liste *Addenda et Corrigenda* zusammengestellt werden konnte, so vermag diese doch den grundsätzlich hohen Wert des von einem 10seitigen Register (Personen, Orte, Sachen, Werktitel) abgerundeten Bandes nicht zu mindern.

*Addenda* (Alleinstehende Zahlen bedeuten laufende Titelnummern):

13 : T., D.F. lies als T[ovey], D.F. — 181 : vgl. 248 (Nachdruck). — 207 : vgl. 217 (2. Auflage). — 238 : [betr. op. 55 *Bardengesang*]. — 318 : S. 26—53. — 319 : vgl. 575, 722, 819, 930 und 977. — 327 : maschinenschriftlich. — 359 : vgl. 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851. — 362, 363, 399, 400 : vgl. 402 (Teildruck). — 390, 1130 : maschinenschriftlich. — 401 : vgl. 406 (Buchausgabe). — 529 : vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 486, 617 und 856. — 533 : vgl. 541 (Buchausgabe). — 562 (bei Nr. 3) : S. 163—176. — 564 : vgl. 248 (Nachdruck). — 688 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik*, Berlin <sup>2</sup>/1896, S. 202—204. — 689 : auch in E. Hanslick, *Aus neuer und neuester Zeit*, Ber-

lin <sup>2</sup>/1900, S. 80—83. — 695 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 178—181. — 706 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 219—222. — 732 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin <sup>2</sup>/1896, S. 198—201. — 738 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts . . .*, S. 265—271. — 909, 1082 : auch in P. Marsop, *Neue Kämpfe*, München 1913, S. 108—151. — 991 : Max Hesse Verlag — 1017—1019 : vgl. 1052. — 1105 : vgl. 1106 (Separatdruck). — 1149 : vgl. 1257 (Nachdruck). — 1195 : vgl. 1196 (Separatdruck). — 1235 : auch in L. Schmidt, *Musikleben der Gegenwart*, Berlin 1922, S. 37—40. — 1290 : vgl. 1326 (Nachdruck). — 1351, 1352 : vgl. 1394 (Nachdruck). — 1366 : auch in L. Schmidt, *Musikleben . . .*, S. 114—122. — 1450 : vgl. 1451 (Buchausgabe). — 1510 : Münchner Dissertation. 1934. — 1728 : vgl. 1733. — 1733 : erstmals in *Neue Freie Presse* (Wien), 25. XII. 1910. — 1730 : erstmals in *Vossische Zeitung* (Berlin), Morgenausgabe 22. II. 1914. — 1735 : erstmals in *Neues Wiener Journal*, 22. VI. 1922. — 1744 (zum Buchtitel): [Berlin: E. Adler 1931]. — 1752 : erstmals in *Dresdner Anzeiger*, 29. IV. 1934.

Nach 322 : P. Ehlers, *Vom dramatischen Strauss*, in: *Musik und Kultur*. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls, herausgegeben von B. Schuhmann, Regensburg: Bosse 1913, S. 180—198. — nach 359 : Th. Schäfer, *Richard Strauss als Symphoniker*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 86—97. — nach 679 : Th. Müller-Reutter, *Lexikon der deutschen Konzert-Literatur* [I], Leipzig: C. F. Kahnt 1909, S. 597—622; W. Külz, *Richard Strauss. Ein Verzeichnis seiner Werke und der einschlägigen Literatur*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 108—113. — nach 722 : A. Seidl, „*Guntram*“, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, S. 77—85, auch in A. Seidl, *Straussiana*, Regensburg: Bosse 1913 (vgl. 248). — nach 750 : A. Seidl, *Also sang Zarathustra*, in: A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Regensburg: Bosse 1920, S. 116—173. — nach 766 : A. Seidl, *Ein „Intermezzo“*. „*Enoch Arden*“, *Überbrettelei* und „*Feuersnot*“, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248). — nach 1185 : A. Seidl, *Das Ariadne-Problem*, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248).

S. 51 bei op. 38: Übersetzung von A. Strodsmann, Uraufführung: München, 24. III. 1897 (E. von Possart, R. Strauss). — S. 73 bei op. 60, 3. Fassung: Freie Bühnenbearbeitung in drei Akten von H. von Hofmannsthal; die Uraufführung dirigierte Einar Nilson. — S. 91 bei op. 66: Für Singstimme mit Klavierbegleitung, Uraufführung: Berlin, 1. XII. 1926 (S. Johannsen, M. Raucheisen). — S. 95 bei op. 75: „Wiener Fassung“, Uraufführung: Salzburg, 14. VIII. 1933 (Dirigent: Clemens Krauss). — S. 99 bei op. 77: Für Singstimme und Klavier, Uraufführung: Wien, 5. VI. 1929 (K. von Pataky, R. Strauss).

Corrigenda:

362, 399: statt . . . in der Sinfonischen Dichtung von Richard Strauss lies . . . in den Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke; mithin gehört diese Arbeit auch in den Abschnitt *Der Operndramatiker* (zwischen 336 und 337). — 529 (vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 586, 617 und 856): E. Gehring ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber des Buches (529). — 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851: H. Walden ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (359). — 575, 722, 819, 930 und 977: G. Gräner ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (319). — 616: statt S. 160—195 lies S. 177—185. — 1042: statt S. 160—195 lies S. 168—177. — 1640, 1641: statt Schmidt-Garres lies -Garre.

S. 44 bei op. 14: Uraufführung 8. III. 1887 (statt 1886). — S. 47 bei op. 25: streiche das Wort *Oper*. — S. 48 bei op. 28: lies . . . in *Rondeauf*form (statt . . . in *Rondo*form). — S. 50 bei op. 34, 2: Uraufführung 1899 (statt 1903). — S. 62 bei op. 55: Uraufführung 6. II. (statt 25. I.) 1906. — S. 81 bei op. 62: lies *Für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella* (statt *Für gemischten Chor a cappella* und vier Solisten). — S. 88 bei op. 65: lies *Oper in drei Akten von . . .* (statt *Dichtung von . . .*). — S. 94 bei op. 73: lies *Für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Klavierkonzert für die linke Hand allein und Orchester*); Uraufführung 6. (statt 14.) X. 1925. — S. 95 bei op. 74: lies *Symphonische Etuden in Form einer Passacaglia für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Symphonische Klavieretuden in Form*

einer *Passacaglia* für die linke Hand allein und Orchester). — S. 100 bei op. 79: lies Krauss (statt Krauß). — S. 104 bei op. 83: lies *Heitere Mythologie in drei Akten von Joseph Gregor (nach einer Idee von H. von Hofmannsthal)* (statt *Oper von Joseph Gregor*). — S. 107 bei Idomeneo: lies *Opera seria in drei Akten von W. A. Mozart, nach dem Italienischen des G. Varesco. Vollständige Neubearbeitung von . . .* (statt *Bearbeitung der Oper Mozarts von . . .*).

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Walter Thomas: Richard Strauss und seine Zeitgenossen. München—Wien: A. Langen—G. Müller (1964). 391 S.

Überblickt man die verdienstvolle Zusammenstellung der Briefausgaben im Artikel Strauss der MGG, so wundert man sich nicht, daß erst jetzt, zum Jubiläum, es unternommen wurde, die Dokumente über das vielschichtige Verhältnis von Strauss zu den Zeitgenossen (die bedeutendsten Namen nennt schon der Umschlag) zu sichten und darzustellen. Das Unternehmen ist durchaus gelungen. Der Verfasser, der sich bereits Ende der 1940er Jahre durch Erinnerungsbücher als erfahrener Theaterfachmann — 1941—44 war er kommissarischer Leiter der Wiener Staatsoper — auswies, war auch als persönlicher Freund (wie ein faksimilierter Brief des Meisters aus dem Jahre 1943 beweist) Strauss', auch Pfitzners, Hauptmanns und vieler großer Dirigenten, berufen, dieses Buch, auch auf Grund vieler anderer persönlicher und ungedruckter Quellen (so aus dem Garmischer Archiv), zu schreiben, ein verdienstvolles Werk, das manchen neuen Zug zu dem Charakterbild des Menschen und Musikers Strauss bringt und sich seinen Schwächen gegenüber keineswegs blind verhält. Daß der Meister bei seinem Selbstbewußtsein und seiner impulsiven Natur manches Augenblicksurteil verschuldete, es später irgendwie berichtigte, womöglich widerrief, wenn auch selten bereute, da er sich der inneren Geradlinigkeit seiner Einstellung bewußt war, sagt nichts gegen seinen Gerachtssinn, dem er z. B. im Falle Charpentier (S. 116) bis zuletzt treu blieb; man denke auch an die Sorgfalt, mit der er in Berlin im Weltkrieg die neunte Symphonie des ihm durchaus wesensfremden Bruckner einstudierte, was man ihm, wie der Rezensent aus eigener Erfahrung bestätigen kann, mit

völliger Gleichgültigkeit vergalt. In manchen Fällen kommt es für die Darstellung mangels Quellen oder zu flüchtiger Beziehung zu einem non liquet. Es ist nicht zu leugnen, daß besonders der ältere Strauss, nicht nur aus Ablehnung, sondern auch aus dem Bewußtsein eigenen Wertes und der augenblicklichen Nutzlosigkeit, schwieg, wie er denn auch im öffentlichen Stellungnehmen, ungleich Pfitzner, sparsamer wurde.

Die Einteilung ist klar und übersichtlich. Im ersten Teil erlebt man Strauss als „Bürger, Zeitgenossen und Homo domesticus“, dann als Freund und Kritiker Bayreuths. Besonderes Interesse verdient des Meisters Verhältnis zu den deutschen und ausländischen Fachgenossen. Unter diesen erscheinen im Zuge vieler Halbvergessenen als mehr „peripher“ auch Namen wie Wolf, Reger, Wolf-Ferrari, Puccini, Tschaikowski, Debussy, Ravel, Sibelius, Schönberg, Hindemith und Strawinsky. Es schließen sich an die „Denker, Dichter und Maler seiner Zeit“. Ein zweites ebenso langes Kapitel behandelt in breitem Rahmen die „Dioskuren und Antipoden“. Voran steht der „Zeitgemäße und der Unzeitgemäße“, also das ambivalente Verhältnis zu Mahler, ihre, besonders Mahler bewußten, Gemeinsamkeiten und, mehr noch, Gegensätzlichkeiten in Welt- und Lebens-, weniger Musikanschauung. Es folgt, auch als Vorarbeit zu dem noch ungeschriebenen Kapitel Hauptmann und die Musik, die geisteswie charaktergeschichtlich ergiebige Parallele Strauss—Hauptmann, deren direkte Beziehungen nicht bedeutend waren. Den größten Umfang nimmt der nicht einmal ambivalente Kontakt zu Pfitzner ein, vielleicht das Beste, was bisher darüber gesagt werden konnte. Der Abschnitt über den „Straußianer G. B. Shaw und die Londoner Kritik“ faßt die Ergebnisse der nicht unbedeutlichen Literatur übersichtlich zusammen. Dankenswert vor allem ist die Rechenschaft über die mehr als vier Jahrzehnte währende, bewußt geheim gehaltene Berührung mit Rolland, wahrhaft der Typus eines „deutsch-französischen Dialogs“, bemerkenswert schon wegen der Erschließung etwas entlegener, vorwiegend französischer Quellen. Daß Thomas Mann und Strauss, die sich persönlich eher mieden als suchten, von Anfang an „zwei unbrüderliche Zeitgenossen“ waren, macht das letzte Kapitel des zweiten Teils ohne Umschweife klar.

Angesichts der Fülle von Belesenheit, Spürsinn, Kritik und persönlicher Erfahrung ist hier ein Hinweis oder gar eine Stellungnahme zu Einzelheiten nicht möglich; ebenso wenig zum dritten Teil, der die „Helfer in der Werkstatt“ vorstellt, also die Textautoren Hofmannsthal, Zweig und Gregor. Auch hier zeigen sich in ansprechender, anekdotisch nicht überwürzter Darstellung die weitreichenden praktisch-musikalischen und musikgeschichtlichen Kenntnisse des Autors und sein auch im menschlichen Bereich unbestechlicher Sinn.

Vielleicht bedarf es nicht mehr der Versicherung, daß Strauss in seinem zahlenmäßig noch nicht abschätzbaren Schreiben — Thomas konnte außer dem faksimilierten keinen einzigen vollständigen Brief bringen — zu den größten Briefschreibern unter den Musikern gehört, nicht nur Reger und Pfitzner, sondern auch Mahler überlegen.

Zu bedauern ist, daß dem als menschlich-künstlerisches Porträt wie als europäisches Panorama gleich ergiebigen Buch neben der Zeittafel und dem gewissenhaften Register keine Quellenübersicht zur Seite steht. Hoffentlich wird das in der zu erhoffenden Neuaufgabe nachgeholt. Auf einiges sei hingewiesen: War der Bajuware Reger, der unentwegt „nach links ritt“, wirklich ein Pessimist? Mit Thuille war Strauss später zerfallen (vgl. F. Munter, *Thuille*, 1923, S. 32 u. 33). Zum Pfitznerkapitel wäre die (angebliche?) Ergriffenheit von Strauss nach einer der ersten *Palestrina*-Aufführungen zu erwähnen (vgl. A. Seidl, *Pfitzner*, 1921, 111 ff.). Gewiß möchte mancher Leser den genauen Titel jener dreibändigen Monographie kennen lernen, die 1907/09 fünfzig Komponisten behandeln soll.

Auf das geplante Buch des Verfassers über Strauss' Verhalten zu dem „Riesenkomples der Interpreten“ darf man mit Recht gespannt sein. Reinhold Sietz, Köln

Beiträge zu einem neuen Telemannbild. Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage vom 3. bis 5. November 1962, hrsg. vom Arbeitskreis G. Ph. Telemann im deutschen Kulturbund Magdeburg. Magdeburg 1963. 96 S.

Der 1961 in Magdeburg gegründete Arbeitskreis G. Ph. Telemann legte bei den 1. Magdeburger Telemann-Festtagen zum erstenmal in größerem Rahmen Rechenschaft über seine Ziele und seine bisherige

Arbeit ab. Im Mittelpunkt der Festtage standen Aufführungen bekannter und anerkannter Werke des in Magdeburg geborenen Komponisten; ferner wurde eine wissenschaftliche Konferenz durchgeführt, deren Vorträge und Diskussionsreferate in dem vorliegenden Heft zusammengefaßt sind. Vorangestellt ist ein Geleitwort M. Schneiders, der 1908 mit der Edition der Kantate *Ino* sowie des Oratoriums *Der Tag des Gerichts* in DDT 28 und vor allem mit dem inhaltsreichen Vorwort dieses Bandes eine Telemannforschung ins Leben gerufen und die Forderung nach einem neuen, fundierten Telemann-Bild erhoben hatte. Diese Anregung ist zwar in den 1920er und 30er Jahren von vielen Seiten aufgegriffen worden, doch brach die Entwicklung 1945 ab, so daß M. Schneider nun nach 54 Jahren immer noch nicht mehr als nur die Hoffnung ausdrücken konnte, daß wir uns der Zeit nähern, in der Telemanns kompositorisches Schaffen übersehen und kritisch gewürdigt werden kann.

Die wissenschaftliche Konferenz stand unter der Leitung von E. H. Meyer, der in einem eigenen Referat (*Zur Telemann-Deutung*) Telemanns Anteil an der Ausbildung eines „*emotionell vertieften, eleganteren und persönlicheren Ausdrucksstils*“ herausstellt und die Vielfalt des musikalischen Ausdrucks, der Formgebung und der Instrumentierung unterstreicht. — K. Wilkowska-Chominska geht in ihrem Referat zunächst den Wechselbeziehungen zwischen deutscher und polnischer Musik seit dem 16. Jahrhundert nach und vergleicht dann eingehend diejenigen Werke Telemanns, die dieser selbst als „polnisch“ bezeichnet hat, in Rhythmik und Melodik mit polnischen Tanzweisen aus deutschen und polnischen Quellen. Als besondere Überraschung konnte die Referentin mit zwei im Kloster Grüssau (Gryzobór) aufgefundenen, in Lautentabulatur aufgezeichneten Suiten bekanntmachen, die Telemann vermutlich in seiner Sorauer Zeit komponiert hat und von denen eine den Titel *Partie Polonoise* führt. — In seinem Überblick über Telemanns Hamburger Opernschaffen weist H. Chr. Wolff insbesondere auf die Mannigfaltigkeit der Opernstoffe und der musikalischen Ausdrucksmittel hin. Die Problematik der Übersetzung italienischer Rezitative wird am Beispiel der Bearbeitungen Händelscher Opern aufge-

zeigt, die Telemann in Hamburg in deutscher Sprache aufführen ließ; die Rezitative wurden dabei nicht nur übersetzt, sondern man hielt es für nötig, sie neu zu komponieren. — Auf Telemanns Verhältnis zur Intervall- und Akkordlehre seiner Zeit geht das Referat von G. Fleischhauer ein. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die „*ungewöhnlichen und fremden*“ melodischen Intervalle, die Telemann als „*Gewürz*“ dort verwendet wissen wollte, wo die Stärke der Gemütsbewegung es erfordert; auch die wohl disponierten harmonischen Rückungen und enharmonischen Verwechslungen finden vom Text her ihre Motivierung. Der Hinweis des Referenten, daß sich auch in der Instrumentalmusik Belege für die reiche Harmonik Telemanns finden, läßt weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet erhoffen, die zu einem besseren Verständnis auch der instrumentalen Klangrede führen können. W. Maertens, der für eine Aufführung bei den Telemann-Festtagen die Ouvertüre *F-dur* für 4 Hörner, 2 Oboen, Fagott und Streicher nach der Rostocker Handschrift spartiert und bearbeitet hatte, geht im letzten Referat auf diese Charaktersuite näher ein und findet durch seine Interpretation der Binnengliederung die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Sätze. Weiterhin zeigt er auf, mit welchen Mitteln Telemann den Charakter der einzelnen Sätze zum Ausdruck bringt. — In einem vermutlich für ein größeres Publikum bestimmten Festvortrag weist W. Siegmund-Schultze zahlreiche fortschrittliche Stilmerkmale in Telemanns Kompositionen nach, wobei in erster Linie Beispiele aus den bei den Festtagen aufgeführten Werken herangezogen werden. Kurz werden auch die Lebensstationen Telemanns charakterisiert (hier hat allerdings die in Fluß befindliche Telemannforschung inzwischen einige neue Akzente gesetzt; so wird man nicht mehr davon sprechen können, daß Telemann in Hamburg seit 1721 „*ein im wesentlichen bescheidenes Leben*“ geführt habe, und die „*typischen Möglichkeiten und Beschränkungen der Zeit des Absolutismus in all seinen Widersprüchen*“ spiegeln sich nur insofern in seinem Leben, als er schon seit seinen Leipziger Studentenjahren gegen diese Beschränkungen offen und überall mit Erfolg opponiert und das Musikleben entscheidend umgestaltet hat). — Im Anhang des vorliegenden Heftes findet sich das bisher um-



fassendste Verzeichnis des Telemann-Schrifttums, das W. Hobohm zusammengestellt und in eine übersichtliche Ordnung gebracht hat.

Erfreulicherweise ist das Schlußwort der Festtage, mit dem W. Siegmund-Schultze aufforderte, das Begonnene weiterzuführen und auch unbekannte Werke Telemanns bekanntzumachen, auf fruchtbaren Boden gefallen. Bereits 1965 fanden die zweiten Magdeburger Telemann-Festtage statt, bei denen u. a. die Oper *Sokrates* (in der Einrichtung von B. Baselt, der das Werk auch in der Telemann-Ausgabe im Neudruck veröffentlicht), die *Lukaspassion* 1728 und eine Kapitänsmusik (unter dem Titel *Friedens-Oratorium*, eingerichtet von W. Maertens) sowie die für diese Gelegenheit von G. Wohlgemuth komponierten Orchestervariationen über das Lied *Das Frauenzimmer* zur Aufführung gekommen sind. Auch für die Gedenkfeiern zum 200. Todestag Telemanns im Jahre 1967 bereitet der von Generalmusikdirektor G. Schwiens geleitete Arbeitskreis Aufführungen unbekannter Werke Telemanns vor. Martin Ruhnke, Erlangen

*Musica Divina*. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Heft 15: Tomás Luis de Victoria: Missa pro Defunctis cum Responsorio Libera me Domine, sex vocibus, hrsg. v. Rudolf Walter. Heft 16: Allardo: Missa quatuor vocum, hrsg. v. August Scharnagl. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1962. III, 24 und (II), 16 S.

Es ist das Verdienst R. Walters, das sechsstimmige Requiem von Victoria, das als das letzte Werk des großen spanischen Meisters überhaupt gilt, in einer der Wissenschaft und der Praxis dienenden Editionsreihe einem größeren Kreis von Musikforschern und Musikausbildenden zugänglich gemacht zu haben. Victoria hat diese Totenmesse zur Beerdigung der Gemahlin Kaiser Maximilians II., Maria, wahrscheinlich 1603 komponiert und dann — wie er in der Vorrede selbst sagt — für den Druck im Jahre 1605 noch einmal überarbeitet. Überliefert ist nur die zweite, überarbeitete Fassung. Die Druckvorlage hat der Herausgeber nach dem in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia in Rom aufbe-

wahrten Notendruck angefertigt. Der Herausgeber wird wohl seine Gründe gehabt haben, im Vorwort nur diesen einen Druck zu nennen. Der Vollständigkeit halber geben wir die Fundorte auch der anderen Druckexemplare dieses Requiems an: Rom, Conservatorio di Musica S. Cecilia; Rom, Laterano S. Giovanni in Laterano; Segorbe, Archivo de la Catedral; nach Eitners Quellen-Lexikon außerdem noch Regensburg, Proskesche Musikbibliothek.

Verlag und Herausgeber haben sich mit Erfolg bemüht, einen deutlichen und ohne Mühe lesbaren Notentext herzustellen und in die Entstehungsgeschichte des Requiems, in das Werk selbst und in das Leben des Komponisten einzuführen. Um so mehr ist es zu bedauern, daß der Herausgeber aus liturgisch-aufführungspraktischen Erwägungen sich nicht dazu entschließen konnte, die Quelle als Ganzes zu edieren. Zwar hat der Verlag Pustet auch die ausgelassenen Sätze als Blattpartiturdruke im Verlagsprogramm: die sechsstimmige Motette „*Versa est in luctum*“, Regensburg 1962, und die vierstimmige Lectio II „*Taedet animam meam*“, Regensburg 1956; aber die Begründung des Herausgebers für das Fehlen dieser Stücke, beide hätten ihren liturgischen Platz in der Matutin und diese würde in der heutigen Praxis bestenfalls choraliter gesungen, kann im Hinblick auf den wissenschaftlichen Charakter dieser Ausgabe nicht überzeugen. — Allzuviel Mühe hat sich der Herausgeber damit gemacht, im Kritischen Bericht sämtliche Abweichungen dieser Ausgabe von früheren (F. X. Haberl in *Musica Divina*, Tomus I Nr. V, und F. Pedrell, Gesamtausgabe Bd. VI) anzuführen, zumal dem Herausgeber der Originaldruck für die Herstellung seines Noentexses zur Verfügung stand.

Im Folgenden seien noch einige Anmerkungen zum Kritischen Bericht und zum Notentext gestattet. Im Kritischen Bericht heißt es, der Offertorium-Vers „*Hostias et preces*“ fehle in der Quelle (S. II) und der Herausgeber habe ihn ergänzt. Der Referent hat diese Ergänzung im Notentext vergeblich gesucht; es sei denn, der Herausgeber meinte damit seinen Hinweis „*Hostias in cantu gregoriano cantetur*“ (S. 13). Wenn das der Fall ist, wäre im Kritischen Bericht die Notiz nachzutragen, daß alle anderen Wortmarken hinsichtlich des liturgisch richtigen Anschlusses der Requiemssätze am

Ende des Introitus, des Graduale, des Offertoriums und im Verlauf des Libera me vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Die Quelle enthält lediglich im Libera me nach Takt 30 eine originale Anmerkung Victorias: „*Dum veneris ut supra, fol. 22.*“ Dazu ein vier Notenslanges Zitat für den Anschluß. — Nicht immer sind die Distinktionszeichen bei den Choralnoten so gesetzt wie in der Quelle, z. B. am Anfang des Offertoriums. — Im Christe sollte die Fermate auf der Schlußbrevis aller Stimmen stehen. — Im Offertorium, Tenor II, T. 30, muß das b-Vorzeichen über die Note *d'* statt davor, da vom Hrsg. hinzugefügt. — Im Benedictus, Tenor I, T. 18, 2. Note, verzeichnet die Quelle Halbe *b'* statt *f'*. — Im letzten Kyrie eleison, Tenor I, S. 24, T. 5, verzeichnet die Quelle Ganze *c'* statt *es'*. — Etwas zu nachlässig behandelt hat der Herausgeber den in Mensuralnoten wiedergegebenen Vorsatz, der doch zu dem Zweck abgedruckt wird, einen Eindruck von der originalen Quelle zu geben. In der Communio ist von sechs Stimmen lediglich für zwei der Vorsatz richtig angegeben. Aber auch der Vorsatz zum Introitus, zum Graduale und zum Agnus Dei enthält Fehler.

Mit der Veröffentlichung der *Missa quatuor vocum* von Allardo hat August Scharnagl auf einen Komponisten der Lassozeit aufmerksam gemacht, der bisher nur aus musikwissenschaftlichen Darstellungen bekannt war. Das Vorwort dieser Veröffentlichung informiert knapp, aber instruktiv über Inhalt, Geschichte und Schreiber des Chorbuchs, das die Messe enthält, und bringt eine Zusammenstellung der bisherigen Forschungsergebnisse zur Biographie Allardos, der vielleicht mit Jacques Alard bzw. Alardy identisch ist. Um einer praktischen Aufführung alle Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, wurde hier wie auch in dem vorher besprochenen Heft die Komposition in die für heutige Chöre am besten geeignete Tonlage transponiert. Einige Male weicht der Neudruck von der Quelle ab. Falls diese Abweichungen Absicht des Herausgebers sind, hätten sie als kritische Anmerkungen im Vorwort genannt werden müssen: Gloria, Tenor, Vorsatz, die 3. Note *c'* ist eine Semibrevis statt Minima. — Gloria, Tenor, T. 54, in der Quelle ist vor der letzten Note kein Kreuz vorgezeichnet; als Zutat des Herausgebers muß es über der Note stehen. — Credo, Sopran, T. 6, 2. Ach-

tel *d''* statt *cis''*. — Credo, Alt, T. 45, 4. Note *g'* statt *fis'*. — Credo, Tenor, T. 92, 4. Note *cis'* statt *a*. — Credo, Tenor, T. 105, 3. Note *cis'* fälschlich Achtel. — Sanctus, Tenor, T. 3, in der Quelle punktiertes Viertel *h* statt Viertel *h* und Achtel *d'*. — Sanctus, Baß, T. 20, 2. Note *H* statt *h*. — Sanctus, Tenor, T. 23, 1. Note *g* statt *h*. — Benedictus, Sopran, T. 18, 3. Note in der Quelle Kreuz vorgezeichnet. — Die Überschriften Agnus Dei I und III sind nicht original. — Vom Herausgeber stammt ferner die Unterlegung des Textes „*dona nobis pacem*“. Auch das chorale Agnus Dei II ist eine Ergänzung des Herausgebers.

Beim Vergleich der beiden Hefte Nr. 15 und 16 machte der Rezensent die Entdeckung, daß die Gestaltung der Ausgaben nicht immer ganz einheitlich ist. Folgende Abweichungen sind festzustellen: Die Silbentrennung ist in Nr. 15 (z. B. *san — ctus*) manchmal anders als in Nr. 16 (*sanc — tus*). — Die Balkenziehung ist unterschiedlich, Nr. 15 drei Achtel unter einem Balken, Nr. 16 ein und zwei Achtel. — Nr. 15 verzichtet auf Taktvorzeichnung, Nr. 16 verwendet sie. — In Nr. 16 sind die Ligaturen durch Setzung eckiger Klammern gekennzeichnet, in Nr. 15 nicht. — Die Schlußnote wird in Nr. 15 mit  $\equiv$  angegeben, in Nr. 16 dagegen mit  $\circ$ . — In Nr. 15 ist der Vorsatz in Mensuralnoten notiert, in Nr. 16 in modernen Noten. — Die durch Abkürzungszeichen kenntlich gemachten Textwiederholungen werden in Nr. 15 durch Kursivdruck wiedergegeben, Nr. 16 ergänzt selbstverständliche Textwiederholungen stillschweigend. — Um das Schriftbild dieser so wertvollen Editionsreihe einheitlicher zu gestalten, wäre die genaue Beachtung einheitlicher Editionsrichtlinien sehr wünschenswert. Jürgen Kindermann, Kassel

Musica Rinata, redigiert von J. Vécsey. Nr. 1—8. Budapest: Editio Musica 1964—1965.

In dieser gleicherweise für Wissenschaft und Praxis bestimmten Reihe gelangen hauptsächlich Kompositionen zur Veröffentlichung, deren Autographe aus dem Esterházy-Archiv in den Besitz der Nationalbibliothek Széchényi Budapest gelangten. Ein in drei Sprachen (ungarisch, deutsch, englisch) abgefaßtes Vorwort enthält jeweils neben einem biographischen Abriss eine knappe Werkbesprechung, der sich —

ebenfalls dreisprachig — eine kurze Handschriftenbeschreibung und ein kritischer Bericht nebst Hinweisen zur Aufführungspraxis anschließen. Mit dem Faksimile einer für die Quelle charakteristischen Notenseite wird der Einführungsteil trefflich abgerundet.

L. Somfai eröffnet die Reihe mit einem zwischen Barock und Klassik stehenden *Concerto per l'organo (cembalo o pianoforte) ed ardiu* in B-dur (1762) von J. G. Albrechtsberger. Das für den Solisten dankbare Werk findet seinen Höhepunkt in einem groß angelegten Adagio-satz. Neben der Wiedergabe der beiden originalen Kadenzen zum I. und II. Satz findet sich im Anhang außerdem eine zweite, ebenfalls autograph überlieferte Kadenz. — Nr. 2 enthält ein bisher gleichfalls unbekanntes Werk von Albrechtsberger: *Concerto per l'Arpa* in C-dur (1773), hrsg. von O. Nagy, für das Vorwort zeichnet L. Somfai. Stilistisch ist es mit dem obigen Konzert verwandt. Dankenswerterweise unterzog sich der Herausgeber der Mühe, anstelle fehlender Kadenzen solche für den I. und II. Satz zu ergänzen, die dank stilistischen Einfühlungsvermögens bestens gelungen sind.

Drei von insgesamt sechs Instrumentalsätzen aus J. M. Haydns *Mythologischer Operette* legt J. Vécsey in Nr. 3 vor, die mit einem am 12. Juli 1769 im Salzburger Universitäts-theater aufgeführten vokstümlichen Scherz- und Lehrgedicht *Die Wahrheit der Natur, in den drey irdischen Grazien* identisch ist. Die drei Stücke, Sinfonia, Menuet und Finale, eignen sich auch zur Aufführung als selbständiges Konzertstück. Die sonatenförmige Sinfonia überträgt die beiden anderen Sätze durch ihre kontrastreichen Themen und durch geschickt gehandhabte Instrumentierung des kleinen Orchesters. Es „ist eine durch und durch für die Bühne gedachte Musik, die geeignet ist, viel dazu beizutragen, den heute nur wenig und oberflächlich bekannten Meister Michael Haydn zu verstehen“. — Mit Nr. 4 veröffentlicht L. Somfai erstmals die Sinfonia in D (1774) von J. M. Haydn. Das Werk, dessen Autograph hinsichtlich Dynamik und Artikulation äußerst sorgfältig bezeichnet ist, legt in seiner musikalischen Sprache ein lebendiges Zeugnis für seinen Meister ab.

In Nr. 5 legt J. Vécsey in teilweiser

Rekonstruktion fehlender oder stark beschädigter Teile *Konzertierende Stücke für Cembalo oder Orgel und Kammerorchester* von J. G. Werner vor. Da Werners Kompositionen in überwiegendem Maße Kirchenmusik umfassen, dürften die vorliegenden Stücke, ein *Concerto in B per l'organo (o cembalo) e orchestra da camera* (1753) sowie zwei ebenfalls aus der reiferen Schaffensperiode überlieferten Pastoralen in G- und D-dur, offenbar auch für kirchlichen Gebrauch geschrieben worden sein. Daß sie nunmehr endlich im Druck zugänglich sind, wird von den Freunden der Kammermusik dankbar begrüßt werden, zumal sie an die Instrumentalisten nicht allzu große Anforderungen stellen und die Edition nichts zu wünschen übrig läßt. — Es ist das Verdienst von I. Kecskeméti, in jüngster Zeit mehrmals die Aufmerksamkeit auf das kompositorische Schaffen F. X. Süßmayrs gelenkt zu haben, aus dessen Nachlaß die Nationalbibliothek Széchényi mehr als fünfzig Autographe besitzt. So bringt Kecskeméti in Nr. 6 von Süßmayr eine *Ouverture* in C-dur, die dem aus der Mozart-Literatur bekannten Freiherrn Raimund Wetzlar von Plankenstein gewidmet ist. Sie verrät Verwandtschaft zur Tonsprache Mozarts und läßt eine geschickte Handhabung der oft solistisch angewandten Flöte und Oboe erkennen.

Mit einem in Salzburg entstandenen neunsätzigen *Divertimento in D* (1764) von J. M. Haydn macht in Nr. 7 L. Kalmar bekannt. Haydn bezeichnet nur den 1., 4. und 7. Satz (Marche und zwei Menuets) näher, während die übrigen Sätze Stücke in freier Rhythmik darstellen. Die bunte Besetzung mit Blas- und Streichinstrumenten gestattet überraschende Klangeffekte und dynamische Kontraste. — Nr. 8, *Das Namensfest* (1799) von F. X. Süßmayr, hrsg. von I. Kecskeméti, stellt das bisher umfangreichste Heft der Reihe dar. Das vom Ungarischen Rundfunk und Fernsehen 1964 gebrachte Werk, eine Gelegenheitskomposition, dargeboten von den sechs Enkelkindern eines gewissen Freiherrn von Lang, bezeichnet der Herausgeber zu Recht als „Kinderkantate“, zumal der Text durchaus solchen Charakter trägt. Die an die kindlichen Solisten z. T. hohe gesangliche Anforderungen stellende Musik läßt zeitweilig Verwandtschaft zum Stil von J. Haydn und D. Cimarosa erkennen.

In der Edition der Reihe wird große Sorgfalt angestrebt. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Zu fragen wäre, weshalb das System für konzertierendes Organo nicht einheitlich über den Streichern steht und der von Albrechtsberger ohnehin mitverzeichnete Orgelbaß in Nr. 1 in Kleinstück erscheint. Mit Interesse darf man jedenfalls den bereits angekündigten, in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichungen der *Musica rinata* mit Werken von Albrechtsberger, J. Fuchs, J. M. Haydn, G. Paisiello und Werner entgegensehen. Für die Praxis wertvoll ist, daß auch Stimmmaterial zu den einzelnen Heften erscheint.

Renate Federhofer-Königs, Mainz

Hermann Beck: Die Suite. Köln: Arno Volk Verlag (1964). 124 S. (Das Musikwerk. 26.)

Wenn man mit dem Vorwort und der Einleitung des Bandes beginnt, gewinnt man den Eindruck, der Verfasser habe sich zur Aufgabe gesetzt, einem „Suite“ genannten Formzyklus in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien nachzuspüren. Aber schon der erste Satz der Einleitung ist angreifbar. Es müßte richtig heißen: „Suite nennt man eine Reihung von Tänzen . . .“, nicht „einen musikalischen Zyklus . . .“. Eben das ist die Suite mit geringen Ausnahmen nicht, und echte Zyklik scheint gar nicht das Ziel der Gattung zu sein. Deshalb ist es auch problematisch, den „klassischen Typ“, der durchaus kein „Prototyp“ ist — er taucht immer wieder auf, um immer wieder zu verschwinden — in die Mitte des Bandes zu stellen, um so mehr, als Bach wie Händel ihrerseits wechselnde Reihung kennen, was der Verfasser ja selbst angibt, und noch bei Reger, der wohl am ehesten unter den „archaisierenden“ Meistern zu nennen wäre, sieht es nicht anders aus. So stellt auch die Suite keinen „Sonderfall in der Handhabung der zyklischen Form“ dar (S. 5, Sp. 2), — sie findet eben höchst selten zu dieser Zyklik, und gerade, wo wir den Terminus ein bisher erstes Mal nachweisen konnten (S. 6, Sp. 1), tritt er im Sinn dieser Reihung auf. Matthesons Definierung (S. 6, Sp. 2, die Angabe der Quelle fehlt) liegt spät und gilt nur für einen kurzen Zeitraum und auch für diesen nicht unbedingt.

Mit dieser Vorstellung der Zyklik und dem an sie gekoppelten Evolutionsgedan-

ken hat sich der Verfasser die ohnehin nicht leichte Aufgabe doppelt erschwert, denn nicht nur, daß er immer wieder ein „festes System“ in der Gestalt des Zyklus vermißt (S. 38/39), das er dann andererseits wieder betont (S. 16f.) oder nicht unterbringen kann (S. 44, 49, 50) — er gerät immer in Kollision mit all den viel häufigeren, nichtzyklischen Suitenformen, die er einordnen und dann doch als gleichberechtigt behandeln muß, obgleich er die ganze Entwicklung zum zyklischen Typ hin aufzeigen möchte. Reihen wie (S. 23, Sp. 1/2) Pavana, Saltarello mit zwei Variationen plus Ripresa, Saltarello mit einer Variation plus Ripresa (also Binnenbündelung von Saltarelli mit obendrein Variationen und Ripresas) und Tochata sind doch keine Zyklen! So kann er sich vielfach nur helfen, indem er die vielen verschiedenen Suitenreihen und Bündelungen verschiedener wie einzelner Tänze beschreibt. Dabei registriert er nur, ohne zu klären; und er registriert oft widersprüchlich (S. 27, 29, Sp. 2; S. 30, Sp. 1). Dazu kommt, daß er begreiflicherweise mit der Überfülle des noch nicht geordneten und bearbeiteten Materials einfach nicht fertig geworden ist. Er hat ohnehin fast nur nach Drucken gearbeitet, und das reichliche Vorkommen der Suite in all den verschiedenen Hss., das den Gebrauch oft viel treuer widerspiegelt als die Drucke, zumindest höchst interessante Einblicke gewährt, kaum einbezogen. Die Geschichte der Suite wird aber nicht zuletzt auch einmal nach ihrer Gestalt in Gebrauchshss. zu schreiben sein, wenn wir nur allein an den reichen Beitrag denken, den die Klaviertabulaturen des 17. Jahrhunderts in allen Ländern bieten, oder an die Belege der Indices, die Riedel, dessen Dissertation im Literaturverzeichnis genannt, also auch gekannt sein müßte, liefert. So ist z. B. die große Problematik der Suitenformen Louis Couperins wie Chambonnières gar nicht angerührt, und ebensooft wird nach kaum noch gültigen deutschen Ausgaben gearbeitet, wie im Fall von Weckmann oder Pezel, womit automatisch ganz falsche Suitenformen ins Blickfeld rücken. Die Ausgaben sind nicht mehr gültig aufgrund neuer Quellenforschung. Die Quellen scheinen auch oft willkürlich gewählt. Während für die sogenannte Blütezeit reichlich Quellen genannt sind, sind die Virginalquellen nur mit einem Vertreter, dem Fitzwilliam Vir-

ginal Book vorhanden. Auch die Literaturauswahl zeigt oft diese Willkür. Manches entbehrliche Werk wie Münnich und Hofmann oder mancher entbehrliche Aufsatz wie Brunold ist aufgeführt; aber bei Garsi da Parma ist die klärende Kritik nicht berücksichtigt, so wenig wie bei Denis Gaultier, und mancher wesentliche moderne Beitrag (wie die unsrigen über Double und Intrada) fehlt.

Ebenso problematisch ist, daß oft die reinliche Scheidung in Gebrauchs- und Kunstsuite fehlt (Spielsuite können beide sein), die doch zugleich stilbestimmend und stilkärend wirkt. Wo rein akkordische Modelle vorliegen, ist immer am ehesten an den Gebrauchstanz zu denken, bei stark kontrapunktischen an die rein künstlerische Verwendung (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1, 2). Dieser Sachverhalt wird nur kurz gestreift und beide Typen werden im Verlauf oft auswechselbar behandelt (die korrespondierenden Perioden [S. 13] sind doch wohl einfach auch auf Schritt und Gegenschritt zurückzuführen). Sicher ist, daß, je kunstvoller ein Satz ist, er sich um so mehr vom Gebrauch entfernt. Wo schon die Sammlungen selbst deutlich Gebrauchstänze und Kunsttänze erkennen lassen (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1) — der Verfasser selbst spricht von „*Kammer Suiten*“ —, da sollte man folglich auch die Beispiele nicht von der andern Seite wählen. Coperarios Ayres sind keine reinen Sprungtänze mehr.

Diese Trennung in Gebrauch und Kunst betrifft natürlich auch die Ballettsuite, der übrigens immer ein gesonderter Standort gebührt, da ihre Folgen meist dem Ablauf eines bestimmten Ballettgeschehens zu danken sind oder einem dramatischen Vorwurf folgen, der primär für ihre Gestalt ist. Das gilt auch für die Programmsuite, sofern ihr keine erkennbaren Tanztypen mehr zugrunde liegen, wie bei Couperin immer.

Es stimmt übrigens auch nicht, daß „Satz-“ und „Werkform“ (die Termini sind wenig glücklich) nur für die Frühzeit gelten (S. 25). Bartók z. B. kennt sie. Die Suite seit dem Ende des Barock nur noch als „*Nadklang*“ zu bezeichnen, heißt wiederum, ihrer Entwicklung nicht folgen. Der Autor selbst widerlegt sich vielfach, wenn er weitere Ergebnisse für die Suite aller Typen fest- und aufstellt. Dabei sollte man mit dem Begriff „*archaisieren*“ (S. 65) vorsichtig umgehen. Der Verfasser nennt ja

selbst romantische und moderne Suiten genug, die zu neuer Sprache im auch nicht mehr alten Gewand finden. Bei Chopin herrscht immer noch die Bedeutung des Einzelstücks und der Bündelung, bei Schumann, wie bei den späten Suiten Couperins, vielfach die Reihung von Stimmungsbildern oder die Variationsuite vor. Lockere Reihung existiert also neben zyklischer Bindung und Bündelungen einzelner Typen wie zu Beginn. Der Autor selbst bietet wiederum genug Material für das Anhalten aller Typen und damit für das Weiterleben aller Gattungen. Vielleicht hätte man, besser als von einer Übersicht nach Ländern von den Gattungen als solchen ausgehen sollen, oder von der Zweckbestimmung der Suiten als Gebrauchs-, Ballett-, Programm- und Kunstsuiten (die Inhalte überschneiden sich natürlich). So wäre man vielleicht den sich allenthalben überlagernden Einflüssen gerechter geworden. So ist z. B. der starke Einfluß der italienischen Suite auf die französische kaum herausgearbeitet, deutlicher dagegen der der französischen auf Bach.

Neben diesen z. T. im Stand der Forschung begründeten Mängeln findet sich natürlich auch vieles, dem Anerkennung zu zollen ist. Zunächst dem Versuch, den Weg der italienischen Suite zu zeichnen und die Sonata da camera als das aufzufassen, was sie in Wirklichkeit ist, den italienischen Beitrag zur Suite des 17. Jahrhunderts. Hervorgehoben zu werden verdient auch die deutliche Herausarbeitung von Bachs Standort und die sachgerechte Beurteilung seiner Suitentypen. Hier wie bei Händel und Couperin hätten die nur allzu bekannten Beispiele gespart und Raum vor allem für die Moderne gewonnen werden können, die in Text wie Beispiel nur karg bedacht ist.

Die Beispiele als solche sind überhaupt ein Problem. Gerade bei der Suite kann sich der Leser doch nur ein Bild über die Vielfalt der Gestalten machen, wenn er sie nicht im Auszug, sondern im ganzen Umfang geboten bekommt. Gerade das aber ist in den seltensten Fällen geschehen. Hierzu hätte auch einfach der verfügbare Raum eines Bandes nicht gereicht. Warum hat man den Stoff nicht in zwei Bände aufgeteilt, wie es doch bei manchen Stoffgebieten der Reihe geschehen ist, und einen ganzen Band für Beispiele genommen? Es wäre der Arbeit zugute gekommen. So

unterscheiden sich die Beispiele kaum von denen, die der Band *Tanz* bringen wird. Der Anhang kann dafür nicht entschädigen. Nicht nur, weil auch er sich nur auf Drucke stützt und nochmals einen Auszug bringt (Couperin), sondern auch, weil nur ein kleiner Zeitausschnitt in ihm dargestellt ist.

So ist der Band ein Beweis dafür, wie wenig wir erst in stande sind, einen gültigen Überblick über die Geschichte der Suite zu bieten, und wie groß die Gefahr ist, den ohnehin herrschenden Wirrwarr zu vergrößern. Gerade der Nichtfachmann, der in diesen Bänden doch mit angesprochen werden soll, wird sich in ihm schwer zurechtfinden.

Dabei weiß die Referentin sehr wohl, um wieviel leichter es ist, einen Band zu kritisieren als ihn zu schreiben, und sie weiß, welche große Schwierigkeiten gerade bei diesem Band zu bewältigen waren. So hat ihr auch nur Sorge um die Sache die Feder geführt — nicht billige Krittelei.

Margarete Reimann, Berlin

Anonymus: *Missa L'homme armé* (hrsg. von Lorenzo Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1964. 14 S. (Documenta maiora polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. 1.)

Das erste Heft dieser vielversprechenden neuen Reihe macht uns mit einer interessanten Vertonung des Ordinarium Missae, der — wie der Herausgeber berichtet — bis heute einzigen nachweisbaren dreistimmigen *L'homme armé*-Messe bekannt. Sie ist singular überliefert in dem Ms. Q 16 der Biblioteca Musicale G. B. Martini zu Bologna, einer Handschrift, die im übrigen nur Chansons aus der Feder von um 1400/1450 geborenen Franko-Flamen bzw. Niederländern (Dufay, Busnois, J. Martini, Hayne van Ghizeghem, A. Agricola, Compère, Caron u. a.) enthält und folglich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angelegt sein dürfte. Die Textierung der Messe beschränkt sich auf einige textmarkenähnliche Angaben; im Credo ist ein ganzer Textabschnitt gar nicht zu unterlegen. Der Herausgeber erwähnt außerdem mit Recht die freie, sich auch auf Cantus und Contra erstreckende, also relativ fortgeschrittene Cantus-firmus-Behandlung (Imitation) und Kanontednik in dieser Tenor-c.f.-Messe und vermutet als Autor einen sehr versier-

ten und auf dem Felde der weltlichen Liedkunst spezialisierten Meister. Leider enthält das etwas allzu knappe Vorwort der Ausgabe nicht die geringste Andeutung über die mutmaßliche Entstehungszeit (weder Jahrzehnt noch Jahrhundert) der Komposition oder etwas Näheres über die Handschrift, welche die Messe überliefert.

Nach einiger Beschäftigung mit dem Stück ist man geneigt, es einem vielleicht um 1430/40 geborenen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkenden Meister zuzuweisen. Anhaltspunkte hierfür liefern uns, neben den schon aufgezeigten Merkmalen, die gerade für die Josquin-Generation typische Tempobeschleunigung von Abschnitt zu Abschnitt der einzelnen größeren Sätze (tempus perfectum — imperfectum diminutum — perfectum diminutum), ein schon recht ausgeprägtes harmonisches Klangbewußtsein (Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen), welches den Contra trotz seines noch oft instrumental-sprunghaften Duktus' und trotz der noch häufigen Stimmenkreuzungen mit dem Tenor und der ausgeprägten Oktavsprungklauseln schon streckenweise zu einer charakteristischen Fundamentalstimme werden läßt, ohne daß natürlich die eigentliche Tiefenregion damit schon erschlossen wird. Schließlich ist die Tatsache zu berücksichtigen, daß die *L'homme armé*-Messen-Bearbeitungen wohl erst im Anschluß an Dufay nach 1450 einsetzen.

Eine genauere Einordnung des Werkes sollte sich anhand eines Vergleichs mit anderen — allerdings nur relativ seltenen — dreistimmigen Ordinarium-Vertonungen von Spezialisten bewerkstelligen lassen. Und für solche, als ein reines Studienobjekt, scheint die Edition auch bestimmt. Der für eine praktische Aufführung leider ziemlich unbrauchbare Notentext versucht das originale Notenbild möglichst beizubehalten: die Schlüssel und Mensurzeichen, die Schwärzung der Noten, die (unverkürzten) Notenwerte selbst, einschließlich der Doppeldeutigkeit (Zwei- und Dreizeitigkeit) der Brevis im tempus perfectum sowie die senkrechten Striche für Brevis- und Longa-Pausen sind unverändert übernommen. Lediglich die rhombischen Formen sind in runde aufgelöst und die Ligaturen und Akzidenzien in der heute üblichen Weise angegeben. Diese Methode hat den Vorteil einer wissenschaftlich exakten, jede Fehlinterpre-

tation von vornherein ausschließenden, ungetrübten partiturmäßigen Darstellung des originalen Notentextes; ihr Nachteil liegt andererseits gerade darin, daß sie die Auseinandersetzung mit den Problemen der modernen Notation alter Musik weitgehend vermeidet. Die wenigen Abweichungen vom Original sind in der Ausgabe recht geschickt als Fußnoten jeweils am unteren Rand vermerkt. Leider ist über den genauen Umfang des „*Locus corruptus*“ im Sanctus und der sich daraus ergebenden Ergänzung des Herausgebers nichts ausgesagt. Auch die beiden untereinanderstehenden, wohl doch auf eine Wiederholung der Agnus I-Musik (als Agnus III? siehe Dominantschluß, T. 88) hindeutenden Mensurzeichen (*tempus perfectum* und *perfectum diminutum*) werden nicht interpretiert. Auch die Aussparung jedes zweiten Mensurstriches zwischen Tenor und Contra, bei dem somit jeweils ein moderner  $\frac{6}{1}$ - bzw.  $\frac{4}{1}$ -Takt entsteht, erfolgt ohne Erklärung. Infolge dieser Eigenheit entsteht auch — in Verbindung mit den in gleicher Stärke wie die Mensurstriche gezeichneten Brevis- und Longa-Pausen — ein nicht ganz klares, eindeutiges graphisches Bild, obwohl die Notenschrift selbst sehr sauber und einheitlich ausgeführt ist. Die Taktzahlmarkierung am Ende jeder Notenzeile unter dem System (jeweils für den vorausgehenden Takt) erscheint ungünstig.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Robert Ballard: *Deuxième Livre* (1614) et *Pièces diverses*. Édition et Transcription par André Souris, Sylvie Spycket et Jacques Veyrier. Étude des Concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1964. XII und 76 S.

Der zweite Band der Neuausgabe von Werken Robert Ballards umfaßt zum größten Teil die *Diverses Pièces mises sur le luth*, Paris 1614, Pierre Ballard. Von dieser Tabulatur ist nur das Exemplar bekannt, das die öffentliche Bibliothek Saltykov-Šcedrin in Leningrad besitzt. Das Werk enthält 5 Ballette (2 mit vier, 1 mit acht „*Chants*“), 17 Couranten, 1 Volte, 2 Gaillardes, 7 *Branles de la Cornemuse* (darunter 3 *Branles gays*) und 4 *Branles de Village*. Ferner bringt der Band Stücke aus folgenden Sammlungen: *Tablature de Luth de differens auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1631, Pierre Ballard: *Prélude, Allemande,*

*Ballet, 2 Couranten, Rocantins, Courante; Louys de Moy, Le Petit Boucquet, de Frise Orientale*, o. O. 1631: 2 Ballette; Robert Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London 1610: Coranto; Marin Mersenne, *Harmonie Universelle II*, Paris 1637, *Livre second, Des Instruments*; Courante; Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, Köln 1603: Galliarda vulgo passionata; hs. Lautenbuch des Lords Herbert of Cherbury (Fitzwilliam Museum Cambridge): Courante.

In ihrer Studie weist M. Rollin für die meisten Stücke des Druckes 1614 Konkordanz nach. Sie beziehen sich aber nur auf die Melodie, der Satz weicht in den verschiedenen Werken voneinander ab. Da die Bearbeitungen zahlreicher Melodien in früheren Sammlungen vorkommen, muß man annehmen, daß R. Ballard sämtliche Melodien seiner *Diverses Pièces* nicht erfunden, sondern nur für die Laute bearbeitet hat.

Während die Stücke in R. Ballards Drucken 1611 und 1614 für eine zehnhörige Laute in der alten Stimmung (*vieil ton*) geschrieben sind, verlangen seine Sätze in Pierre Ballards Sammlung 1631 die neue Lautenstimmung (*accord nouveau*) C D E F G c f a c' e'. Die ersten vier Sätze (*Prélude — Allemande — Ballet — Courante*) stehen in derselben Tonart (C-dur), sie bilden also eine Suite. In Ballards Couranten, Gaillardes und z. T. auch in den Balletten wechselt homophoner mit polyphonem Satz. Recht kunstvoll sind viele Variationen gearbeitet, die in den meisten Tänzen unmittelbar auf jeden Teil folgen. In den Variationen tritt schon die gebrochene Spielweise auf. Dagegen ist der Satz der meisten Branlen homophon und recht einfach. In drei *Branles de Village* werden abwechselnd die Bässe c und g als Begleitung der Melodie angeschlagen, in einer *Branle gay* nacheinander die Bässe F, c und f. Es soll das Spiel des Dudelsacks nachgeahmt werden.

Es ist sehr zu begrüßen, daß die Neuausgabe auch die Tabulatur bringt. Die Übertragung macht die Stimmführung kenntlich und ist im allgemeinen sorgfältig angefertigt. Überprüft man sie auf ihre Spielbarkeit auf der Laute in Originalstimmung, so fällt folgendes auf: Mitunter wurde nicht berücksichtigt, daß ein Ton nicht weiterklingen kann, wenn auf demselben Chor ein anderer Ton gegriffen wird: z. B. S. 5, System 2, Takt 6: *fis'* Viertel statt Halbe;

S. 60, System 3, Takt 2: c Viertel statt punktierte Halbe; S. 72, System 3, Takt 2, letzter Akkord: d' Achtel statt Viertel. Manchmal erlaubt es auch die Greiftechnik nicht, Noten so lange auszuhalten, wie sie notiert sind, z. B. S. 14, System 1, Takt 3: f' Viertel statt Halbe; S. 16, System 1, Takt 2: b Achtel statt Viertel, as Achtel statt Viertel; S. 45, System 3, Takt 6: g punktierte Halbe statt Ganze. Bei der Ausarbeitung einer sinnvollen musikalischen Übertragung sollte daher auch auf die Lautentechnik Rücksicht genommen werden, damit dem Instrument nichts zugemutet wird, was unausführbar ist. Die alte „Kommission für Erforschung der Lautenmusik“ forderte von dem Übertragenden, „*que son texte musical soit la notation fidèle de l'œuvre telle qu'elle aurait sonné sur l'instrument, d'après la tablature*“ (ZIMG 14, 1912/13, S. 3). Das setzt eigentlich voraus, daß der Bearbeiter praktische Erfahrung im Lautenspiel nach der Tabulatur besitzt.

In R. Ballards Sätzen, die in P. Ballards Sammlung 1631 und in M. Mersennes *Harmonie Universelle* enthalten sind, kommt als Verzierung ein Komma (*virgule*) hinter dem Buchstaben vor: a). In der Übertragung wird es als Pralltriller  $\sim$  gedeutet. Schon Adolf Koczirz erklärt das Komma oder den kleinen Bogen hinter einem Buchstaben a) richtig (DTÖ Bd. 50, S. X). Dieses Zeichen hat in den meisten Tabulaturen zweierlei Bedeutung. Es bezeichnet:

1. den Vorschlag von oben (Abriß, Abzug), wenn kleinere Notenwerte über dem Buchstaben stehen. Die Ausführung erklären Nicolas Vallet 1615 (1618), M. Mersenne (a. a. O., S. 79 *Premier tremblement*), Denis Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth* (um 1672), Charles Mouton, *Pieces de Luth* (vor 1699).
2. den kürzeren oder längeren Triller, beginnend mit oberem Hilfston. Nach D. Gaultier soll bei einer Viertelnote (*noire*) über dem Buchstaben der Abzug zweimal ausgeführt werden, also ein kurzer Triller. Dagegen bezeichnen Vallet, Mouton und Johann Christian Beyer 1760 den eigentlichen Triller mit einem liegenden Kreuz hinter dem Buchstaben: a×.

In der Übertragung blieben verschiedene Druckfehler und andere Versehen unbeachtet: S. 6, System 1, Takt 6: ganze Note c' fehlt; S. 12, System 1, Takt 1: A statt c;

S. 13, System 2, Takt 5, 1. Akkord: a statt c'; S. 26, System 3, Takt 3, 3. Viertel: c' fehlt; S. 32, System 4, Takt 2, 1. Akkord: es' statt f'; S. 41, System 4, letzter Takt, 3. Viertel: f statt f'; S. 45, System 2, Takt 2, 1. Viertel: es' fehlt; S. 59, System 2, Takt 1, 1. Akkord: d' statt e'; S. 60, System 1, Takt 4, 1. Viertel: gis' statt g'; S. 67, System 3, Takt 2, letztes Viertel: g fehlt; S. 73, System 3, Takt 1, 1. Viertel: a statt as; S. 74, System 2, Takt 3, 5. Viertel: b' statt g'; S. 74: Takt 2 und 3 des dritten sowie Takt 1 und 2 des vierten Systems sind überzählig und müssen gestrichen werden; S. 75, System 1, Takt 2, 4. Viertel: c' fehlt; S. 76, System 4, Takt 1: e statt H. Einige Druckfehler in der Tabulatur lassen sich nach der Übertragung berichtigen.

Hans Radke, Darmstadt

Preludes, Chansons and Dances for Lute. Published by Pierre Attaingnant, Paris (1529—1530). Edited by Daniel Heartz. Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois 1964. LXXXVII und 128 S., V Tafeln. (Publications de la Société de Musique d'Autrefois. Textes musicaux. II.)

Die in der Neuausgabe enthaltenen Stücke stammen aus folgenden Veröffentlichungen des Pariser Musikdruckers Pierre Attaingnant: *Tres breue et familiere introduction*, 6. Oktober 1529; *Dixhuit basses dances*, Februar 1529 (1530 neuen Stils). Das einzige bekannte Exemplar dieser Drucke aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt jetzt die Universitätsbibliothek Tübingen. Die *Introduction* enthält außer einer kurzen Einführung in das Lautenspiel nach der französischen Tabulatur und Anleitung zum Stimmen der Laute, die Johannes Wolf veröffentlichte (*Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 72 f.), fünf Präludien und 34 Chansons, die meisten in zwei Fassungen. Sämtliche Vokalvorlagen sind als Solosätze für die Laute bearbeitet, außerdem 24 für eine Gesangstimme und Laute. Die Neuausgabe bringt nicht die Bearbeitungen der Chansons für Gesang und Laute, da sie schon veröffentlicht wurden in *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, hrsg. von Lionel de La Laurencie, Adrienne Mairy und G. Thibault, Paris 1934. Der zweite Druck Attaingnants ent-



hält 18 *Basses dances* (9 mit *Recoupe* und *Tordion*), 19 Branlen (darunter 8 *Branles gay* und 5 *Branles de Poictou*), 2 *Haulberroys* (= *Branles du Haut barrois*), 13 *Gaillarden*, 9 *Pavanen* (2 mit *Sauterelle*) und ein *Balle*. Sieben Tänzen ist das *Subjectum* (die Melodie) in Mensuralnoten beigegeben.

Attaignants Lautenbücher sind die ältesten bekannten Drucke in französischer Lautentabulatur. Die Buchstaben, die die Griffe bezeichnen, sind auf die Linien eines Fünfliniensystems notiert, die Buchstaben des 6. Chors mit einer Hilfslinie unter dem System. In der *Introduction* werden große Antiqua-, in den *Dixhuit basses dances* kleine Frakturbuchstaben benutzt. Die Tabulaturwiedergabe der Neuausgabe unterscheidet sich von den Originaltabulaturen dadurch, daß wie in manchen späteren Tabulaturen kleine Buchstaben oberhalb der Linien, die die Chöre 1 bis 5 darstellen, angeordnet sind; die Buchstaben der Chöre 2 bis 5 stehen also zwischen den Linien. Es fällt auf, daß meist die Taktvorzeichnung, in sehr vielen Sätzen auch die senkrechten Tabulaturstriche (Taktstriche) fehlen.

Nach den Liedern mit Lautenbegleitung zu urteilen, stand die Laute in Attaignants Tabulaturen in der Stimmung *G c f a d' g'*. Hertz legt seiner mit großer Sorgfalt angefertigten Übertragung diese G-Stimmung zugrunde. Er sagt von seiner Übertragungsmethode: „*The transcription of the tablature's symbols into notation is a polyphonic reconstruction, subject solely to the limitation of what could actually sound on the instrument. Thus when a tone in one voice-part is cut off because the same string is needed for another voice-part, the first part has not been sustained in the transcription.*“ Doch sollte außerdem noch berücksichtigt werden, ob auch die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen erlaubt. Hertz verkürzt die Notenwerte auf die Hälfte, ergänzt fehlende Taktzeichen und Taktstriche und zieht in den Sätzen mit Taktstrichen meist zwei Takte in einen zusammen.

Als Einführung seiner Ausgabe hat Hertz gründliche Studien über die Präludien, Chansons und Tänze beigegeben. In den fünf Präludien fehlen die Taktstriche, wodurch eine größere rhythmische Freiheit gewährleistet wird. Präludium 3 und 5 bestehen im wesentlichen aus Passagenwerk und Sequenzen. In den übrigen, besonders

im zweiten, werden Motive imitatorisch behandelt.

Die Chansonbearbeitungen für Laute solo sind mit zwei Ausnahmen dreistimmig; der Alt der vierstimmigen Vokalvorlagen ist regelmäßig ausgelassen, die einzelnen Stimmen werden koloriert. In gleicher Weise bearbeiteten die deutschen Lautenisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die vierstimmigen Vokalmodelle. In der Fassung für Gesang und Laute wird wie in dem Druck Arnolt Schlicks 1512 der Diskant gesungen, die Laute übernimmt den Tenor und Baß. Doch ist die Begleitung von acht Chansons dreistimmig, hier ist der Alt wieder eingesetzt. Oft ist die Figuration der Begleitstimmen der unmittelbar vorhergehenden Solofassung entnommen. Ohne Zweifel ist daher der Bearbeiter beider Fassungen derselbe. Als Komponist von elf Vokalvorlagen konnte Claudin de Sermisy ermittelt werden.

Fast alle Branlen und etwa drei Viertel der *Basses dances* sind zweistimmig gesetzt. Eine wirklich polyphone Stimmführung kommt aber selten vor. Vielfach wird die figurierte Oberstimme nur fragmentarisch durch einen Baß gestützt, der die leeren Saiten bevorzugt. Er fällt meist fort, wenn schnellere Koloraturen (*Crochues*) in der Melodie gespielt werden. Diese Tanzsätze stellen nur geringe Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers. Einen dreistimmigen Satz haben mehrere *Gaillarden* und einige *Pavanen*. In manchen Tänzen wechselt zwei- und dreistimmige Schreibart. Zu den kunstvoller gearbeiteten, mehr polyphon gehaltenen Sätzen gehören viele mit den Initialen P.B. In manchen Tänzen macht sich schon das Dur- und Mollempfinden bemerkbar. Aus dem Titel einiger *Basses dances* geht hervor, daß ihre Melodien vokalen Ursprungs sind. Hertz weist nach, daß der Diskant von Chansons durch Umrhythmisierung und Diminution zu *Basses dances* umgeformt wurde. Nach seiner Deutung stehen die meisten *Basses dances* im  $\frac{9}{4}$  -  $\frac{3}{2}$  Takt. Der rasche Nachtanz *Tourdion*, eine Art *Gaillarde*, steht meist in derselben Tonart wie die *Basse dance*, ein paarmal aber auch in Dur.

15 Tänze sind P. B. signiert. Nach Hertz ist P. B. nicht mit dem Mailänder Lautenisten Pietro Paulo Borrono identisch, da ein Aufenthalt Borronos in Frankreich nicht bezeugt werden kann. Unter den Tänzen

befindet sich eine *Pavane Blondeau*, die stilistische Züge mit den P. B. gezeichneten Sätzen gemeinsam hat. Daher glaubt Heartz, P. B. sei identisch mit Pierre Blondeau, 1506 *clerc* in der *Sainte-Chapelle du Palais* und 1532 *noteur* (Kopist) in der kgl. Kapelle. 1550 wird er als *joueur d'instruments* bezeichnet.

In dem Kommentar sind u. a. die Vokalmuster, Konkordanzen und Neuausgaben verzeichnet. Doch fehlen die meisten der von Hans Dagobert Bruger herausgegebenen Sätze (*P. Attaignant, Zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute*, Wolfenbüttel 1927). Hans Radke, Darmstadt

Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis*, edited by H. Wiley Hitchcock. New Haven: A-R Editions, Inc. 1964 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. I.)

Vor 20 Jahren ist Claude Crusards Büchlein über den Meister noch mit dem Untertitel „*un musicien français oublié*“ erschienen. Seither erfreut sich Marc-Antoine Charpentier steigender Beliebtheit seitens der Editoren, was neben der Qualität seiner Musik wohl auch damit zusammenhängt, daß die Quellenlage verhältnismäßig unproblematisch ist.

Das Oratorium *Judicium Salomonis* gehört zu seinen wenigen datierten Werken, einige Stimmen tragen den Vermerk „*motet pour la messe rouge du Palais en 1702*“. Diese „Rote Messe“ wurde alljährlich am 11. November im Großen Saal des Palais de Justice zur feierlichen Eröffnung der Parlamentssaison gelesen und hat ihren Namen von den scharlachroten Gewändern der Würdenträger erhalten. Das Werk ist in zwei Teile gegliedert, die Besetzung umfaßt 6 Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott und Streicher). Das Personenverzeichnis gibt an: *Historicus 1<sup>us</sup>*, *Historicus 2<sup>us</sup>*, *Deus*, *Salomon*, *Vera Mater*, *Falsa Mater*. Der Chor ist mit „*Populus*“ bezeichnet. Für die solistischen Männerstimmen verlangt der Komponist je zwei Baßbaritone und Tenöre, für die beiden Mütter Sopran und Alt.

Hitchcock leitet die Ausgabe mit einem umfangreichen Vorwort ein, das zunächst eine sehr gute und sorgfältig mit Quellenhinweisen ausgestattete biographische Übersicht gibt. Die dann folgenden Bemerkungen

zum Schaffen im allgemeinen und zum vorliegenden Oratorium im besonderen zeugen von eingehender Beschäftigung mit Charpentier. Wertvoll sind auch die Überlegungen zu der nicht immer ganz eindeutigen Verzierungspraxis. Ziel des Herausgebers war es „*to present a text faithful to the composer's holograph, a text from which the scholar may visualize precisely the original manuscript, but one which may also be used as a performing edition*“. Ersteres ist ihm in untadeliger Weise gelungen, letzteres eigentlich nicht. Zwar ging Hitchcock mit der beigegebenen Generalbaßaussetzung über den Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe hinaus, und auch mit den Angaben zur Instrumentation der Bc.-Stimmen — in denen man im 1. Prélude und in den Chören allerdings den Kontrabaß vermißt — wurde ein Schritt in Richtung auf eine auch für die musikalische Praxis brauchbare Ausgabe getan. Dann aber verließ ihn offensichtlich der Mut, vielleicht war er auch durch Richtlinien der Herausgeber der Gesamtreihe gebunden. In der vorliegenden Gestalt wirkt die Ausgabe jedenfalls musikwissenschaftlich-timid, sie vermehrt eigentlich nur unseren musikhistorischen Museumsbesitz. Einige Dutzend eingeklammerter dynamischer Zeichen und präzisere Angaben für die Instrumente der Baßstimme hätten eine ausreichende Grundlage für die Herstellung eines brauchbaren Aufführungsmaterials gegeben. In einem Hinweis des Verlegers heißt es zwar „*As a rule, reprints of the separate works in each volume of the series will be made available to performers as soon as possible after the volume is published*“, aber es muß sich offenbar jeder „*performer*“ die Partitur erst selbst einrichten. Dazu haben die meisten allerdings kaum Zeit, selbst wenn sie über die nötigen stilistischen und aufführungspraktischen Kenntnisse verfügen. Für die Art und Weise der Herstellung einer Ausgabe, die den Urtext erkennen läßt und trotzdem für den praktischen Musiker „zum Hernehen“ ist, liegen genug Modelle vor.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Christian Gottlob Neefe: Zwölf Klavier-Sonaten. Nr. I—VI. VII—XII. Mit Nachwort und Kritischem Bericht hrsg. v. Walter Thoene. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1961, 1964. 48, 44 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 10—11.)

Ludwig van Beethovens Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748—1798) hatte sich zunächst in Leipzig dem Studium der Rechte zugewandt, ehe er sich 1771 nach dem ersten juristischen Staatsexamen ganz der Musik verschrieb. In Leipzig komponierte er als Schüler Johann Adam Hillers etwa ein Jahr später die vorliegenden Sonaten, denen Hiller 1773 bei Engelbert Benjamin Schwickert in Leipzig zum Druck verhalf. Die Sonaten sind — laut Neefes Vorwort im Schwickert-Druck — Carl Philipp Emanuel Bach gewidmet und nicht für Flügel oder Pianoforte, sondern für das Clavichord bestimmt. So hat der Herausgeber ganz recht, wenn er meint, die Sonatenklängen auf dem Clavier mit Hammermechanik etwas „*bedeutungslos, flüchtig und blaß*“, auf einem Clavichord hingegen überraschend plastisch, dynamisch und lebendig. Es sind anmutige, kleine Kabinettstücke, die gewiß auch der zehnjährige Beethoven in Bonn kennengelernt hat.

Der Neuausgabe liegen der Schwickert-Druck von 1773 und eine zeitgenössische Abschrift aus der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. 30 273) zugrunde, die im kritischen Bericht sorgfältig verglichen werden. Der Notendruck ist klar und übersichtlich und wird durch geringfügige Druckfehler keineswegs beeinträchtigt.

Eva Renate Wutta, Altfinntentröp

Henry Purcell: *Eight Suites. Miscellaneous Keyboard Pieces. Newly transcribed and edited ... by Howard Ferguson.* 2 Bde. London: Stainer & Bell 1964. 30 und 46 S.

Diese von Th. Dart angeregte neue Ausgabe bemüht sich anhand neuer Funde und Forschungen, unter besonderer Berufung auf F. B. Zimmermanns *Analytical Catalogue* (1963), ein vollständiges Bild von Purcells *Harpsichord Music* zu geben, auch unter Bezugnahme auf die immer noch unentbehrliche Gesamtausgabe (Bd. VI). Die vierbändige, für den praktischen Gebrauch gut bezeichnete Sonderausgabe von Barclay Squire, dem auch die Bearbeitung der Gesamtausgabe von 1895 zu verdanken ist, kommt heute wegen ihres Auswahlcharakters und der Einmischung von Orgelwerken kaum in Betracht. Ferguson, der den Suiten als den besten Zeugnissen von des Meisters Klavierschaffen — Westrup bezeichnet sie als würdige Vorläufer von Bachs

Englischen und Französischen Suiten — die Einzelstücke folgen ließ, hat durch genaue Quellenangaben, Lesartenverzeichnis und -diskussion, Taktzählung, Druckfehlerberichtigung, wo nötig Mitteilung wesentlich abweichender Fassungen, Vorschläge für die Temponahme sowie rhythmische Gestaltung vorbildliche Arbeit geleistet, über die er in den „*Proceedings of the Royal Musical Association*“ 91, 1965 Rechenschaft gab. Zu den Suiten Nr. 2 und 4 ist aus einem Oxforder bzw. Londoner Ms. je ein neues Prelude hinzugekommen.

Eigentlich sollte man statt von acht von zehn Suiten sprechen, doch hat es damit eine merkwürdige Bewandnis. Die Teile der *a-moll*-Suite, nur einzeln überliefert, könnten, auch in Ansehung der üblichen Substanzgemeinschaft, sehr wohl einen Zyklus bilden. Nur erkannte die GA lediglich *Prelude* und *Sarabande* als echt an, *Almand* und *Corant* sind allein in E. Pauers als unzuverlässig geltender Sammlung *Old English Composers V* von 1879 zu finden. Zimmermann (unter Nr. 652, 642, 654) sieht sie alle als original an, Ferguson teilt in Bd. 2 nur die *Sarabande* mit. Die zehnte Suite in C, ebenfalls im zweiten Heft, auch als solche nicht bezeichnet, hat *Corant* und *Sarabande* mit der fünften Suite gemeinsam. Sie zeitlich zu ordnen, ist kaum möglich, zumal über die Entstehungszeit dieser Stücke nichts Abschließendes bekannt ist.

Betrachtet man die handschriftliche Überlieferung (12 Abschriften), so könnte man staunen, wie willkürlich die Kopisten mit ihren Vorlagen umgingen, auswählten, umstellten, einfügten — kein Wunder, da diese Sachen nicht im Autograph bekannt waren und seit 1695 insgesamt drei rasch vergriffene Auflagen erschienen, von denen die zweite bis heute verschollen ist. Immerhin gelang der Nachweis, daß die vieldiskutierten *Instructions for Beginners* der dritten Auflage höchstwahrscheinlich auf Purcell zurückgehen.

Für das zweite Heft, die *Miscellaneous Keyboard Pieces*, lag dem Herausgeber wenigstens im *Second Part of Musick-Handmaid* von 1689 eine zeitgenössische Quelle vor. Ferguson konnte von diesen 45 (1962 von Th. Dart herausgegebenen) Stücken 15 als authentisch übernehmen, darunter fünf Arrangements. Für die weiteren Quellen, unter denen die von Purcell also grund-

sätzlich genehmigten Übertragungen reichlich vertreten sind, hatte der Herausgeber bei der meist anonymen oder verderbten Überlieferung keinen leichten Stand. So blieb ihm nur übrig, „to include all those arrangements that at least sounded effective on the keyboard“. Indes, wir verdanken diesem bewußten Notbehelf manches unbekanntes, reizvolle Stück. Unter den ausgeschlossenen erscheint manches Stück Ferguson als „distinctly tedious“. Die bekannte A-dur-Toccatà, lange J. S. Bach zugeschrieben (Bach GA 42, 250) wird Purcell nun wohl endgültig abgesprochen. Der Herausgeber neigt dazu, sie Michelangelo Rossi zuzuerkennen, den MGG XI, 943 zu den „schöpferischsten Komponisten seiner Zeit“, gerade für die Toccatà, zählt. Doch bezweifelt Zimmermann (S. 425) auch diese Annahme. — Die geschmackvoll ausgestattete, auch der unmittelbaren Praxis zugängliche Sammlung läßt erneut die Schwierigkeiten erkennen, vor die die heutige Purcellforschung noch gestellt ist.

Reinhold Sietz, Köln

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anthony Baines: *European and American Musical Instruments*. London: B T Batsford Ltd. (1966). X, 174 S.

Joachim Birke: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*: Gottsched, Scheibe, Mizler. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. XI, 107 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 21 [145].)

Franz Böskens: *Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1960. 108 S., 16 Taf. (Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. 55.)

George J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Berkeley—Los Angeles: University of California Press 1966. IX, (V), 316 S.

Ralph T. Daniel: *The Anthem in New England before 1800*. Evanston: Northwestern University Press 1966. XVI, 282 S. (Pi Kappa Lambda Studies in American Music, ohne Bandzählung.)

*Oeuvres du vieux Gautier*. Édition et Transcription par André Souris. Introduction historique et Étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. XXXVIII, 111 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Reinhard Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 207 S. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 13.)

Wilibald Gurlitt: *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge. Hrsg. und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil II: Orgel und Orgelmusik — Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Forschung und Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966. 208 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. II.)

[Joseph] Haydn: *Sämtliche Klavier-sonaten*. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Band I-III. (Wien): Universal Edition (1964, 1964, 1966). XXV und 237, XVI und 192, XXI und 127 S. (Wiener Urtext Ausgabe, ohne Bandzählung.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 3, Oktober 1966. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. S. 121—203 der fortlaufenden Band-Paginierung.

*The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch*. Vol./Band III, 1965. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1966). 183 S.

Paul Hindemith als Dirigent und Solist im Rundfunk. (Hrsg. von Klaus L. Neumann). Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv 1965. XII, 85 S. (Deutsches Rundfunkarchiv, Hinweisdienst, Juni 1965.)

## BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 26. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1964. 230 S.

Die Themen der neun Beiträge dieses Bandes reichen von der Gregorianik bis zu Richard Wagner. An erster Stelle setzt Z. Falvy (*Über Antiphonvarianten aus dem österreichisch-ungarisch-tschechoslowakischen Raum*) seine Untersuchungen über den Einfluß der pentatonischen Schicht des ungarischen Volksliedes auf den Choral an Hand von sechs ausgewählten Antiphonen fort, die in mehreren Quellen des genannten Raumes begegnen. Es hat den Anschein, daß östliche Pentatonik für den sog. germanischen Choraldiakkt mitverantwortlich ist, dessen allzu summarische Bezeichnung daher einer entsprechenden Korrektur bedürfte, was umfassendere Nachweise, zu denen sich Falvy auch durch Herausgabe des Codex Albensis, des ältesten ungarischen Antiphonars (aus dem 12. Jahrhundert) qualifiziert gemacht hat, erhärten könnten.

An Stelle einer in DTÖ Bd. 96 (1960) für StMw 26 angekündigten Spezialarbeit über die Kirchen- und Kammeroratorienwerke Bibers begnügt sich E. Schenk (*Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts*) mit der deutschen Übersetzung eines vor vierzehn Jahren gedruckten italienischen Vortrags, den schon der MGG-Artikel *Modena* berücksichtigt, ohne „inzwischen erarbeitetes neues Material (*Stradella!*)“ mitzuverwerten. Geigerische Virtuosität mit Einschluß der Skordatur, kunstvolle Kontrapunktik, insbesondere Kanonarbeit, und Pflege von vielstimmiger französisch beeinflusster Tanzmusik werden als Stilcharakteristika der meist für weltliche Bedürfnisse des estensischen Hofes geschaffenen Werke der Modeneser Instrumentalmusikschule angesehen, während neuerdings J. G. Suess (Kongreßbericht Salzburg 1964, II, S. 227) in Frage stellt, daß innerhalb der emilianischen Schule tatsächlich zwei verschiedene Stämme stilistisch zu unterscheiden sind.

A. Koczirz † (*Zur Lebensgeschichte J. J. Schmelzers*) konnte Vornamen, Herkunft und Beruf von Schmelzers Vater ermitteln und den Komponisten vor seiner

Anstellung am Wiener Hof als Kornettisten zu St. Stephan in Wien (seit 1643) feststellen, was sein geistliches Schaffen in neuem Licht erscheinen läßt. Was im Nobilitierungsgesuch Schmelzers bezüglich der dort erwähnten Kriegsdienste des Vaters „in das Gebiet der Wahrheit oder der Legende gehört, läßt sich nicht entscheiden“ (S. 51). Anschließend weist R. Flotzinger (*J. J. Schmelzers Sonata „Lanterly“*) als Lied-Modell sämtlicher Sätze dieser Sonate eine weit verbreitete Melodie italienischen Ursprungs nach, die auch der Laude „O gran Redentore“ zugrundeliegt und u. a. mit der *Landerli*-Melodie aus der Lautentabulatur L 81 in Kremsmünster übereinstimmt. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung entkräftet den bisher vermuteten Zusammenhang mit dem Ländler (auch ein solcher mit dem Laternenlied scheidet aus) und macht den Viennismus *Landerli* (= Landstreicher) als Ursprung von *Lanterly* (= Lied eines Vagabunden) geltend.

H. Prohászka (*Leopold Hofmann und seine Messen*) bietet Beiträge zur Biographie und Stilistik der 33 erhalten gebliebenen Messen und eines Requiems des Komponisten. Die Werke gehören in der Mehrzahl dem Typus der Missa solemnis an, zeigen aber nur in der Missa S. *Erasmii* den Typus der neapolitanischen Kantatenmesse in reiner Form. Der an sich dankenswerte thematische Katalog hätte sich kürzer fassen lassen zugunsten der Veröffentlichung von weiteren Teilen der betreffenden Wiener Dissertation (*L. Hofmann als Messenkomponist*), aus der die Studie einen Ausschnitt darstellt, bzw. zugunsten der Erörterung von Fragen der Chronologie und einer zu vermutenden stilistischen Entwicklung, erstreckt sich doch Hofmanns Tätigkeit auf rund ein Vierteljahrhundert.

C. Floros (*Das „Programm“ in Mozarts Meisterouverturen*) versucht den Nachweis zu erbringen, daß neben den wenigen bekannten Vorwagnahmen thematischen Materials aus Mozarts Meisteroperen in der Orchestereinführung zahlreiche weitere thematische Beziehungen zwischen Oper und Ouvertüre bestehen, so daß sich diese entgegen der bisherigen Auffassung geradezu als „*Programmouverturen*“ (S. 186) bezeichnen ließen. Dem Orchester vorbehalten

tene Themen würden meist unverändert, vokal konzipierte Themen in variiertem Gestalt in der Ouvertüre erscheinen, „weshalb auch vermutlich die bestehenden Beziehungen der Forschung bislang entgangen sind“. Der Verfasser glaubt, einen bisher „wenig beachteten Aspekt Mozartscher Variations-technik aufgedeckt“ zu haben. „Diese besteht nicht nur in der Veränderung einer Melodie bei einigermaßen festliegendem harmonischem und rhythmischem Schema, sondern auch in dem Verfahren, zwar die Kerntöne eines Melodiemodells getreu beizubehalten, aber metrische, rhythmische oder auch harmonische Verhältnisse von Grund aus umzuwandeln und dadurch die Ähnlichkeit mit dem Ursprünglichen zu verwickeln. Dieses Verfahren Mozarts verdiente freilich, Gegenstand einer besonderen Studie zu werden“ (S. 185 f.). Damit ist zugleich der Mangel dieser Studie gekennzeichnet. Es hätte nämlich als Vorfrage geklärt werden müssen, ob und wie weit es überhaupt berechtigt ist, bei Mozart von einer solchen Variationstechnik zu sprechen. Allerweltsmotive gewinnen bekanntlich gerade in der Klassik erst vom Zusammenhang ihre jeweils spezifische Bedeutung. So steht und fällt die Besonderheit des Bläusersforzato-Motivs in der *Idomeneo*-Ouvertüre (T. 9 u. ö.), das als „Leitmotiv“ *Idomeneos* (S. 155) an zahlreichen Stellen der Oper angeblich wiederkehrt, mit den jeweiligen Gegenstimmen, z. B. dem „finster heransdileidenden“ Viertelmotiv in den Streichern (T. 7 ff.), den charakteristischen Vorhaltsbildungen (T. 139 ff.) usw. Löst man das Bläsermotiv von all diesen Bindungen, so bleibt nichts übrig als die absteigende Tonfolge eines stufenweise ausgefüllten Quart- bzw. Quintintervalls, auf das man leicht da und dort in anderem Zusammenhang stößt. Daraus läßt sich weder auf ein „dichtes Netz gedanklicher Beziehungen schließen, die von der ersten bis zur letzten Szene der Oper reichen“ (S. 152), noch eine auch nur modifizierte Leitmotivik ablesen. Aber auch dort, wo Mozart einen eigenen Einfall wieder aufgreift — wir wissen, daß er das auch in der Instrumentalmusik tat — sollte daraus keine „leitmotivische“ Bedeutung konstruiert werden, ohne deshalb programmatische Absichten in Mozarts Ouvertüregestaltung leugnen zu wollen. Mit dieser Einschränkung verdienen einige von Floros

nachgewiesene thematisch-motivische Beziehungen (z. B. S. 157, 159) Beachtung.

Ein noch für den Mozartkongreß 1956 vorbereiteter Vortrag von O. Tivy † (*L'Italia nella esperienza artistica di R. Wagner*) spürt den inneren Bindungen von Wagners Musik zu Italien nach, die im musikdramatisch bedingten melodischen Ausdruck erblickt werden. Tivy zieht eine Parallele zwischen Bellinis „*Ah non credea mirarti*“ (*La sonnambula*) und Wotans Abschied von Brünnhilde (*Walküre*) und folgert: „*Questa io credo la vera, profonda esperienza artistica tratta da Riccardo Wagner dall'Italia: la rivalutazione dell'espressione melodica, nelle forme e nel carattere più appropriati alle situazioni del dramma*“ (S. 191).

R. Schaals Auszüge (*Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern*) aus den *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* (16 Bände, Wien 1895—1921) und genealogischen Arbeiten bringen in Erinnerung, daß J. Mantuanis zwar ergänzungsbedürftige, aber immer noch grundlegende Musikgeschichten der Stadt Wien nur bis zum Tode Maximilians I. reicht und bisher keine Fortsetzung gefunden hat. Über keine einzige kaiserliche Wiener Hofkapelle liegt eine erschöpfende archivalisch-historische Arbeit vor. So wird man solche Vorarbeiten, auch wenn sie sich — wie im vorliegenden Falle — auf bereits vorhandene gute Register (in den genannten *Quellen*) stützen, nur begrüßen können. Der an erster Stelle genannte *Angelo, Michael* ist übrigens mit Michelangelo Rizzio identisch, der mit zwei Generalbaßmotetten im *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615) erscheint.

Eine verdienstvolle Studie des bekannten Wiener Musikbibliographen A. Weimann (*Verzeichnis der Musikalien des Verlages J. Traeg in Wien 1794—1818, Ergänzungen und Berichtigungen*) beschließt die Aufsätze, an deren Spitze ein Gedenkartikel von E. Schenk zum 70jährigen Bestand der DTÖ steht. Leider lassen die StMw immer weniger ihren einstigen Charakter als „Beihefte der DTÖ“ — wie der Untertitel immer noch besagt — erkennen, was um so bedauerlicher ist, als in den letzten DTÖ-Bänden die früher üblichen, sehr gewichtigen Vorreden aus unbekanntem Grunde gänzlich verschwunden sind.

Im bibliographischen Anhang, der sich allgemein gebräuchlicher Sigel mit Nutzen bedienen könnte, finden diesmal auch Veröffentlichungen aus dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz Erwähnung, für den angegebenen Zeitraum von 1961–1964 jedoch nur unvollständig. Auch ist nicht ersichtlich, weshalb das musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck unberücksichtigt blieb. Vielleicht könnte in künftigen Bänden an dieser Stelle eine möglichst vollständige Bibliographie musikwissenschaftlicher Arbeiten aus Österreich erscheinen, wobei redaktionelle Arbeiten sich mit summarischer Erwähnung begnügen sollten.

Hellmut Federhofer, Mainz

Josef Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I. Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 1964. 464 S.

„Die mittelalterliche Hymnengeschichte ist letzten Endes ebenso wie das Werden und Wesen der Entfaltung des menschlichen Geistes im Mittelalter unerfaßbar und undarstellbar“. So lautet der letzte Satz des ersten Bandes eines Handbuches zur mittelalterlichen Hymnengeschichte. Trotzdem hat der an der Yale University in New Haven arbeitende Verfasser das Wagnis auf sich genommen, den geduldigen Leser auf die Fahrt durch 650 Jahre Hymnengeschichte mitzunehmen. Aber es ist keine vollständige Hymnengeschichte, sondern dem Charakter des Handbuches entsprechend „nur eine historische Übersicht, welche der historisch-analytischen Behandlung dieses Stoffgebietes den Weg bereiten möchte“. Für den Musikforscher steht ein weiterer Satz zur Warnung da: „Vielleicht bietet er (der Verfasser) den Musikforschern weniger, als sie erwarten“. Szövérfy bietet in der Tat weniger, denn wo sie, die Angesprochenen, auch immer dieses Buch aufschlagen, werden sie über musikalische Fragen fast überhaupt nicht orientiert, obwohl die einschlägige Spezialliteratur in extenso zitiert ist. So hätte man eigentlich dem Verfasser selbst die Beherzigung dessen gewünscht, was er gelegentlich einmal betont: „Wenn die Hymnenforschung zu soliden Resultaten kommen will, muß man die Ergebnisse der Musikforscher mehr denn je berücksichtigen“. Das ist ein Wort!

Das Buch kann viele wertvolle Hilfestellungen bieten, wenn man es richtig zu handhaben gelernt hat. Szövérfy ist Philologe, er kommt von dieser Seite her, welche die Musikforscher vielleicht auch manchmal zu wenig kennen, und daher bieten sich von seinem Ufer aus wertvolle Ausblicke. Nur ein Beispiel dafür: in der Zeit um 800 steuert die Hymnodie hinaus auf das weite Feld der freieren Dichtungs- und Kompositionsmethode. Dazu bemerkt Szövérfy: „Die spätere Angleichung der Sequenz an den Hymnus wird von Musikwissenschaftlern in Zweifel gezogen. Dichtungsgeschichtlich ist sie aber eine bewiesene Tatsache“. Solche Erkenntnisse sind für unser Forschen wichtig, denn sie entheben uns der Aufgabe, getane Arbeit nochmals mühsam zu leisten. Man achte daher besser auf die Früchte von Nachbars Garten.

Jeder Hymnologe hat, da der Stoff zu groß ist, seine Spezialgebiete, auch Szövérfy. Das sei dankbar anerkannt. Fragen im Grenzbereich von Musikwissenschaft und Hymnologie weicht er gerne aus. Die wenigen Zeilen über das Reimoffizium sind kümmerlich. Bei den Tropen notiert er einen Offertoriumstropus zum Feste Christi Himmelfahrt, wo die Handschriften „nur die Neumen überliefern“. Was kann sich ein Leser wohl darunter vorstellen? Gemeint sind natürlich die Probleme, welche uns die Handschrift Wien 1609 stellt. „Gewisse Zentren wie Benevento verleihen den Tropen besondere Merkmale, welche leider hier im einzelnen nicht besprochen werden können“. Oder „Die Frage der Tropensammlungen (Troparien) muß hier ebenfalls dahingestellt bleiben“. Bei Szövérfy muß eben alles dahingestellt bleiben, was er nicht näher erörtern will. So erweckt das befragte Handbuch den Eindruck eines ruhigen Meeres, dessen Untiefen der Leser nicht zu ahnen bekommt.

Dasselbe gilt für die Sequenzfrage, für die Wolfram von den Steinens Notker-Buch ausgeschöpft wurde. „Die Zahl der einschlägigen Studien ist sehr groß“, also muß die „detaillierte Behandlung der Sequenzen“ einem späteren Band vorbehalten bleiben. Einem späteren Band? Das Handbuch ist, laut Einleitung, auf zwei chronologisch angeordnete Bände berechnet. Wann und wo soll dann die Sequenzfrage angeschnitten werden?

Was bleibt? Die ausführliche Besprechung der hymnologischen Gebilde von den Anfängen bis in die Zeit des Investurstreites, ein Werkkatalog der Verfasser mit ihrem gesicherten und mutmaßlichen Repertoire, ein Incipit-Verzeichnis und die Ausschau auf einen zweiten Band, der eine umfassende Bibliographie des Gesamtwerkes bieten soll. Darauf wird sich unser Interesse zu konzentrieren haben. Was bis jetzt vorliegt, ist für die Musikforschung noch ohne Fleisch und Blut. Man ahnt mehr das gewaltige Gebirge als daß man seine Struktur erkennen kann.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Viola L. Hagopian: *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1964. 75 S. (University of California Publications in Music. 7.)

Die rasch wachsende Zahl von Publikationen zur Trecentomusik macht es immer schwieriger, die einschlägige Literatur zu überschauen. Daher ist es sehr zu begrüßen, daß Mrs. Hagopian, unterstützt von den Trecentospezialisten Marrocco und Ghisi, sich der mühevollen Arbeit unterzogen hat, jene Literatur zusammenzutragen und aufzuschlüsseln, die italienisch textierte Kompositionen aus dem Zeitraum von 1325 bis 1425 enthält oder behandelt. Lateinisch und französisch textierte Werke italienischer Komponisten sowie die Tänze des Trecento bleiben unberücksichtigt. Trotz so enger Begrenzung des Themas umfaßt das Literaturverzeichnis rund 250 Titel. Die Behauptung der Autorin, ihre Bibliographie sei vollständig, trifft allerdings nicht zu. So fehlen zum Beispiel einige Arbeiten jüngeren Datums, wie etwa *Die Musik des frühen Trecento* von M. L. Martinez (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Tutzing 1963) und *Ars Nova in Italy* von G. Reaney (The Pelican History of Music I, London 1960, 291—303). Ferner sucht man vergebens mehr als 20 Titel, die schon in von Fischers *Studien* . . . aufgeführt sind. Ansonsten vermißt man einige ältere, auch bei von Fischer nicht berücksichtigte Arbeiten (H. Riemann: *Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert*, SIMG VII, 1906, 529—550, und J. Wolfs Beitrag zur Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-

Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel VI, 1900, 197—217, mit Nachtrag in Deel VII/2, 1902). Was erwähnt wird, ist aber zuverlässig. Allerdings sind einige Titel nur unvollständig (*ClercxAN*, *GaI*, *PirrSP*) und einige Neuaufgaben (W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, sowie *CorteSC* 1939<sup>2</sup>) gar nicht angegeben worden.

Sehr verdienstvoll ist, daß die Literatur nach verschiedenen Gesichtspunkten klassifiziert wurde, um dem Benutzer die zeitraubende Suche nach speziellen Abhandlungen zu ersparen. Dabei folgen den meist abgekürzten Titelangaben in vielen Fällen stichwortartig knappe Inhaltsbeschreibungen, die allerdings nicht immer klare und vollständige Vorstellungen vermitteln, insbesondere bei Artikeln in deutscher Sprache.

Der erste Teil des bibliographischen Führers beginnt unter der Überschrift *History and Criticism* mit der Literatur zur „*Ars Nova Period in General*“, übergeht aber Arbeiten, die an der Erweiterung des Terminus *Ars Nova* Kritik üben, wie Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, Schrades Wégimont-Vortrag über *The Chronology of the Ars Nova in France* und meinen Artikel über *Das Ende der Ars Nova* (Mf XVI, 1963, 105—120).

Unter den Publikationen über formale Fragen vermißt man Apels Artikel über *Imitation . . .* (Essays on Music in Honour of A. T. Davison, Cambridge/Mass. 1957, 25—38), Kortess Dissertation über *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik* (Berlin 1928, Münster i. W. 1929) und Pirrottas Aufsatz *Sull'etimologia di Madrigale* (Poesia IX, 1948). Über die verschiedenen musikalischen Zentren äußerten sich auch R. Casimiri (Note d'Archivio XVIII, 1941, Rom 1942), S. Clercx (RB X, 1956, 80/81) und W. Korte (RMI 1932, 513—530). Im Kapitel über den literarischen Hintergrund wären auch folgende Titel erwähnenswert gewesen: A. d'Angeli, *La musica ai tempi di Dante*, Cagliari 1903, G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Florenz 1907, sowie *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Florenz 1862; A. Cimbro, *La musica e la parola del trecento al cinquecento*, RaM VI, 1929; F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del magnifico*, Pisa 1891 (Annali della Scuola Normale di Pisa, vol. XIV); E. Levi,



*Francesco di Yanno* e la Lirica nelle Corti Lombarde durante la seconda metà del sec. XIV, Florenz 1908, und *Poesia di popolo e poesia di corte nel trecento*, Livorno 1915; G. Volpi, *Rime di trecentisti minori*, Florenz 1907; außerdem die bei von Fischer als LiGoA, LiGoPe und Ost bezeichneten Werke. Bei der Literatur über die Trecentoquellen fehlt vor allem der zweite Band der Machaut-Ausgabe von Ludwig. Hinweise auf Apels *Notation . . .*, ClercxC und LudwigMM wären mehrfach angebracht. Bei der Handschrift Rossi hätte auch M. Steiners unveröffentlichte Würzburger Dissertation Erwähnung verdient. Zum Manuskript Modena, das man mit der neueren Signatur α. M. 5, 24 bezeichnen sollte, äußerte sich Pirrotta auch in RB II, 1948, 125–132. Die Literatur zur Notation müßte ergänzt werden durch Carapepyans Veröffentlichung in MD IV, 1950, 81–92, Gennrichs *Abriss der Mensuralnotation . . .*, Nieder-Modau 1948, sowie Strunks und Vecchis Arbeiten über Marchettus von Padua (*La Rassegna musicale* XX, 1950, 312–315, *Quadrivium* I, 1956, 153–205 und CSM 6, Florenz 1961).

Der zweite, besonders instruktive Teil des Bandes dient der schnellen Orientierung über Transkriptionen in moderne Notation. Behandelt werden 33 Komponisten und die anonymen Werke aus neun Manuskripten. Jedem Namen folgen Angaben über Schaffenszeit-, -ort und -umfang sowie über die jeweils interessierenden Quellen. Unter A sind sodann die veröffentlichten Übertragungen aufgezählt, unter B die Komponisten und Werke betreffende Literatur. Auch hier müßte einiges ergänzt werden: zum Beispiel bei Andrea Stefani die Texteditionen von Li Gotti in *Orientamenti culturali*, fasc. 7/1946, 38/39, bei Bartolino Hinweise auf die drei in *Pit* überlieferten Werke und auf Äußerungen Apels, Levis und Ludwigs. Bei Bartolomeo hätten drei Kompositionen und unter der Literatur auch WolfGI genannt werden müssen. Bei Donato und Landino fehlen Hinweise auf das Prager Manuskript sowie auf die Übertragungen und Analysen von Fr. Kammerer (*Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg/Brünn 1931). Auch Landino betreffende Arbeiten von Li Gotti (R, 91–97) und H. Nolthenius sind übersehen worden (*Een autobiographisch madrigaal van Francesco Landino*, Tijdschrift voor Muziek-

wetenschap 1955, 237–241; *Renaissance in Mei* [Florentijns leven rond Francesco Landino] Utrecht/Antwerpen 1957). Bei Paolo hätten Seays Certaldo-Vortrag, *Beseler*M (164) sowie die notationskundlichen Arbeiten von Apel und Wolf Erwähnung verdient.

Trotz geringfügiger Mängel wird sich der vorliegende Band bei jeglicher Beschäftigung mit Trecentomusik sicherlich als nützliche Hilfe erweisen. Ähnliche Zusammenstellungen fehlen leider noch für etliche Spezialgebiete der Musikwissenschaft.

Ursula Günther, Ahrensburg

James Coover und Richard Colvig: *Medieval and Renaissance Music on Long-Playing Records*. Detroit: Information Service Incorporated 1964. XII, 122 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 6.)

Die Notwendigkeit, aber auch die enormen Schwierigkeiten der Aufstellung einer Bibliographie von Schallplatten-Aufnahmen älterer Musik wird jeder einsehen, der einmal versucht hat, sich einen Überblick über lieferbare Aufnahmen irgendeines Spezialbereiches aus der Musikgeschichte vor dem 18. Jahrhundert zu verschaffen. Das gilt ganz besonders für den deutschen Sprachbereich, in dem kommerzielle Schallplattenkataloge bis vor kurzem das einzige allgemein zugängliche bibliographische Hilfsmittel waren; es gilt auch für die angelsächsischen Länder, obwohl vor allem in den USA die kommerziellen Auswahlkataloge auf wesentlich höherem Niveau als bei uns stehen und auch exakte bibliothekarische Hilfsmittel in reichem Maße verfügbar sind. Die Notwendigkeit einer internationalen Bibliographie für dieses noch relativ neue Gebiet zeichnet sich immer deutlicher ab, um so mehr, als wenigstens in Mitteleuropa heute der „offene Markt“ für Schallplatten weitgehend Wirklichkeit geworden und es ohne große Schwierigkeiten möglich ist, Aufnahmen etwa aus den USA und aus einigen Ostblockländern zu importieren (wobei die Preise, für wissenschaftliche Institute in der Bundesrepublik, teilweise erheblich unter denen der inländischen Produktion liegen). Eine solche Bibliographie oder Discographie müßte allerdings so schnell kompiliert und in so kurzen Abständen ergänzt werden, daß sie mit der leidigen „Fluktuation“ des Marktes schritthalten und nicht nur Neu-

aufnahmen, sondern auch die Streichungen aus dem älteren Repertoire verzeichnen könnte, die gerade in der Bundesrepublik von den meisten Firmen unter rein kommerziellen Gesichtspunkten vorgenommen und — was noch ärgerlicher ist — nicht rechtzeitig angekündigt werden. Sie sollte außerdem ergänzt werden durch thematisch begrenzte kritische Auswahlbibliographien, die vielleicht auch der Industrie selbst, die gerade bei älterer Musik teilweise noch recht dilettantisch experimentiert, helfen könnten — Musikwissenschaftler und musikwissenschaftliche Institutionen werden für dieses Repertoire noch auf lange Sicht die Hauptabnehmer bleiben, und der Industrie wird die Kritik dieser Konsumentengruppe kaum gleichgültig sein können. Es ist hohe Zeit, mit solchen Gesamt- und Teilbibliographien zu beginnen. Die Flut einer Überproduktion wird uns auch auf diesem noch vor wenigen Jahren als esoterisch geltenden Gebiet bald über dem Kopf zusammenschlagen, und es steht zu befürchten, daß sie manchen Qualitätsmaßstab fortspülen wird, bevor er überhaupt etabliert werden konnte.

Die vorliegende Discographie ist ein erster Versuch, die beschriebene Lücke bibliographisch exakt zu füllen, und zwar für ein Teilgebiet, auf dem der Überblick, durch das Überwiegen von Anthologien mit einer Vielzahl von Namen und Titeln aus verschiedenen Jahrhunderten auf jeder 30-cm-Platte, besonders schwierig ist. Die unvermeidlichen Komplikationen der Arbeit zeigt am eindrucksvollsten die Tatsache, daß der Ende 1964 erschienene Band nur das bis Ende 1961 vorliegende Repertoire erfaßt — also schon vor der Drucklegung veraltet war. Wie nützlich er dennoch ist, zeigt schon ein flüchtiger Überblick über die mehr als 400 Aufnahmen und die rund 380 Komponistenamen, die verzeichnet sind.

Die Discographie ist aus einem praktischen Katalog der Vassar College Music Library hervorgegangen, die eine für deutsche Verhältnisse unglaublich reiche Schallplattensammlung zu besitzen scheint. Aufnahmen, die dort nicht greifbar waren, mußten nach sekundären Quellen verzeichnet werden; die daraus entstehenden Fehlermöglichkeiten werden von den Verfassern nicht verschwiegen. Über die enorme Arbeit, die zur bibliographischen Erschließung dieser Schätze notwendig war, informiert das

Vorwort der Publikation in fast allzu bescheidenen und knappen Formulierungen; eine ausführlichere grundsätzliche Darstellung der besonderen bibliographischen Probleme solcher Verzeichnisse wäre an dieser Stelle, auch als verbindlicher Vorschlag für zukünftige ähnliche Unternehmungen, nützlich gewesen.

Zeitlich umfaßt das Verzeichnis Aufnahmen von der Gregorianik und den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, aufgeteilt in je eine Liste der Sammelaufnahmen mit allen Komponistennamen und Werktiteln für jede Platte, der Komponisten und ihrer Werke (dabei die Individualaufnahmen mit mehreren Werken nur eines Komponisten) und der Interpreten. Das Verweis-System vom Verzeichnis der Komponisten zu dem der Sammelaufnahmen ist recht kompliziert und unanschaulich, aber im Rahmen einer Bibliographie dadurch gerechtfertigt, daß es viel Platz spart. Im übrigen sind alle drei Indices so genau und umfassend gearbeitet, wie es bei der schwierigen Materie, bei den oft unzulänglichen Informationen der kommerziellen Kataloge und bei den nicht selten ungenauen und falschen Angaben sogar auf den Plattentaschen und Platten selbst überhaupt möglich ist; bei Stichproben konnten weder gravierende Fehler noch größere Lücken entdeckt werden. Das Fehlen aller Publikationsdaten geht nicht zu Lasten der Verfasser, da fast alle Schallplattenfirmen aus kommerziellen Erwägungen Aufnahmetermine und Publikationsdaten verschweigen (es wäre jedoch zu überlegen, ob diese Editionspolitik nicht auf dem freilich mühsamen und von Fehlerquellen nicht freien Umweg über die Ermittlung der Chronologie der Matrizen-Nummern zu überlisten wäre). Schließlich sei nochmals betont, daß die Verfasser für ihre vorbildlich durchgeführte Arbeit allen Dank verdienen. Für alle musikwissenschaftlichen Institute und Schallplattensammlungen wird ihr Verzeichnis sehr schnell ein unentbehrliches und überaus nützlich Hilfsmittel werden. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Chanson & Madrigal 1480—1530. Studies in Comparison and Contrast. Edited by James Ha ar. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press 1964. 266 S., davon 115 S. Notenbeispiele.

Denkt man an Rubsamens Bemerkung in seinem Artikel *Frottola* (MGG IV, Sp. 1035), „zwischen dem einfachen syllabischen Typ der *Frottola* und der französischen *Chanson*“ bestehe „so gut wie kein Unterschied“, dann greift man mit beträchtlicher Neugier zu diesem Band, dessen drei Teile — *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500—1530* (Howard M. Brown), *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music* (Walter H. Rubsam) und *Les Goûts Réunis, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted* (Daniel Heartz) — schon im Titel fast programmatisch auf einen abgeschlossenen dialektischen Prozeß verweisen. Das Buch ist hervorgegangen aus einer „Conference“ in der Isham Memorial Library am 13./14. September 1961 unter der Leitung von Gustave Reese und enthält außer den drei genannten „Papers“ auch das Protokoll der anschließenden Diskussionen, an denen Geneviève Thibault, Isabel Pope Conant, François Lesure, Nanie Bridgman, Frank A. D'Accone, Nino Pirrotta, Erich Hertzmann, Alvin Johnson und Claude Palisca teilnahmen.

Der erste Beitrag behandelt die Geschichte der französischen *Chanson* von Ockeghem bis zur Ausbildung der spezifisch Pariser *Chanson* der Jahre 1520/30 um Claudin de Sermisy und beschreibt im wesentlichen drei Etappen, die durch Ockeghem und Josquin (gedruckt bei Petrucci), Févin und Mouton (gedruckt bei A. Antico) und durch Claudin de Sermisy (gedruckt bei Attaignant) bezeichnet werden.

Ockeghems *Chansons* werden dabei in erster Linie durch eine nur formale, nicht inhaltliche Beziehung zwischen Text und Musik charakterisiert, sie sind „abstract“, „an autonomous musical complex supplied with text“ (S. 8). Deutlich ausgeprägt ist in ihnen eine enge Diskant-Tenor-Bindung. Demgegenüber sind Josquins *Chansons* variabler in der Form, zeigen eingängigen, von der Deklamation geprägten melodischen Duktus, eindeutige Kadenz, die Trugschlüsse vermeiden, Sequenzen und Imitationen. Seine *Chansons* kennen keine Diskant-Tenor-Struktur mehr.

Die Komponisten der Übergangsgeneration (Févin und Mouton) lieben die Bearbeitung von Volksweisen als drei- oder vierstimmigen *cantus-firmus*-Satz, sie schreiben keine eigentlich höfischen Kompositionen

mehr. Claudins *Chansons* hingegen streben zu einer Fusion des Höfischen mit dem Volkstümlichen. Sie folgen streng der Form des Textes. Zu einer klaren Deklamationsrhythmik tritt eine neuzeitliche „dominante“ Harmonik.

Eine solche Entwicklung von „abstrakt-autonom“, an einer Tenor-Diskant-Bindung ausgerichteten Komposition zu eng an den Text gebundener Musik mit fast modern tonalem Kadenzplan mag man freilich nur rückwärts blickend akzeptieren: nur aus der Sicht des „*imitar le parole*“ im sechzehnten Jahrhundert erscheint mir Ockeghems Musik autonom, losgelöst vom Text; und nur, wenn man völlige Äquivalenz der Stimmen im 16. Jahrhundert postuliert, erscheint die Tenor-Diskant-Struktur in Ockeghems *Chansons* als stilistische Eigentümlichkeit (freilich: auch die dem Band beigegebenen Notenbeispiele — etwa Nr. 35, „*Allez souspirs*“, Claudin — zeigen noch deutlich Tenor-Diskant-Bindung, in dem Sinne, daß diese beiden Stimmen, und nur diese, sich ohne Schwierigkeiten als *Bicinium* isolieren ließen; dies wirft auch ein zweifelhaftes Licht auf die Vorstellung eines an dominantischer Progression orientierten Kadenzplanes, da dann der Baß primäre, nicht mehr sekundäre Stimme sein müßte).

Der zweite Beitrag zeigt parallel zu dem ersten die Entwicklung der *Frottola* vom 15. zum 16. Jahrhundert, von der Giustiniana zum frühen Madrigal. Die *Frottola* weist um 1480 einfache, klare Formen auf, sie vermeidet übermäßige Polyphonie, der Diskant ist führende Stimme, der Baß harmonisches Fundament, die Mittelstimmen Füllstimmen. Melismen, die noch in der Frühzeit sehr häufig waren, sind selten und werden wohl zumeist frei improvisiert (insbesondere in der Giustiniana und im Strambotto). Nur die Oberstimme zeigt enge Bindung an den Text. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts läßt die *Frottola* eine deutliche Entwicklung auf artistischere Konzeption hin erkennen, auch in der Textwahl. Michele Pesenti, Seb. Festa und schließlich Verdelot nehmen polyphone Tendenzen aus dem Norden auf. So entsteht dann um 1520 das durchweg vokal angelegte und „durchkomponierte“ Madrigal.

Diesem wertvollen Beitrag fehlt leider — und auch die Diskussion, die hauptsächlich zu klären versucht, inwieweit die Unterstimmen der *Frottola* wirklich instrumental

zu verstehen sind, hilft hier nicht weiter — jeglicher Bezug zum ersten, jeder direkte Vergleich mit der französischen Chanson. Freilich hätte hier wohl nur eine noch stärker am Detail orientierte Untersuchung — etwa der Periodenbildung, der Funktion des Melismas (melodische Substanz in der Chanson, Ornament in der Frottola?), des Verhältnisses rhythmischer Modelle in den Unterstimmen zur deklamatorischen Adaptation in der Oberstimme — weiter geführt. Die Gegenüberstellung polyphon-äquivalenter Stimmenkonzeption in der Chanson und der Füllstimmfunktion der Mittelstimmen in der Frottola hingegen gibt hierfür wohl nur wenig her: beide — Chanson und Frottola — sind in gleicher Weise auf ein Diskant-Tenor-Gerüst bezogen.

Der dritte Beitrag läßt wohl die meisten Fragen offen. Er verweist auf die allgemeine kulturelle Abhängigkeit Frankreichs von Italien zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, zeigt an Schlüsselfiguren (Williaert, Verdelot, Costanzo Festa, Arcadelt und Claudin de Sermisy) äußere und auch innere Beziehungen in der Musik beider Länder auf, nennt einige Frottolen, die in Frankreich gedruckt worden sind und weist auf den bedeutenden Einfluß der italienischen Literatur auf Frankreich und vor allem auch auf Claudin hin (der etwa Petrarcas „*Ite, caldi sospiri*“ komponiert hat). Im Grunde aber scheint es doch, als ob von „*goûts réunis*“ nicht die Rede sein könne. So meint denn auch François Lesure, gegen Ende der Diskussion: „*in three quarters of the pieces one might examine, if the texts were removed, one could still distinguish quite precisely between chanson and madrigal, between French and Italian styles*“ (S. 137). Zweifellos hat das frühe Madrigal Einflüsse aus dem Norden absorbiert — aber doch wohl eher von der Motette, die ihm auch in seinem musikalischen Anspruch näher steht, als von der Chanson. Einwirkungen der Frottola auf die Chanson hingegen lassen sich (wie in der Diskussion gezeigt wurde) höchstens in ihrer Tendenz zur Homorhythmie und zur vom Baß als Fundamentstimme determinierten Harmonik vermuten.

Obwohl manches in diesem Band nur skizzenhaft angedeutet werden konnte und obwohl sich gegen einzelnes Einwände vorbringen lassen, erweist er sich im ganzen als ein bedeutender Beitrag zur komparativen Musikforschung im 16. Jahrhundert,

der zahlreiche Fragen stellt, Antworten zu geben versucht und der Forschung Wege und Richtung weist. Bemerkenswert sind die zahlreichen, zumeist vollständig wiedergegebenen Notenbeispiele, die im Grunde eine Anthologie zu Chanson, Frottola und Madrigal im frühen 16. Jahrhundert darstellen. Wir sind dem Herausgeber, James Haar, und dem Verlag dankbar dafür, daß diese Publikation hat erscheinen können.

Walther Dürr, Tübingen

Antony Hopkins: *Talking about Concertos*. An analytical study of a number of well-known concertos from Mozart to the present day. London—Melbourne—Toronto: Heinemann (1964). 148 S.

Während die Musikerziehung im deutschsprachigen Gebiet zäh an der Fiktion festhält, das Selbstmusizieren sei der einzige Weg zu wirklichem Musikverständnis — woraus sich nicht selten in der Beschränkung auf die spieltechnisch noch erreichbare (und oft nur pädagogische) Musik eine erschreckende geistige Verarmung für das Laienmusizieren ergibt —, hat sich in den angelsächsischen Ländern das Interesse der Musikerzieher im weiteren Sinne auch dem nicht oder nur innerhalb sehr bescheidener Grenzen musizierenden Menschen in der Absicht zugewandt, ihm den Weg zu großer Musik zu erleichtern. Es wäre zu untersuchen, wie weit an dieser Bewegung das Aufkommen der Schallplatte ursächlich beteiligt war. Das vor allem in England und den USA entwickelte Fach „*Music appreciation*“ ist jedenfalls ohne sie kaum denkbar. Adorno (*Die gewürdigte Musik* in *Der getreue Korrepetitor*) hat Auswüchse dieser Methode der Werkeinführung, wie er sie in Amerika erlebt hat, kritisch unter die Lupe genommen; mit Recht und in der guten pädagogischen Absicht, davor zu warnen.

Antony Hopkins hat in seiner jahrelangen Arbeit am Britischen Rundfunk gezeigt, daß man so etwas auch gut machen kann. Ausschnitte aus dieser Tätigkeit sind in Buchform (*Talking about Symphonies*, vgl. *Mf XVII*, 1964, S. 85) und auf einer Schallplattenreihe (*Talking about Music*) vorgelegt und damit ist sicherlich vielen Musikliebhabern, die abseits von planmäßiger Musikerziehung geblieben sind, eine wertvolle Hilfe gegeben worden. In *Talking about Concertos* sind zwölf der (in England) am

meisten aufgeführten Konzertwerke von zwei Klavierkonzerten Mozarts bis zum Orchesterkonzert von Bartók ausgewählt. Eingangs wird der Leser, den sich der Autor als von musikalischer Bildung völlig unbelasteten Liebhaber vorstellt, in das Wesen des konzertierenden Stils eingeführt. Gleich die ersten zehn Zeilen des Buches sind typisch für Hopkins' unbefangene Darstellungsweise: "All men are not born equal; even in the somewhat limited field of musical executants, some are endowed with infinitely greater natural ability than others. Take a brother and sister from the same family, bring them up with the same opportunities, send them to the same teacher, ensure that they practise for exactly equal amounts and it makes no difference; at the end of ten years one will have outstripped the other, almost inevitably. The concerto as a musical form is a logical reflection of the fact that in any group of musicians gathered under one roof, one or two will outshine the others in technical and musical ability". Das Rondo wird verglichen mit "a multi-decker sandwich in which the rondo-theme is the bread" (S. 8), und um die klanglichen Probleme des Verhältnisses von Soloinstrument und Orchester bei Mozart zu erläutern, wird das Auto herangezogen ("The piano on which Mozart would have performed bore as little relationship to a modern concert grand as a 1900 Mercedes did to the sports racing car with which Stirling Moss won the Mille Miglia in 1955", S. 9). Nur gelegentlich gerät der Autor in einen etwas lederhosigen Ton, so bei der Beschreibung des Rondothemas aus dem Violinkonzert von Beethoven ("Only the cellos seem prepared to follow his lead, and the rudimentary accompaniment they provide to the theme is reminiscent of the spontaneous music-making of country-folk in a pub. Delicate and remote though the sounds still are, they contain subtle suggestions of rhythms slapped out by bare hands against thighs clad in well-worn Lederhosen. There's a pint of good German beer on the table, and I can't help feeling that Beethoven whistled this tune in such surroundings when it first came to him, rather than imagining the golden tones of a Stradivarius violin in a concert-hall", S. 57).

Hopkins' Analysen und die sachlichen Angaben sind fast durchwegs richtig und gut

und sind durch nicht weniger als 167 gut ausgewählte Notenbeispiele ergänzt. Eine gute Idee ist auch die Gegenüberstellung von Formabläufen in schematischer Darstellung (z. B. S. 64/65). Irrtümer wie etwa die Behauptung, daß der „leader of the viola section“ in der Concertinogruppe bei Händel mitspielt, sind relativ selten.

Dem Fachmanne wird Hopkins' Buch nicht viel Neues sagen, aber für das auch in der Musikpädagogik immer wieder schwierige Problem „Wie sage ich's meinem Kinde“ kann er so manche Anregung gewinnen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Volti Musicali di Falstaff, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Accademia Musicale Chigiana. Per la XVIII Settimana Musicale 23—31 Luglio 1961. Siena: Arti Grafiche Ticci 1961. 110 S.

Die 18. „Settimana Musicale“, die die Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1961 veranstaltete, galt vornehmlich den verschiedenen Vertonungen der *Lustigen Weiber von Windsor* Shakespeares, genauer gesagt: dreien der zahlreichen Opern, Salieris *Falstaff* ossia *Le tre burle* (Wien 1799), Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor* (Berlin 1849) und Verdis *Falstaff* (Mailand 1893). Man wünschte sich, daß der Begleitband der Settimana einen Aufsatz enthielte, der an den genannten und anderen Falstaff-Opern die verschiedenen nationalen, epochalen und personellen Stile sichtbar machte. Dieser Artikel fehlt, statt dessen werden die drei genannten Opern in Einzelaufsätzen behandelt. Alfredo Bonaccorsi schreibt über *Antonio Salieri e il suo „Falstaff ossia Le tre burle“*, ohne dem Komponisten und seinem Werk gerecht zu werden. Er erkennt die Aufgabe, die Opern Salieris und speziell die in Rede stehende zu analysieren (vgl. S. 31 oben), aber statt eines Ansatzes dazu legt er zunächst ein unvollständiges Werkverzeichnis vor, um dann Ignaz Franz von Mosels Darstellung (Wien 1827, nicht 1825, wie im ebenfalls höchst lückenhaften Literaturverzeichnis angegeben) zu exzerpieren. Nach weiteren Zitaten aus Fétis, Riemann u. a. folgen einige Gedanken zum *Falstaff*, die zu tieferem Verständnis jedoch nichts beitragen. Als Beispiel für die vage Art der Analyse sei hier zitiert, was Bonaccorsi vom Finale des I. Akts schreibt: „pagina che sembra ripetere le stesse note di altre pagine

*di autori del tempo; scriviamo 'sembra', perché, se guardiamo un po' a fondo, si sente che il significato non è poi il medesimo"* (mehr folgt darüber nicht).

Nach der Lektüre dieses zudem an Druckfehlern reichen Artikels bedeutet Erich Schenks Aufsatz *Otto Nicolai e le sue „Vispe comari di Windsor“* ein wahres Vergnügen. Meisterhaft sind hier Leben und Schaffen Nicolais im Zusammenhang mit der Situation der Oper jener Zeit dargestellt. Besonders zur Operngeschichte in Berlin und Wien erfährt man sehr Wissenswertes. Nachdrücklich und überzeugend weist Schenk auf den Einfluß hin, den Mendelssohn und Weber auf die *Lustigen Weiber Nicolais* ausgeübt haben. Die Parallelen, die er zur italienischen Oper zieht, überzeugen dagegen nicht gleichermaßen. Ganz gewiß stehen Rossini, Bellini und Donizetti stilistisch oft nahe, aber die auf S. 64 als Nr. 5 gegebenen Beispiele scheinen mir verfehlt zu sein.

Gino Roncaglias *Annotazioni sul „Falstaff“ di Verdi* sind eine sehr gelungene Einführung in dieses Meisterwerk, die man jedem verständigen Hörer in die Hand wünschte. Grundsätzlich Neues enthalten sie für den Musikwissenschaftler nicht, jedoch eine Fülle schöner Einzelbeobachtungen. Die Ferne von der alten opera buffa ist richtig erkannt, und treffende Worte findet Roncaglia über den tragischen Grund der Komödie, deren Schöpfer über seinen „*vecchio John*“ dasselbe hätte sagen können, was er 1879 allgemein formuliert hat: „*La vita non è altro che una sequela di dispiaceri da cui non si sottrae che l'egoista*“ (vgl. S. 77).

Andrea Della Corte hat über *La Comicità e la Musica* einen „*Saggio bibliografico e critico*“ geschrieben, der die einzelnen Meinungen verschiedener Autoren von Dittersdorf bis Hohenemser zum Thema „Komik in der Musik“ abschreitet. Sie alle leiden, meine ich, an dem Fehler, allzu schnell zu allgemeinen Kennzeichnungen musikalischer Komik gelangen zu wollen, statt zuerst zu erforschen, welche Symbole für musikalische Komik die einzelnen Zeitalter ausgebildet haben. Gäbe es auch über die anderen Epochen der Musikgeschichte solche Studien, wie sie H. H. Eggebrecht über die musikalische Komik des 18. Jahrhunderts (Musikforschung IV, 1951) vorgelegt hat, könnte man auf sicherem Boden zur Formulierung des Allgemeingültigen übergehen.

Della Cortes Aufsatz scheint mir besonders in zweierlei Hinsicht wertvoll zu sein: Erstens ist auch weniger Bekanntes zitiert (Quadrio, Planelli, Bastianelli, Croce u. a.), zweitens und vor allem ist die Erkenntnis ausgesprochen, daß „komisch“ oder „tragisch“ „*non sono giudizi, ma qualifiche*“ (S. 22), daß es auf die Schöpferkraft des Musikers ankommt, ob bestimmte Figuren oder Klänge uns lachen machen oder nicht.

Vivaldi wird, wie es im Vorwort heißt, als „*cittadino onorario*“ Sienas betrachtet, und so fehlt auch ein Aufsatz über ihn nicht: Massimo Bruni, *Lecture Vivaldiane: „Arsilda Regina di Ponto“*. Bruni berichtet über das Manuskript Nr. 35 der Raccolta Foà an der National-Bibliothek Turin, welches Vivaldis Oper in zwei stellenweise voneinander abweichenden Niederschriften enthält, erzählt die Handlung, um dann jedoch in der musikalischen Analyse an der Oberfläche zu bleiben. Daß die nur vom Basso continuo begleitete Arie in der venezianischen Oper gang und gäbe war, scheint Bruni unbekannt zu sein; auf S. 99 wertet er solche Arien in Vivaldis *Arsilda* als Indiz dafür, daß mit der Feinheit im Vokalen „*non sempre corrisponde . . . un'accurata fattura del sostegno strumentale*“. Friedrich Lippmann, Rom

Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen. Ein Symposium von sechzehn Autoren, herausgegeben von Anthony Baines. Übersetzt von Erik Maschat in Zusammenarbeit mit Alfons Ott. München: Prestel-Verlag (1962). 424 S., 79 Abb.

*Musical Instruments through the ages* ist der Titel einer 1961 in der Reihe der Pelikan Books erschienenen Veröffentlichung. Der im Vorwort des Herausgebers ausgesprochenen Einsicht gemäß, daß es — die nur im direkten Umgang mit dem Gegenstand zu erlangende praktische Erfahrung als wesentlich vorausgesetzt — einem einzelnen kaum möglich ist, über das ganze weite Gebiet der Musikinstrumente Verbindliches auszusagen, handelt es sich um eine Sammlung von Beiträgen mehrerer Autoren. Was diese jeweils ein Teilgebiet behandelnden Beiträge bei aller Knappheit der Darstellung wertvoll macht, ist eben die erwähnte praktische Vertrautheit mit dem Gegenstand und die daraus resultierende detaillierte Kenntnis desselben, charakteristisch für eine mit dem Wirken der Galpin Socie-

ty auf das engste verbundene Art wissenschaftlicher Beschäftigung mit historischen Musikinstrumenten, welche in den besonderen Verhältnissen eines selbst heute noch dem privaten Sammler auf diesem Gebiete Möglichkeiten bietenden Landes so günstige Voraussetzungen findet. *Musical Instruments through the ages* unterscheidet sich in vieler Hinsicht vorteilhaft von anderen, in deutscher Sprache vorliegenden Publikationen ähnlichen Umfangs und ähnlicher Zielsetzung; das Buch durch eine Übersetzung einem weiteren Kreise Interessierter zugänglich zu machen, erscheint sinnvoll und begrüßenswert.

Leider kann man aber die hier zu besprechende, vom Prestel-Verlag veranstaltete deutsche Ausgabe nicht anders als mißlungen nennen. Leidliche Gewandtheit im Lesen der fremden und im Schreiben der eigenen Sprache stellen — es sollte keiner Erwähnung bedürfen — keine ausreichende Grundlage für das Übersetzen von Texten dar, welche auf Grund ihrer Beschaffenheit die Kenntnis einer bestimmten Terminologie (und damit in gewissem Grade die Kenntnis der Sache selbst) erfordern. Fehlt diese Kenntnis, wie im vorliegenden Falle offensichtlich, so entsteht eine dem begrenzten Auskunftsvermögen der Übersetzungswörterbücher ausgelieferte Zufallsterminologie, in welcher sich allenfalls der mit der Materie Vertraute auskennt; dieser aber wird in der Regel keine Übersetzung brauchen.

Es würde einen ansehnlichen Teil des vorliegenden Heftes füllen, wollte man alles aufzählen, was in der Übersetzung selbst dem wohlwollenden Blick nicht standhält. Vom leicht verunklarten bis zum völlig entstellten Sachverhalt, vom verfehlten Einzelwort bis zum mißverstandenen Satz finden sich alle Grade der Unrichtigkeit. Dies betrifft nicht einmal nur den engeren fachlichen Bereich; falsche Wiedergabe einfachster Gebilde, ungerechtfertigte Auslassungen bis zum Umfang ganzer Sätze sind Anzeichen einer bemerkenswert flüchtigen Arbeitsweise. Das betrübliche Resultat ist, welche Umstände dies immer entschuldigen mögen, ein nahezu unbrauchbarer deutscher Text. Die folgende, angesichts der Fülle des Gebotenen knappe Auswahl markanter Beispiele soll eine Vorstellung davon geben, was den Leser erwartet.

Unbefangene Wörtlichkeit äußert sich in Übersetzungen wie „Kesseltrommel“ (372 u.

ö.) für *kettledrum* (Pauke), „Seiten- und Baßtrommeln“ (372) für *side and bass drums* (große und kleine Trommel), „Konsole“ (53) für *console* (Spieltisch der Orgel), „Orgeldior“ (61) für *organ chorus* (Plenum der Orgel), „Methode“ (288) für *method* (Schule für ein Musikinstrument), „Kappe“ (257 Fig. 66) für *cap* (Windkapsel), „Schwanzstück“ (202) für *tail-piece* (Saitenhalter). Aus der *Imperial Guild of Trumpeters and Kettledrummers*, der Kaiserlichen Trompeter- und Paukerzunft, wird die „Kaiserliche Trompeter- und Kesseltrommlergilde“ (373), aus der *cog-rattle*, der Ratsche, eine „Zahnradrassel“ (18 Fig. 3), aus *garland*, dem Kranz an der Stürze der Trompete, „Girlande“ (326), aus dem *old tune* der Laute, der alten Stimmung, der „alte Ton“ (175), aus der *natural trumpet*, der Naturtrompete, die „natürliche Trompete“ (327), aus *keyboard music* „Klavaturmusik“ (77); das schöne Adjektiv „musikologisch“ (*musicological*) fehlt nicht (9). *Trichord* bei einem Flügel bedeutet nicht „dreisaitig“ (99), sondern dreichörig, *covered strings* sind umspinnene, nicht „verdeckte“ Saiten (ib.). Die im heutigen Englisch gebräuchliche Unterscheidung zwischen *cornett* (Zink) und *cornet* (Kornett, *Cornet à pistons*, Piston) einfach zu übernehmen, geht nicht an. Der diesen Sprachgebrauch erläuternde Passus, nur für den englischen Leser von Interesse, hätte in der Übersetzung fehlen dürfen; der Zink heißt nun einmal im Deutschen Zink und nicht anders. Ein Hinweis hierauf findet sich sogar im Originaltext — und wurde getreulich mit übersetzt (318). Das Portativspiel wird angesichts der Wiedergabe von *blown with one hand* durch „mit der einen Hand angeblasen“ (56) zum physiologischen Kunststück.

Einige der zitierten Fehlübersetzungen versteht man um so weniger, als an anderer Stelle der korrekte Ausdruck erscheint; so ist in dem der Violine gewidmeten Kapitel *tail-piece* durchweg mit „Saitenhalter“ übersetzt, und auf S. 329 heißt es richtig „Naturtrompete“.

Beispiele für das, was man Zufallsterminologie nennen könnte, sind im Bereich der Holzblasinstrumente Übersetzungen wie „Scheiben“ (286) für *plates* (Deckel bzw. Deckelklappen), „Kissen“ (281, 283) für *pad* (Polster), „Fußglied“ (288) für *bottom joint* (Unterstück), „Tenorpfefe“ (273) für *chanter* (Spielpfeife beim Dudelsack), „Baß-

fagotte" (279) für *double bassoons* (Kontrafagotte) und — unmittelbar danach — die Übernahme der nur im Englischen möglichen Doppelbezeichnung *the double bassoon, or contrabassoon* als „das tiefe oder Kontrafagott“. *Embouchure* hat zwar im Französischen die doppelte Bedeutung Mundstück und Ansatz, im Englischen aber nicht, es handelt sich daher auf S. 274 um verschiedene Arten des Klarinettenansatzes, nicht um „Mundstücke“ der Klarinette. *Double reed* hat als deutsche Entsprechung Doppelrohrblatt oder kurz Rohr, nicht aber „Doppelblatt“ (266); entsprechend sind *oboe reeds, bassoon reeds* Oboen- bzw. Fagottrohre, nicht „Blätter“ (266 Fig. 71) — Blätter haben nach deutschem Sprachgebrauch nur die Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Trifft man dagegen *reeds* im Bereich der Orgel an, so handelt es sich nicht um „Rohre“ (57), sondern um Zungenregister oder Rohrwerke. Die Übersetzung von *a mixture 'breaks'* (eine Mixtur repetiert) durch „die Mixtur erzeugt ‚Akkorde‘“ (62) dürfte den unvorbereiteten Leser ratlos finden. Schreckliches Durcheinander entsteht besonders in diesem Zusammenhang mit den Begriffen *stop* (Register) und *rank* (Pfeifenreihe bzw. — im Falle der Mixtur — Chor); aus *the stop just considered would have all its ranks doubled in the top octave, sounding 8ve, 8ve, 12th, 12th, 15th, 15th*, der Feststellung also, daß ein bestimmtes (Mixtur-)Register in der obersten Oktave die Zusammensetzung  $4' 4' 2 2/3' 2 2/3' 2' 2'$  mit drei Doppelchören erreicht, wird folgendes: „der sechsen bezeichnete Zug würde in der höchsten Oktave alle seine Register verdoppelt haben und folgendermaßen klingen: Oktave, Oktave, 12., 12., 15., 15.“ (62). *Pallets* sind Spielventile (wie S. 54 Fig. 17 ganz richtig übersetzt), nicht „Sperklappen“ (55), *voicing* bedeutet nicht „Klangfärbung“ (60), sondern Intonation (der Orgelpfeife), *tuning* wiederum nicht „Intonierung“ (15), sondern Stimmung eines Instruments. Ein *mute cornett* ist ein stiller Zink, nicht ein „gedämpftes Cornett“ (319), sein Mundstück nicht „in das obere Ende eingesdraubt“ (ib.), sondern *turned in the top of the instrument itself*, also mittels der Drehbank in das Instrument selbst eingearbeitet; mit *the „ball“ at the bell joint* ist der Knauf am Stürzenteil der Trompete gemeint, nicht „die ‚Quaste‘ an der Stürze“ (326), mit „*garnishes“ at the joints in the*

*tubing* die Zierhülsen an den Verbindungsstellen der einzelnen Trompetenteile, nicht „allerlei Zierat an den Biegungen“ (ib.). *Shanks and crooks* bei Blechblasinstrumenten sind Stifte (Setzstücke) und Bögen, nicht „Griffe und Haken“ (353; etwas weiter unten ist *crook* an sich richtig mit „Bogen“ übersetzt, doch wäre es im dortigen Zusammenhang wohl zweckmäßiger, *the longer crooks* mit „die tieferen Stimmungen“ wiederzugeben). *Beater* (Schlägel) wandelt sich bedrohlich zum „Schläger“ (25), *scrapers* (Schräpinstrumente) erscheinen bald als „Kratzer“ (17), bald als „Schiaber“ (18), ja sogar in der Synthese „Kratzer und Schaber“ (ib.), *vellum* wird bald entsprechend dem Sprachgebrauch mit „Fell“ (der Trommeln und Pauken), bald gelehrt mit „Membran“ übersetzt, letzteres offenbar in Erinnerung an die Kategorie der Membranophone (379 ff.). *Body*, das Korpus der Streichinstrumente, wird durchweg zum „Kasten“, *violin body* konsequent zum „Geigenkasten“ (114), *top*, die Decke dieser Instrumente, zum „Deckel“ (dagegen steht S. 109 Fig. 23 und S. 114 Fig. 25 richtig „Decke“). Nicht besonders glücklich ist *smaller and shallower than a double bass* (kleiner und flacher gebaut . . .) mit „kleiner und seichter im Kasten . . .“ wiedergegeben (168). Die *wooden slides or „registers“* beim Cembalo, in denen die Springer laufen, sind Rechen, nicht „hölzerne Rillen oder ‚Register‘“ (76), *harp stop* bedeutet Lautenzug, nicht „Harfenregister“ (ib.), *lute stop* dagegen weder „Lautenregister“ (ib.) noch „Lautenzug“ (78), sondern das, was man im Deutschen als hellen (oder nasalen) 8' bezeichnet, *jack* zwar beim Cembalo „Springer“, beim Hammerklavier aber u. a. „Stößler“ (97, dazu Fig. 20). *Treble key-check* ist die Klaviaturbacke auf der Diskantseite, nicht die „Diskant-Klaviatur“ (99); *mouth-organ* kann „Mundharmonika“ heißen, nicht jedoch, wenn es sich um die japanische Mundorgel handelt (364 Fig. 83); im Text, der die Abbildung umgibt, ist dies auch berücksichtigt.

Nicht mit fachlicher Unerfahrenheit entschuldbar sind Flüchtigkeiten und Fehlübersetzungen wie „Hersteller“ für *owner*, Eigentümer eines Instruments (389), „Baumstrunk“ (25) für *tree trunk* (Baumstamm, als Material der Schlitztrommel), „Kupfer“ (99) für *brass* (Messing), „zwei Kesseltrommeln“ für *two pairs of kettle-*



drums (374), „sechzig Millimeter“ (95) für  $1/4$  in. (als Tastenfall eines Steinschen Hammerflügels!). *Square headed screws* sind Schrauben mit Vierkantkopf, nicht „Mutter-schrauben“ (380); aus „Metallfolie“ (281) Klappen herzustellen, dürfte schwierig sein, es handelt sich indessen um *sheet brass*, Messingblech; *fixed nut* ist gerade nicht ein „verstellbarer Griff“ (Abb. 9), sondern der feste Frosch einer alten Bogenart, *dark stained boxwood* dunkel gebeiztes, nicht „dunkel geflecktes“ Buchsbaumholz (271), *bellow* bedeutet brüllen, heulen, nicht „bell-len“ (20). Die irriige Deutung von *Fleming* (Flame) als Eigenname führt der Musikgeschichte bisher unbekannte Komponisten zu: aus *by at least two Flemings, Buus and Willaert . . .* wird „durch mindestens zwei *Flemings, durch Buus und Willaert . . .*“ (206). Geheimnisvolle Dinge geschehen mit den Messingzungen der ostasiatischen Mundorgel: „Jede Zunge ist . . . mit *Kampfer* parfümiert, bambusähnlich geschnitzt und am unteren Ende geschlossen“ (364); schlägt man im englischen Text nach, so zeigt sich, daß dies alles nicht die Zungen betrifft, sondern die *wooden pipes*, auf welche die Zungen aufgekittet sind. Altchinesische Steinspiele sehen sich jäh in das antike Griechenland versetzt, wenn *Chinese sets of this type were tuned to . . . a Pythagorean system, 400 to 500 years before the Pythagorean school' in Ancient Greece* zu „chinesische Sätze dieser Art wurden im alten Griechenland auf ein Schema gestimmt . . .“ wird (23). Die Aussage, die Dämpfung bei alten englischen Hammerflügeln sei *by no means instantaneous*, keineswegs augenblicklich, wird durch die Übersetzung „keineswegs nur eine augenblickliche“ (100) ins Gegenteil verkehrt; ähnliches ist der Fall, wenn das erstaunliche Faktum, daß *as late as 1906*, noch im Jahre 1906, Stimmbögen als unentbehrliches Zubehör der Zugtrompete bezeichnet wurden, in der Form „aber erst 1906“ mitgeteilt wird (329; *Tutor* bedeutet in diesem Zusammenhang zweifellos Lehrbuch und nicht „Pädagoge“). Mit Erstaunen liest man, der Zink habe „eine verhältnismäßig späte Rechtfertigung gefunden“ (318), während im englischen Text nur davon die Rede ist, daß vornehmlich im Hinblick auf die beginnende Wiederverwendung des Zinken über ihn berichtet werden soll (*an account on it is given*

*largely with an eye to the future, since the need for it is now acutely felt and cornetts are being made and played again . . .*). Zuviel der Ehre widerfährt Daniel Speer, wenn es von ihm heißt, er habe „1687 eine nützliche Reihe deutscher Lehrbücher und Kommentare verfaßt, die bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren“ (10); die Vorlage teilt lediglich folgendes mit: *Daniel Speer in 1687 initiated a useful series . . . which ran right through into the early nineteenth century*. Ein letztes Beispiel: der Satz *the flute had an inescapable bias towards the sharp keys around D major, on account of the unsatisfactory cross-fingerings especially in the low octave* konstatiert die Neigung der (alten, einklappigen) Querflöte zu bestimmten Tonarten, welche weniger auf die besonders in der unteren Oktave unbefriedigenden Gabelgriffe angewiesen sind (die Grundskala dieser Flöten ist ja D-dur); deutsch wird daraus „der Flötist hat (!) eine unentrinnbare Scheu vor allen um D-dur herumliegenden Kreuztonarten, in deren Bereichen sich . . . die Gabelgriffe sehr ungünstig anbringen lassen“ (272) — eine durch die irriige Übertragung ins Präsens und die dadurch bedingte Konfrontation mit den Möglichkeiten der modernen Boehmflöte in doppelter Hinsicht geradezu umwälzende Behauptung.

Daß das *Glossary of Technical and Acoustic Terms* in der Übersetzung wegfiel, muß man angesichts des dem Texte Widerfahrenen begrüßen. Aus dem Paperback der Vorlage ist ein Ganzleinenband geworden, Papier und Druck verdienen alles Lob. Die Wandlung ins Repräsentative spiegelt auch der deutsche Titel, der sich gegenüber dem originalen wie im Wortvolumen gebläht, so in der Aussage geschrumpft erweist. Die Abbildungen sind besser und vor allem in größerem Format reproduziert, doch wird dieser unbestreitbare Vorzug dadurch wieder gemindert, daß ihre Zahl nicht unwesentlich und auf wenig sinnvolle Weise reduziert worden ist. Jedem nur einigermaßen des Englischen Mächtigen wird man zur Originalausgabe raten müssen; er dürfte sich leichter und mit fraglos größerem Gewinn in deren fachmännisch gehandhabter Terminologie zurechtzufinden lernen als in der aleatorischen Ausdrucksweise einer mißglückten Verdeutschung, welche — bei kaum geringerer Ab-

weichung vom korrekten Sprachgebrauch — auf die Dauer doch weit weniger Vergnügen bereitet als beispielsweise Tucholskys *Deutsch für Amerikaner* („Autotreiber! Geh an!“). Jürgen Eppelsheim, München

Wolfgang Metzler: Romantischer Orgelbau in Deutschland. Ludwigsburg: Verlag E. F. Walcker & Cie. 133 S.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung wünscht Walcker, „daß ein sachliches Verhältnis zur romantischen Orgel geschaffen werde, um . . . die damaligen Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“. Von Sachlichkeit scheint sein Autor aber nicht viel zu halten; auf seine wirklichen oder vermeintlichen Gegner schimpft er weidlich mit Vokabeln wie „suspekt“, „mutwillig“, „schlechtes Gewissen“, „Unwissenheit“, „Eingeständnis der eigenen Armut“, „enger Maßstab des eigenen Geschmacks“, „schwindsüchtiges Gemurmel“ usw., und andere Autoren läßt er im Pro und im Contra nur soweit zu Worte kommen, wie es seinen Tendenzen dient. Gewiß hat das Haus Walcker ein berechtigtes Interesse, seine eigene Vergangenheit zu rechtfertigen; dazu hätte es genügt, auf die Persönlichkeit von Eberhard Friedrich Walcker und dessen Leistungen hinzuweisen. Zitiert man aber Albert Schweitzer mit dessen Lob der Walckerschen Stephansorgel zu Mülhausen von 1865, so wirkt es peinlich, wenn man das Zitat genau da abbricht, wo Schweitzer fortfährt: „Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sie dann von dem Hause, das sie erstellt hatte, so renoviert und modernisiert, daß vom alten schönen Klang nichts mehr übrigblieb.“ Ein anderes Mal wird Schweitzer als Zeuge aufgerufen für die Wichtigkeit der „Monumentalität“, muß sich aber ruhig verhalten, wenn es gegen das „Dogma“ von der Überlegenheit der Schleiflade über die Registerkanzellenlade geht, denn er würde erklären: „Ich sehe die Schleiflade als diejenige an, die den schönsten Ton erzeugt.“ Das sind nicht etwa willkürlich herausgegriffene Einzelfälle. Die ganze Abhandlung wird gerade in wesentlichen Punkten von solchen Mißlichkeiten durchzogen.

Die Orgelbewegung sah sich der Masse von verfehlten Instrumenten aus der Zeit von etwa 1870 bis etwa 1910 gegenüber und hat deren Typ unter dem Terminus „romantische Orgel“ scharf kritisiert. Ganz

nebenbei darf hier hinsichtlich des Hauses Walcker daran erinnert werden, daß in der fraglichen Zeit die Leitung des Hauses aus den Händen von Orgelbaumeister Eberhard Friedrich, der noch — analog Silbermanns „Donner und Silberglanz“ (J. S. Bach) — „hellen Silberton“ und einen Klang von „großem, heiligem Charakter“ erstrebte, in die seines Sohnes Karl übergegangen war, der ein Kaufmann von Format, aber eben kein Orgelbauer war. Auch Walckers Autor kann nicht anders als jene Epoche allgemein als die der „Fehlentwicklung“ und der „Entartungserscheinungen“ zu bezeichnen („abgottgleiche Überbewertung technischer Hilfsmittel“, „Übertreibung klanglicher Differenzierung zum Zwecke der Effekthascherei“, Gefahr der „Routine“ im Zusammenhang mit maschineller Produktion, das „Übergewicht“ der Grundregister, den „Typ einer Orchesterorgel, die zwar schöne Einzelklänge, aber keinen konzipierten Gesamtklang mehr bot“); ist er insoweit mit der Orgelbewegung in der Kritik an jenen Instrumenten einig, so spielt es sachlich keine Rolle mehr, wenn er es gleich darauf „ablehnt, sie als romantisch zu bezeichnen“, und behauptet, „daß die elsässische Reform“ (Albert Schweitzer und Emile Rupp) „den letzten Höhepunkt des romantischen Orgelbaus darstelle“. Beides ist schief. Ob man die Verfallszeit romantisch oder anders nennt, ändert nichts an der Qualität jener Instrumente, und die Hauptforderungen der Reform Albert Schweitzers — Schleiflade, mechanische Traktur und Werkcharakter — sind gleichzeitig nicht so sehr diejenigen der Romantik, wie immer man diesen Begriff fassen möge, sondern diejenigen der Orgelbewegung.

Für Walckers Autor ist das Bindeglied zwischen Albert Schweitzer und der Romantik die bereits erwähnte „Monumentalität“ sowie der Grundregisterreichtum. Natürlich ist „Monumentalität“ nur bei großen Orgeln anzutreffen, und der Verfasser gibt auch ohne weiteres zu, daß die Romantik ihre Stärke gerade in der großen Orgel hatte, während sie hinsichtlich der kleinen versagte. Wirft man aber einen Blick auf die großen Orgeln nicht nur der Romantik, sondern auch der Renaissance und des Barock sowie der Gegenwart, so stellt man alsbald fest, daß sie alle mehr oder weniger monumental sind, und zwar sowohl die im

16. und 17. Jahrhundert erbauten Instrumente wie Hamburg/St. Petri, St. Jacobi und St. Katharinen, Köln und Magdeburg/Dom sowie Lübeck und Danzig/St. Marien (Hauptwerk Prinzipal 16', Nebenwerke Prinzipal 8', Pedal 32') als auch solche aus neuerer Zeit (u. a. Bonn/Beethovenhalle, Düsseldorf/St. Johannis, Mülheim (Ruhr)/St. Petri, Osnabrück und Wesel/Dom). Die Monumentalität ist also nicht so sehr ein Spezifikum der romantischen als viel eher eines der großen Orgel schlechthin. Selbst den Grundregisterreichtum finden wir übrigens in früher Zeit viel öfter als bekannt ist (Danzig/St. Marien 1583/85 Hauptwerk Prinzipal 16' Hohlflöte 16' Quintadena 16' Oktave 8' Offenflöte oder Viol 8' Spillpfeife 8' Quintadena 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Hohlflöte 8' Blockflöte 8'; Hamburg/St. Jacobi und St. Nikolai, Bückeburg u. a. m.), ebenso auch in neuerer (Bonn/Beethovenhalle Hauptwerk Prinzipal 16' Oktave 8' Rohrflöte 8' Weidenpfeife 8', Schwellwerk Pommer 16' Holzprinzipal 8' Viola di Gamba 8' Spitzflöte 8' Schwebung 8'; Osnabrück/Dom Hauptwerk Prinzipal 16' Quintadena 16' Oktave 8' Gemshorn 8' Gedackt 8' Schwellwerk Stillgedackt 16' Prinzipal 8' Spitzgamba 8' Rohrflöte 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Spitzgedackt 8' Quintadena 8'). Hinsichtlich der Monumentalität wie auch des Grundregisterreichtums ist der heutige Orgelbau also nicht eigentlich darauf angewiesen auf die Romantik zurückzugreifen, und letzten Endes kommen wir auch nicht an der Feststellung vorbei, daß die Epoche der Romantik — einschließlich der Zeit, in der verhältnismäßig gute Orgeln gebaut wurden — eine solche des Niedergangs gewesen ist. Das weiß auch Walkers Autor (*„Die bedeutenden Komponisten ... [schenken] der Orgel keine große Aufmerksamkeit“*; *„es ist der herrschende Eindruck jener Zeit, daß die Kirchenmusik von Gestalten geprägt wurde, die mehr für die Heimatkunde als für die Musikgeschichte von Bedeutung waren“*; *„das 19. Jahrhundert hat es im allgemeinen nicht verstanden, die ... so wichtige kleine Orgel zu bauen, ... eine der vornehmsten Aufgaben des Orgelbaus“*).

In anderer Hinsicht jedoch verdient das Walkersche Anliegen, *„die damals gesammelten Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“*, ernste Beachtung, und das bezieht sich nicht nur auf eine Reihe echter

Verbesserungen in puncto Technik wie insbesondere hinsichtlich des Gebläses und der Spieltischanlage, sondern auch auf das Klangliche. Das gilt zunnächst einmal von den Streichern. Sie sind zwar keine romantische Erfindung, denn solche hatte es seit etwa 1500 zu allen Zeiten gegeben, und zu allen Zeiten haben sie Verfechter und Gegner gehabt wie Hans von Köln / Arnold Schlick, J. S. Bach / G. Silbermann und J. Gabler / K. H. Riepp, um einige der ganz prominenten Kontrahenten zu nennen; in der romantischen Orgel aber fehlten sie so gut wie nie, und insbesondere in den Schwellwerken haben sie eine echte Funktion.

Ganz im Vordergrund steht aber die Frage der Übergangsdynamik, die von der Romantik nachdrücklich aufgeworfen wurde. Hier hätte der Verfasser Gelegenheit gehabt, ein echtes Problem sachlich und gründlich zu behandeln. Man braucht sich dabei nicht mit dem Hinweis auf ein *„Bedürfnis, romantische Orgelmusik zu spielen“* zufriedenzugeben. Seit der Romantik spielt die Übergangsdynamik bis zur Gegenwart eine nicht zu übersehende Rolle in der Orgelkomposition. Albert Schweitzer hat diese Frage mit Recht mit in die erste Reihe seiner Erwägungen gestellt. Im deutschen Orgelbau ist sie bis heute noch nicht allgemein zu einer befriedigenden Lösung geführt worden. Im Kern geht es dabei um die Frage des Schwellwerks. Im Sinn einer großzügigen dynamischen Gestaltungsfähigkeit kann es sich bei einem solchen nicht um *„etliche ... Registerlein“* handeln, sondern um eine *„an Intensität bedeutende Klangmasse“* (Albert Schweitzer), die nicht ein modern frisiertes barockes Brustwerkchen darstellt, sondern dem großen spanisch-französischen *„Récit expressif“* mit nicht nur zarten, *„verschwebenden“*, sondern vor allem auch großartigen Zungen- und Mixturenklangwerten entspricht. In dieser Frage hätte der Verfasser Walker, der gerade in dieser Hinsicht den grundsätzlich richtigen Standpunkt einnimmt, eindeutig unterstützen können, statt bei dem für die *„verschwebenden Zwischenspiele“* romantischer Kompositionen bestimmten *„Piano manual“* stehenzubleiben. Die ersten Crescendoversuche im Orgelspiel — um 1800 — fingen mit den 8'-Labialen an und addierten nach und nach die 4', 2'- usw. -register, die Mixturen und die Zungen hinzu. Daß ein solches Be-

helfscrescendo in seinem Verlauf von einem Klangcharakter in den anderen purzelt, das hat ja gerade zur Idee des „großen“ Schwellwerks geführt, die in Deutschland erstmals von Albert Schweitzer überzeugend vertreten wurde und da noch keineswegs überall restlos begriffen worden ist, so daß in diesem Punkte wirklich etwas zu tun gewesen wäre. — Mit den liturgiegeschichtlichen und musikhistorischen Hintergründen von Orgelromantik und Orgelbewegung setzt sich der Autor überhaupt nicht auseinander.

Hans Klotz, Köln

Gottfried Göller: Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. VIII, 133 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 57.)

Die begrüßenswerte Arbeit Göllers bietet erstmalig einen Katalog der einst der Kölner Domkapelle gehörenden Musikalien, die größtenteils während der Amtszeit (1826 bis 1863) des Domkapellmeisters Carl Leibl angeschafft wurden und nur zu einem geringeren Teil den Beständen der alten, 1804 aufgelösten Domkapelle entstammen. Das 1943 glücklicherweise ausgelagerte und somit vollständig gerettete, handschriftliche und gedruckte Notenmaterial galt vorübergehend als verschollen und befindet sich heute wieder im Besitz der Erzbischöflichen Diözesanbibliothek zu Köln. Die in völlige Unordnung geratenen 186 Partituren und Klavierauszüge sowie die ca. 12 000 Stimmen und Stimmhefte mußten vom Verfasser des vorliegenden Katalogs neu geordnet und identifiziert werden. Der Erfolg dieser Arbeit wird allein daraus ersichtlich, daß nahezu sämtliche 291 Katalognummern einem bestimmten Meister zugeordnet werden konnten.

Das Repertoire bietet einen guten Einblick in die kirchenmusikalische Praxis der Kölner Domkirche im 19. Jahrhundert. Neben zahlreichen, für die Domkapelle speziell geschriebenen Werken (Carl Leibl ist allein mit 37 Nummern vertreten) finden wir hier die in der damaligen Zeit weitverbreiteten kirchlichen Kompositionen klassischer und romantischer Meister, wie Joseph Haydn (u. a. 10 Messen und ein *Te Deum*), Michael Haydn, Mozart, Beethoven (u. a. die *C-dur*-Messe und die *Missa solennis*), Cherubini (u. a. vier Messen und ein Requiem), J. Eybler, S. von Neukomm, I. Seyfried und Abbé

Vogler. Der Incipitkatalog wird manche wertvolle Hilfe bei der Erfassung von Werken der Kleinmeister der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert leisten. Für die Lokalgeschichtsforschung dürften die Angaben über die örtliche Besetzung der Werke sowie die auf vielen Stimmen eingetragenen Aufführungsdaten und Namen von Sängern, Instrumentalisten und Notenschreibern von Interesse sein.

Es ist das Verdienst Göllers, alle diese Dinge in einem äußerst übersichtlichen und daher leicht zu benutzenden Katalog zusammengefaßt zu haben. Der sehr nützliche Registerteil (Musikverlagsnummern, Signaturen, Stempel, Namen der Sänger etc., Textincipits) hätte sich u. U. noch um das eine oder andere, das Repertoire noch mehr aufschlüsselnde Verzeichnis (z. B. der Autoren mit kurzen biographischen Angaben oder der einzelnen liturgischen Werksgattungen) erweitern lassen. Der Verfasser beschränkt sich auf eine reine Katalog-Erstellung und verzichtet auf jede Auswertung der Verzeichnisse; dies entspricht der allgemeinen Praxis. Und doch hätte man gern etwas Näheres über die lokale oder überregionale Bedeutung der Sammlung erfahren. Einige entsprechende Hinweise — über die Ausführungen des Vorworts hinaus — hätten unter Umständen schon genügt.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Documenta Bartókiana. Hrsg. von Denis Dille. Heft 1 und 2. Budapest und Mainz: Bartók-Archiv und B. Schott's Söhne 1964 und 1965. 136 und 171 S., eine Schallplatte.

Das umfassend orientierende Standardwerk über Béla Bartók steht noch aus. Daß dazu noch etliche vorbereitende Detailstudien benötigt werden, macht die Lektüre der vorliegenden Bände offenkundig. Diese bieten in einer mosaikartigen Reihung bisher unveröffentlichtes bzw. dem nichtungarischen Leser nur schwer zugängliches biographisches Quellenmaterial von unterschiedlichem Gehalt und Erkenntniswert. Der Herausgeber und das Bartók-Archiv zu Budapest sind offenbar emsig bemüht, all das zu erschließen, was zur Erhellung des Werdeganges des großen Forscher-Komponisten beitragen kann. Diesem Bestreben ist indessen mit der kritischen Frage zu begegnen, ob es Aufgabe der Wissenschaften ist, jede sich anbietende Kleinigkeit zu

registrieren und zu publizieren. Die vorliegenden Bände enthalten manches sachlich unergiebiges Material, aber daneben auch vieles Gewichtige, so daß sich die Lektüre in Auswahl lohnt.

Das erste Heft bietet vornehmlich in Wort und Bild Ergänzungen zur Beschreibung des Zusammenwirkens Bartóks mit seinem Gefährten Kodály sowie zur Entstehung und den Erstaufführungen der Kossuth-Symphonie von 1904. Die dankenswerterweise in deutscher Übersetzung gebotenen Auszüge aus ungarischen Zeitungskritiken über dieses von der Mitwelt mit Enthusiasmus aufgenommene Werk sind ein bemerkenswerter Spiegel für das auch den Komponisten bewegende damalige Nationalbewußtsein der Ungarn und die betonte Förderung einer „musica militans“. Der Abdruck eines Chorwerks sowie der Sonate für Violine und Klavier von 1903 vervollständigen diese Miscellensammlung.

Auch der zweite Band legt vornehmlich Dokumente zur Frühzeit des Komponisten vor, darunter sämtliche Selbstbiographien aus den Jahren 1905 bis 1923, Briefe an Ravel, Litzko, E. J. Dent u. a. Außerdem wird das Verhältnis zu Schönberg und Busoni dargestellt. Besonders wichtig ist der Bericht von Márta Ziegler über Bartóks Reise in die Oase Biskra vom Jahre 1913. Dieser dürfte insbesondere die Musikethnologen lebhaft interessieren, denn er zeugt von einer bahnbrechenden Leistung, die auch in die Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung eingegangen ist. Über den Ertrag hat Bartók in der ZfMw 2, 1920, S. 489 ff. berichtet.

Zu begrüßen ist es, daß diesem Bande nicht nur Faksimiles von den protokollgetreuen Volksmusikaufzeichnungen des begeisterten Sammlers beigegeben wurden, sondern zudem eine Schallplatte mit Proben der 1913 in der Sahara auf Phonographwalzen aufgenommenen Stücke, von denen zwei in dem oben erwähnten Aufsatz transkribiert veröffentlicht sind. Diese musikethnologischen Schallaufnahmen zählen zu den ältesten vorhandenen. Auch die auf der Rückseite eingravierte Rekonstruktion des ersten Rumänischen Tanzes für Orchester verdient Beachtung. Diese vielseitig informierende Art der Dokumentation in Wort, Ton und Bild sei zur Nachahmung sehr empfohlen. Walter Salmen, Kiel

Jean Barraqué: Claude Debussy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waage und Hortensia Weiher-Waage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1964. 178 S. (Rowohlt Monographien. 92.)

In seinem kleinen Buch bietet Jean Barraqué nicht nur eine Zusammenstellung von Dokumenten. Er versucht nicht weniger, als ein neues Bild vom Schaffen jenes Komponisten zu entwerfen, der seit mehr als einem Jahrzehnt den jungen Musikern in einem ganz anderen Licht erscheint als den verdienstvollen älteren Biographen. Debussy gilt heute nicht mehr als jener musicien français, als den er sich selbst mißverstand, sondern, wie Boulez schrieb, „als der einzige universelle Musiker Frankreichs, zumindest im 19. und 20. Jahrhundert“. Das von vielen Autoren stark akzentuierte spezifisch Französische von Debussys Kunst interessiert nicht mehr, der Versuch, gelegentlich Praktiken des 18. Jahrhunderts zu erneuern, wird von Barraqué umstandslos als Irrweg bezeichnet, seine nationalistischen Äußerungen werden ohne Beschönigung bedauert. Dennoch tritt aber das Spätwerk keineswegs, wie man erwarten könnte, hinter das Schaffen der Pelleaszeit zurück, vielmehr scheint es, als ob gerade manche der späteren Werke, etwa das Ballett *Jeux* oder die Klavieretüden eine ganz besondere Bedeutung gewinnen, ohne daß den früheren, dem Mallarmé-Prélude, den Nocturnes oder den Bilitis-Liedern, geringeres Interesse gälte. Barraqués Arbeit — offenbar die Vorstudie zu einem größeren analytischen Werk, auf das man gespannt sein darf — ist, wie schon aus diesen Andeutungen ersichtlich, durchaus originell. Vielleicht ist sie etwas einseitig, denn der Verfasser neigt, trotz allen kritischen Bemerkungen, zu einer nicht unbedenklichen Heroisierung des von ihm so verehrten Komponisten, indem er die auf ihn einwirkenden Einflüsse — etwa den Borodins — bagatellisiert, Zeitgenossen — etwa Ravel — verächtlich behandelt und für gewisse Erscheinungen des damaligen Kunstlebens, Präraffaelitentum, Neuromantik, Jugendstil, namentlich deren literarische Exponenten Rosetti, Maeterlinck und d'Annunzio, wenig Verständnis zeigt. (Man kann die Werke dieser Dichter gewiß mit guten Argumenten kritisieren, ja sogar verdammten, aber man sollte doch auch verste-

hen, was einen Musiker wie Debussy an ihnen damals zur Vertonung reizte.)

Alle diese Einwände besagen aber sehr wenig gegenüber den offensichtlichen Vorzügen des Buches, der lebendigen Darstellung und der Qualität der (leider knappen) analytischen Versuche, namentlich über das *Prélude à l'après-midi d'un faune* und die symphonischen Skizzen *La mer*.

Eine Zeittafel, einige Zeugnisse, ein Werkverzeichnis sowie eine bemerkenswert gut gearbeitete Bibliographie, alle zusammengestellt von Helmut Riege, erhöhen den Wert des Buches.

Rudolf Stephan, Göttingen

Monika Lichtenfeld: Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 234 S., im Anhang zwei Tropentafeln und ein „Zwölftonspiel“ für Klavier 1947. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 29.)

Über Zwölfton- und serielle Technik existiert ein umfangreiches Schrifttum. Hauers Theorie dagegen blieb bisher unvollständig dargestellt. Mehr als die Priorität und Originalität der letztgenannten verleiht ihre Nähe zu Vorstellungen der jüngeren Komponisten dieser Schrift überraschende Aktualität. Dies wird durch ständige Konfrontation der Gedanken Hauers mit denen — daneben antiquiert wirkenden — Schönbergs unterstrichen. Die Abschnitte *Grundlagen* und *Theorie der Zwölftontechnik* bringen über die Aspekte der Hauerschen Theorien hinaus alle wichtigeren unseres ganzen Jahrhunderts systematisch zur Sprache, auch die einer neuen Zwölftonschrift. Voran geht eine Skizze des Lebens von Hauer, es folgen Verzeichnisse und Register und der o. g. Anhang.

Stärke und Schwäche des Buches zugleich bedeutet der festumrissene Standort der Verfasserin: sie urteilt von den Erkenntnissen und Überzeugungen der Komponisten und Schriftsteller her, die die seriellen Verfahren entwickelt und überwachsen und damit eine selbständige Basis des Musikdenkens gewonnen haben. Stärke deshalb, weil hier die neuesten und scharfsinnigsten musiktheoretischen Leistungen innerhalb der Musik unseres Jahrhunderts liegen und weil dadurch das Buch ein charaktervolles Gesicht gewinnt, das mehr wert als so manche Scheinobjektivität ist.

Die Schwäche ist die Kritiklosigkeit der Verfasserin gegenüber dem eigenen Ansatz, dessen mögliche Bedingtheit nirgends angedeutet oder diskutiert wird. Beispiel dafür ist die Polemik gegen Schönberg, ihr soll hier entgegnet werden. Zunächst ist keineswegs bewiesen, daß alle Elemente eines Kunstwerks gleichen Differenzierungsgrad aufweisen müssen. Manche Werke Schuberts vereinen z. B. primitive Rhythmik mit kühner Harmonik, ohne daß auch nur im geringsten die ideale „Stimmigkeit“ solcher Partien bezweifelt werden könnte. Der grundsätzliche Denkfehler aber liegt darin, daß dem seriellen Denken nur solche Zeitordnungen als reflektiert, als konstruktiv bewältigt gelten, die zahlenhaft geordnet sind.

Die „Stimmigkeit“ eines Systems bedeutet für die Theorie viel, ja alles. Im Kunstwerk kann sie unvollständig bleiben, ohne die künstlerische Kraft des Werkes zu schwächen. Einige Elemente des Satzes werden in jedem Werk Übergangscharakter haben, wenn man den Standpunkt der Betrachtung entsprechend legt. Die Stimmigkeit der Elemente in den Werken Schönbergs kann weder mit tonalen noch seriellen Kriterien adäquat untersucht werden, sondern nur durch phänomenologische Analyse, die ihre Kriterien aus dem Werk selbst zu bilden hat. Denn Composition ist mehr als Theorie: schon in der ersten Realisation eines theoretischen Gedankens wirkt Imagination mit, die mittels des theoretischen Gedankens, den sie darstellt, nicht vollständig faßbar ist. Und oft genug wirkt Imagination als Verwirklichung nicht eines theoretischen Gedankens, sondern einer musikalischen Existenz. Vielleicht hat deshalb Hauer in den letzten Jahren nur noch Noten geschrieben, obwohl sich in seiner Musik besonders viel Theorie niederschlägt.

Wenn die Verfasserin schreibt: „Es ist überhaupt nicht einzusehen, was die Stimmigkeit zwölftontednischer Prinzipien — ein primär theoretisches Phänomen — mit dem Hören zu tun hat, das ein aus konkrete musikalische Gebilde herangetragener sekundärer Aspekt ist“, dann erhebt sich z. B. die Frage, aus welchen Kriterien heraus sie — mit und nach Stockhausen — die Erlebniszeit über die meßbare Zeit setzt? Wichtige und entscheidende Axiome jeder Musiktheorie liegen im Hören. Eine Theorie, die sich nur um systemeigene Kriterien bemüht,

kann ins Blitzblaue hinein phantasieren (wie es ja auch geschehen ist); sie macht es sich zu leicht und ist vergleichbar einem „kontrapunktischen“ Satz aus einem einzigen Element.

Eine Theorie, die entwickelt wurde, um Musik zu schreiben, bleibt ohne diese Musik unvollständig dargestellt. Leider fehlen phänomenologische Analysen ganz, auch das Verhältnis von Theorie und Komposition bei Hauer und Schönberg wird nicht untersucht.

Die angedeutete Problematik ist, wie gesagt, die des seriellen und postseriellen Musikdenkens. Die Verfasserin hat dieses Denken in beispielhafter Weise konzentriert dargestellt und auf Hauer angewendet. Umfassende Sachkenntnis und scharfsinnige Gedankenführung bewirken ein selten hohes Niveau und machen die Schrift zu einem wertvollen Beitrag gegenwärtiger Musiktheorie. Seine Bedeutung wird deutlich, wenn man bedenkt, wie selten heute Musikwissenschaftler von Rang über gegenwärtige Fragen arbeiten.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel Bd. III. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. 200 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 56.)

Die Ausgabe der Hiller-Briefe schreitet in beidenswertem Tempo voran und zeugt von dem hingebungsfreudigen Fleiß ihres Herausgebers. Der dritte Band, der insgesamt 216 Dokumente enthält, erfaßt nur sechs Jahre (1870–1875), das Zeitgeschehen wird also in größerer Dichte als in den vorangehenden Bänden durchleuchtet. Im Gegensatz zu den beiden vorausgehenden Bänden hat sich der Herausgeber diesmal nicht nur auf die Bestände des Kölner Hiller-Archivs beschränkt, sondern auch Hiller-Briefe anderer Bibliotheken aufgenommen. So bietet dieser Band mit 20 Hiller-Briefen den bisher stärksten Anteil an Eigenschreiben des Kölner Musikdirektors, was um so erfreulicher ist, als Hiller nicht nur ein amüsanter Plauderer, sondern durchaus ein zeitkritischer Kopf ist, dessen sicheres Urteil oft in sarkastischer Weise das Wesentliche der Dinge trifft.

Obwohl kein Brief, so gehört doch seine Besprechung von Wagners Buch *Über das Dirigieren*, die der Herausgeber (S. 18 ff.)

abdruckt, zu dem Köstlichsten, was nicht nur der vorliegende Band bietet, sondern was überhaupt zu dieser Schrift Wagners veröffentlicht wurde. Es ist bemerkenswert, wie klar, trotz aller Anerkennung der künstlerischen Bedeutung Richard Wagners, die Zeitgenossen seine menschlichen Schwächen und vor allem seinen hintergründigen Ehrgeiz durchschauten. Die Briefe bieten in dieser Hinsicht eine ganze Reihe recht aufschlußreicher Aperçus. Das mag einerseits an der antiwagnerschen Richtung des Hiller-Kreises liegen, gründet aber doch fraglos in der objektiven Einschätzung der damaligen Geschehnisse. Der einsichtsvolle Leser, der heute den notwendigen historischen Abstand zu den Ereignissen der damaligen Zeit gefunden zu haben glaubt, gewinnt bei der Lektüre der Briefe die Erkenntnis, daß dieser vielgerühmte historische Abstand häufig nichts anderes ist als der Verlust an detailliertem Wissen. In der viel ehrlicheren Intimität der brieflichen Mitteilung liegt überhaupt der Vorteil gegenüber der offiziellen, gedruckten Veröffentlichung, die nicht selten in opportuner Absicht zustande kam oder unter dem Drängen der Verleger zu einer „eifertigen Arbeit“ wurde. Sagt doch kein Geringerer als Eduard Hanslick in einem Brief an Hiller (S. 174): „Wenn die Leser jedesmal den bitteren Zwang kennen würden, unter welchem man eilig schreibt!“ Dieses Dahinterleuchten hinter die Ereignisse macht die Briefedition auch heute noch zum unentbehrlichen Requisit ernsthaften Forschens.

Wir zählen in dem vorliegenden Band 91 Briefschreiber, darunter die Namen von Marie d'Agoult, Johannes Brahms, der sich als „eifriger und vergnügter Zuhörer“ von Johann Strauß entpuppt, Max Bruch, Jacob Burckhardt, Luigi Cherubini (ein Brief aus dem Jahre 1834), Eduard Devrient, Friedrich Gernsheim, François Gevaert, Eduard Hanslick, Adolf Henselt, Heinrich Hoffmann, Joseph Joachim, Franz und Vincenz Lachner, Rochus Freiherr von Liliencron, Ernst Rudorff, Clara Schumann, Julius Stockhausen u. v. a. Da der Herausgeber seinem Prinzip treu bleibt, das allzu Ephemere zu eliminieren, wirkt der Band erfreulich geschlossen und bietet dem Leser einen großen Reichtum an Zeitschilderungen und Persönlichkeitsdokumenten. Man schlägt kaum eine Seite auf, die nicht zu

fesseln vermag. In knappen, aber instruktiven Zwischentexten führt der Herausgeber seinen Leser durch das Geschehen und lenkt ihn auf die wichtigsten Mitteilungen hin. Notwendige Erklärungen und Ergänzungen findet man in den Anmerkungen. Man spürt von Seite zu Seite, daß der Herausgeber über glänzende Kenntnisse der Zeit verfügt und aus dem Vollen schöpfen kann.

Bemerkenswert sind u. a. die Ausführungen Constantin Sanders, des Leiters des Verlages Leuckart, über die Bachbearbeitungen von Robert Franz (S. 82 f.), die Erfahrungen, die Louis Sellier bei der Aufführung alter Musik, namentlich Bachs Passionen sammelt (S. 157 f.: „*Vous voyez qu'il en coûte cher à Paris pour monter ces chefs d'oeuvre de musique chorale*“); nicht zuletzt gewinnt die Ansicht Hanslicks dem Leser ein Schmunzeln ab, wenn ihm die Beschäftigung mit der alten griechischen Musik (anläßlich des Erscheinens von Gevaerts *Histoire*) einen Todesschreck einjagt und sie ihm als eine „*edle Donquixotterie*“ unbegreiflich erscheint. Oft sind es kurze, hingeworfene Bemerkungen, in denen sich manch treffsicheres Urteil spiegelt, so wenn Rudorff über Scharwenka sagt, er sei „*schon gründlich überlitzet*“, oder wenn Hiller, in der Erwartung, Wagner eines seiner Werke dirigieren zu sehen, meint, das interessiere seine Gegner wie Anhänger um so mehr, „*als er sich hierzu eines Tactirstabes, und nicht deutscher Prosa*“ bediene. Wagners Auftreten in Wien (1875) schildert die Sängerin Mathilde Marchesi: „*Wagner hat Publikum, Sänger, Chor, Orchester etc. aus Rand und Band gebracht. Die Sänger liegen wie die Mücken am Boden, das Orchester ist zu todt müde, der Direktor ist gekränkt und beleidigt, das Publikum klagt über Magenkrämpfe wegen der Länge der Oper, in einem Wort, die Wagner Krankheit ist über Wien hereingebrochen. Heute berichten die Journale, daß er Dienstag abreisen werde, doch glaube ich noch nicht daran. König Richard thront zu behaglich im Hôtel Impérial*“. Wie prophetisch klingen die Worte August Wilhelmjs (1874): „*Chopin wird noch acceptirt; aber sie fangen schon an, die Epigonen, den guten Chopin „salonmäßig“ zu nennen. In Zukunft werden die Musiker so sehr Verstandesmusik treiben müssen, daß sie noch selbst darüber ihren eigenen verlieren werden*“.

Heinz Becker, Bochum

Friedhelm Zwickler: *Frater Marianus Königspurger OSB (1708—1769)*. Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz 1964. 298 S. (Dissertationsdruck.)

Diese grundlegende, auf sorgfältigen Quellenstudien basierende Würdigung von Leben und Werk des fruchtbarsten Komponisten Marianus Königspurger schließt eine empfindliche Lücke in der Erforschung der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts und dürfte deshalb von vielen Fachgenossen lebhaft begrüßt werden.

Marianus (eigentlich: Johann Erhard) Königspurger, Sproß einer oberpfälzischen Instrumentenmacherfamilie, wurde in das Benediktinerkloster Prüfening bei Regensburg aufgenommen, wo er 1734 die Gelübde ablegte. Mit Geschick weiß der Verfasser den „Kleinmeister“ in die musikalische Umwelt einzuordnen, indem er, ausgehend von Erwähnungen Königspurgers in Vorreden zu eigenen Werken, verschiedene von dessen ähnliche Ziele verfolgenden Vorläufern und Zeitgenossen in knappen Zügen charakterisiert. Dieser Rahmen bildet die Voraussetzung für die detaillierte Besprechung des rund 25 Opera (durchwegs Sammlungen) zählenden, fast ausschließlich bei Lotter in Augsburg erschienenen Gesamtwerkes.

Königspurger huldigt dem für seine Zeit typischen „*polyphon-homophonem Mischstil*“, der, unter Beiziehung von Instrumenten, auf den kontrastierenden Wechsel von Tutti- und Solopartien abzielt. Von der „*äußerst gleichförmig*“ anmutenden Besetzung (vier Singstimmen, zwei Violinen, Streichbaß und Orgelcontinuo) wird selten abgewichen; meistens können dazu Blechbläser und Pauke nach Belieben ergänzt werden. Die Melodik weist oft volkstümliche Züge auf. Ausführlich behandelt Zwickler namentlich die zahlreichen Messen-Sammlungen. Besondere Erwähnung verdienen unter anderen die „*Credomessen*“, von denen möglicherweise auch Mozart Anregungen empfangen hat, sowie die „*Pastoralmessen*“, womit Königspurger auf dem Gebiete der Messkomposition „*eigenständige Beiträge*“ geliefert hat. Auch in den Offertorien, Vespern, Litaneien, Hymnen und den übrigen geistlichen Werken ist er immer bestrebt, „*die Würde der Kirchenmusik zu wahren*“.



In ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen sind Königspergers Instrumentalkompositionen, die zum Teil ebenfalls für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind. Einzelne Orgel- und Klavierkompositionen (u. a. *Fingerstreit oder Clavierübung 1760*) liegen in Neudrucken vor.

Außer instruktiven Notenbeispielen und einer Zusammenstellung der „freien Reintexte“ umfaßt der Anhang namentlich wertvolle Literatur- und Bibliotheksverzeichnisse sowie ein nach Gattungen geordnetes Thematisches Verzeichnis. Königspergers Oeuvre hat eine erstaunlich große Verbreitung erfahren, und wenn die Arbeiten für das RISM dereinst abgeschlossen sein werden, dürfte die Liste der Fundorte wohl noch erhebliche Erweiterungen erfahren. Einstweilen sei nur ergänzend beigelegt, daß das abgelegene Frauenkloster St. Johann in Münstair (Graubünden) Stimmbücher zu den Opera IV, XIII und XXI besitzt. Auch darf vielleicht vermerkt werden, daß zu op. XVIII die Zentralbibliothek Luzern drei Stimmbücher (Organo, Cornu I und Cornu II) aufbewahrt und zu op. XXV noch die Violoncello-Stimme; dagegen fehlt bei dem vom Verfasser als vollständig gemeldeten Solothurner Exemplar zu op. XXIV leider die erste Violine.

Zwickler hat Leben und Werk Königspergers mit großer Gewissenhaftigkeit eingehend dargestellt, und seine Arbeit hinterläßt einen vorzüglichen Eindruck.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Richard Strauss-Bibliographie. Teil I. 1882—1944. Bearbeitet von Oswald Ortner. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Franz Grasberger. Wien: Georg Pradner Verlag 1964. 123 S. (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. Dritte Reihe. 2. Band.)

Dieser 1. Teil einer Richard Strauss-Bibliographie sollte, wie das Geleitwort besagt, eigentlich zum 80. Geburtstag des Meisters erscheinen, doch konnte das Vorhaben seinerzeit infolge der Kriegsergebnisse nicht verwirklicht werden. Umsomehr gebührt der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek aller Dank dafür, daß sie den Band noch rechtzeitig zum Strauss-Zentenarium bereitgestellt hat. Nicht geringeren Dank aber verdient der Herausgeber, der die gewiß nicht leicht zu

bewältigende Aufgabe übernommen hatte, das nach dem frühen Tode des Bearbeiters in der Wiener Stadtbibliothek aufbewahrte Manuskript für den Druck einzurichten.

Einer Rechtfertigung bedarf diese erste Strauss-Bibliographie nicht: sie war ein dringliches Desiderat. Auf brauchbare Vorarbeiten konnte der Bearbeiter nicht zurückgreifen. Umso höher ist es zu veranschlagen, daß ihm die Lösung der Aufgabe, das weitverstreute, zu einem nicht geringen Teil in Form von Zeitungskritiken und an entlegenen Stellen publizierten Aufsätzen u. ä. vorliegende Schrifttum zum Thema Richard Strauss zu sammeln und zu erfassen — wobei freilich, wie er bekennt, „die angestrebte Vollkommenheit kaum annähernd zu erreichen war“ (Vorwort) —, dann jedoch dieses zu sichten und manches weniger Wichtige, weniger Wertvolle wieder auszuscheiden, im Ganzen sehr gut geglückt ist. Auch die Gliederung des Inhalts erscheint durchaus sinnvoll gewählt: 34 Seiten mit 573 Titeln sind der Künstlererscheinung gewidmet (*Das Gesamtbild — Der Komponist — Der Dirigent — Der Wiener Staatsoperndirektor — Persönliche und künstlerische Beziehungen*; die ersten beiden Abschnitte sind noch mehrfach untergegliedert), 8 Seiten mit 121 Titeln dem Leben (*Biographien — Biographische Einzelheiten — Festwochen und Festaufführungen — Bibliographisches*), und 70 Seiten mit 1021 Titeln dem Werk, wonach ein Anhang *Schriftliche und mündliche Äußerungen Strauss' und ihr Widerhall* sowie *Briefwechsel* erfaßt. In jedem Abschnitt resp. Teilabschnitt ist der Bearbeiter chronologisch (nach Jahren) und dann alphabetisch vorgegangen. Sobald ein Aufsatz o. ä. sich als zu zwei oder mehreren Themen gehörig erwies, erscheint er doppelt oder auch mehrfach; leider fehlen dabei jegliche Querverweise. Die Titelaufnahme ist, sieht man von der abgekürzten Schreibweise der Autoren-Vornamen ab, nach allgemeinen bibliographischen Prinzipien erfolgt; Zusätze des Bearbeiters stehen in eckigen Klammern; auf Chiffrierungen von Zeitschriftentiteln u. ä. wurde grundsätzlich verzichtet und Abkürzungen höchst sparsam verwendet (Jg., Nr. und S.).

Werke, zu denen Literatur (und seien es Aufführungs- und Publikationsrezensionen) nicht oder nicht allgemein bekanntgeworden ist, wurden vom Bearbeiter nicht ein-

zeln berücksichtigt: frühe Orchesterwerke (Symphonie d-moll, Hornkonzert Es-dur op. 11, Konzertouverture c-moll, Burleske d-moll für Klavier und Orchester), Kammermusik (Streichquartett A-dur op. 2, Suite B-dur op. 4, Cellosonate F-dur op. 6, Serenade Es-dur op. 7, Klavierquartett c-moll op. 13), Klaviermusik (Klavierstücke op. 3, Klaviersonate h-moll op. 5, Stimmungsbilder op. 9), einzelne Chorwerke (op. 42 und 45), sämtliche Klavier- bzw. Orchesterlieder mit Ausnahme der Opera 33 und 77, sowie schließlich eine Reihe von Werken ohne Opus-Zahl — hier erscheint eine Nachlese erfolgversprechend. Vom op. 50 (*Feuersnot*) an empfiehlt es sich, außerdem die Literaturangaben bei E. H. Mueller von Asow (Thematisches Werkverzeichnis) heranzuziehen, die in vielen Fällen, vor allem bei den „großen“ Werken, eine ganze Anzahl weiterer Aufführungsbesprechungen u. ä. bieten.

Mit seinen 1763 Titeln bildet der Band, dessen die Jahre 1944—1964 umfassende Fortsetzung im Geleitwort bereits angekündigt wird, ein zwar nicht umfassendes, aber doch grundlegendes und insofern überaus nützliches Nachschlagewerk, das für den Strauss-Forscher unentbehrlich ist. Die Information ist im allgemeinen genau und zuverlässig. Wenn trotzdem eine Liste *Addenda et Corrigenda* zusammengestellt werden konnte, so vermag diese doch den grundsätzlich hohen Wert des von einem 10seitigen Register (Personen, Orte, Sachen, Werktitel) abgerundeten Bandes nicht zu mindern.

*Addenda* (Alleinstehende Zahlen bedeuten laufende Titelnummern):

13 : T., D.F. lies als T[ovey], D.F. — 181 : vgl. 248 (Nachdruck). — 207 : vgl. 217 (2. Auflage). — 238 : [betr. op. 55 *Bardengesang*]. — 318 : S. 26—53. — 319 : vgl. 575, 722, 819, 930 und 977. — 327 : maschinenschriftlich. — 359 : vgl. 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851. — 362, 363, 399, 400 : vgl. 402 (Teildruck). — 390, 1130 : maschinenschriftlich. — 401 : vgl. 406 (Buchausgabe). — 529 : vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 486, 617 und 856. — 533 : vgl. 541 (Buchausgabe). — 562 (bei Nr. 3) : S. 163—176. — 564 : vgl. 248 (Nachdruck). — 688 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik*, Berlin <sup>2</sup>/1896, S. 202—204. — 689 : auch in E. Hanslick, *Aus neuer und neuester Zeit*, Ber-

lin <sup>2</sup>/1900, S. 80—83. — 695 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 178—181. — 706 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 219—222. — 732 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin <sup>2</sup>/1896, S. 198—201. — 738 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts . . .*, S. 265—271. — 909, 1082 : auch in P. Marsop, *Neue Kämpfe*, München 1913, S. 108—151. — 991 : Max Hesse Verlag — 1017—1019 : vgl. 1052. — 1105 : vgl. 1106 (Separatdruck). — 1149 : vgl. 1257 (Nachdruck). — 1195 : vgl. 1196 (Separatdruck). — 1235 : auch in L. Schmidt, *Musikleben der Gegenwart*, Berlin 1922, S. 37—40. — 1290 : vgl. 1326 (Nachdruck). — 1351, 1352 : vgl. 1394 (Nachdruck). — 1366 : auch in L. Schmidt, *Musikleben . . .*, S. 114—122. — 1450 : vgl. 1451 (Buchausgabe). — 1510 : Münchner Dissertation. 1934. — 1728 : vgl. 1733. — 1733 : erstmals in *Neue Freie Presse* (Wien), 25. XII. 1910. — 1730 : erstmals in *Vossische Zeitung* (Berlin), Morgenausgabe 22. II. 1914. — 1735 : erstmals in *Neues Wiener Journal*, 22. VI. 1922. — 1744 (zum Buchtitel): [Berlin: E. Adler 1931]. — 1752 : erstmals in *Dresdner Anzeiger*, 29. IV. 1934.

Nach 322 : P. Ehlers, *Vom dramatischen Strauss*, in: *Musik und Kultur*. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls, herausgegeben von B. Schuhmann, Regensburg: Bosse 1913, S. 180—198. — nach 359 : Th. Schäfer, *Richard Strauss als Symphoniker*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 86—97. — nach 679 : Th. Müller-Reutter, *Lexikon der deutschen Konzert-Literatur* [I], Leipzig: C. F. Kahnt 1909, S. 597—622; W. Külz, *Richard Strauss. Ein Verzeichnis seiner Werke und der einschlägigen Literatur*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 108—113. — nach 722 : A. Seidl, „*Guntram*“, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, S. 77—85, auch in A. Seidl, *Straussiana*, Regensburg: Bosse 1913 (vgl. 248). — nach 750 : A. Seidl, *Also sang Zarathustra*, in: A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Regensburg: Bosse 1920, S. 116—173. — nach 766 : A. Seidl, *Ein „Intermezzo“*. „*Enoch Arden*“, *Überbrettelei* und „*Feuersnot*“, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248). — nach 1185 : A. Seidl, *Das Ariadne-Problem*, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248).

S. 51 bei op. 38: Übersetzung von A. Strodsmann, Uraufführung: München, 24. III. 1897 (E. von Possart, R. Strauss). — S. 73 bei op. 60, 3. Fassung: Freie Bühnenbearbeitung in drei Akten von H. von Hofmannsthal; die Uraufführung dirigierte Einar Nilson. — S. 91 bei op. 66: Für Singstimme mit Klavierbegleitung, Uraufführung: Berlin, 1. XII. 1926 (S. Johannsen, M. Raucheisen). — S. 95 bei op. 75: „Wiener Fassung“, Uraufführung: Salzburg, 14. VIII. 1933 (Dirigent: Clemens Krauss). — S. 99 bei op. 77: Für Singstimme und Klavier, Uraufführung: Wien, 5. VI. 1929 (K. von Pataky, R. Strauss).

Corrigenda:

362, 399: statt . . . in der Sinfonischen Dichtung von Richard Strauss lies . . . in den Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke; mithin gehört diese Arbeit auch in den Abschnitt *Der Operndramatiker* (zwischen 336 und 337). — 529 (vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 586, 617 und 856): E. Gehring ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber des Buches (529). — 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851: H. Walden ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (359). — 575, 722, 819, 930 und 977: G. Gräner ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (319). — 616: statt S. 160—195 lies S. 177—185. — 1042: statt S. 160—195 lies S. 168—177. — 1640, 1641: statt Schmidt-Garres lies -Garre.

S. 44 bei op. 14: Uraufführung 8. III. 1887 (statt 1886). — S. 47 bei op. 25: streiche das Wort *Oper*. — S. 48 bei op. 28: lies . . . in *Rondeauf*form (statt . . . in *Rondo*form). — S. 50 bei op. 34, 2: Uraufführung 1899 (statt 1903). — S. 62 bei op. 55: Uraufführung 6. II. (statt 25. I.) 1906. — S. 81 bei op. 62: lies *Für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella* (statt *Für gemischten Chor a cappella* und vier Solisten). — S. 88 bei op. 65: lies *Oper in drei Akten von . . .* (statt *Dichtung von . . .*). — S. 94 bei op. 73: lies *Für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Klavierkonzert für die linke Hand allein und Orchester*); Uraufführung 6. (statt 14.) X. 1925. — S. 95 bei op. 74: lies *Symphonische Etuden in Form einer Passacaglia für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Symphonische Klavieretuden in Form*

einer *Passacaglia* für die linke Hand allein und Orchester). — S. 100 bei op. 79: lies Krauss (statt Krauß). — S. 104 bei op. 83: lies *Heitere Mythologie in drei Akten von Joseph Gregor (nach einer Idee von H. von Hofmannsthal)* (statt *Oper von Joseph Gregor*). — S. 107 bei Idomeneo: lies *Opera seria in drei Akten von W. A. Mozart, nach dem Italienischen des G. Varesco. Vollständige Neubearbeitung von . . .* (statt *Bearbeitung der Oper Mozarts von . . .*).

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Walter Thomas: Richard Strauss und seine Zeitgenossen. München—Wien: A. Langen—G. Müller (1964). 391 S.

Überblickt man die verdienstvolle Zusammenstellung der Briefausgaben im Artikel Strauss der MGG, so wundert man sich nicht, daß erst jetzt, zum Jubiläum, es unternommen wurde, die Dokumente über das vielschichtige Verhältnis von Strauss zu den Zeitgenossen (die bedeutendsten Namen nennt schon der Umschlag) zu sichten und darzustellen. Das Unternehmen ist durchaus gelungen. Der Verfasser, der sich bereits Ende der 1940er Jahre durch Erinnerungsbücher als erfahrener Theaterfachmann — 1941—44 war er kommissarischer Leiter der Wiener Staatsoper — auswies, war auch als persönlicher Freund (wie ein faksimilierter Brief des Meisters aus dem Jahre 1943 beweist) Strauss', auch Pfitzners, Hauptmanns und vieler großer Dirigenten, berufen, dieses Buch, auch auf Grund vieler anderer persönlicher und ungedruckter Quellen (so aus dem Garmischer Archiv), zu schreiben, ein verdienstvolles Werk, das manchen neuen Zug zu dem Charakterbild des Menschen und Musikers Strauss bringt und sich seinen Schwächen gegenüber keineswegs blind verhält. Daß der Meister bei seinem Selbstbewußtsein und seiner impulsiven Natur manches Augenblicksurteil verschuldete, es später irgendwie berichtigte, womöglich widerrief, wenn auch selten bereute, da er sich der inneren Geradlinigkeit seiner Einstellung bewußt war, sagt nichts gegen seinen Gerachtssinn, dem er z. B. im Falle Charpentier (S. 116) bis zuletzt treu blieb; man denke auch an die Sorgfalt, mit der er in Berlin im Weltkrieg die neunte Symphonie des ihm durchaus wesensfremden Bruckner einstudierte, was man ihm, wie der Rezensent aus eigener Erfahrung bestätigen kann, mit

völliger Gleichgültigkeit vergalt. In manchen Fällen kommt es für die Darstellung mangels Quellen oder zu flüchtiger Beziehung zu einem non liquet. Es ist nicht zu leugnen, daß besonders der ältere Strauss, nicht nur aus Ablehnung, sondern auch aus dem Bewußtsein eigenen Wertes und der augenblicklichen Nutzlosigkeit, schwieg, wie er denn auch im öffentlichen Stellungnehmen, ungleich Pfitzner, sparsamer wurde.

Die Einteilung ist klar und übersichtlich. Im ersten Teil erlebt man Strauss als „Bürger, Zeitgenossen und Homo domesticus“, dann als Freund und Kritiker Bayreuths. Besonderes Interesse verdient des Meisters Verhältnis zu den deutschen und ausländischen Fachgenossen. Unter diesen erscheinen im Zuge vieler Halbvergessenen als mehr „peripher“ auch Namen wie Wolf, Reger, Wolf-Ferrari, Puccini, Tschaiowski, Debussy, Ravel, Sibelius, Schönberg, Hindemith und Strawinsky. Es schließen sich an die „Denker, Dichter und Maler seiner Zeit“. Ein zweites ebenso langes Kapitel behandelt in breitem Rahmen die „Dioskuren und Antipoden“. Voran steht der „Zeitgemäße und der Unzeitgemäße“, also das ambivalente Verhältnis zu Mahler, ihre, besonders Mahler bewußten, Gemeinsamkeiten und, mehr noch, Gegensätzlichkeiten in Welt- und Lebens-, weniger Musikanschauung. Es folgt, auch als Vorarbeit zu dem noch ungeschriebenen Kapitel Hauptmann und die Musik, die geistes- wie charaktergeschichtlich ergiebige Parallele Strauss—Hauptmann, deren direkte Beziehungen nicht bedeutend waren. Den größten Umfang nimmt der nicht einmal ambivalente Kontakt zu Pfitzner ein, vielleicht das Beste, was bisher darüber gesagt werden konnte. Der Abschnitt über den „Straußianer G. B. Shaw und die Londoner Kritik“ faßt die Ergebnisse der nicht unbedeutlichen Literatur übersichtlich zusammen. Dankenswert vor allem ist die Rechenschaft über die mehr als vier Jahrzehnte währende, bewußt geheim gehaltene Berührung mit Rolland, wahrhaft der Typus eines „deutsch-französischen Dialogs“, bemerkenswert schon wegen der Erschließung etwas entlegener, vorwiegend französischer Quellen. Daß Thomas Mann und Strauss, die sich persönlich eher mieden als suchten, von Anfang an „zwei unbrüderliche Zeitgenossen“ waren, macht das letzte Kapitel des zweiten Teils ohne Umschweife klar.

Angesichts der Fülle von Belesenheit, Spürsinn, Kritik und persönlicher Erfahrung ist hier ein Hinweis oder gar eine Stellungnahme zu Einzelheiten nicht möglich; ebenso wenig zum dritten Teil, der die „Helfer in der Werkstatt“ vorstellt, also die Textautoren Hofmannsthal, Zweig und Gregor. Auch hier zeigen sich in ansprechender, anekdotisch nicht überwürzter Darstellung die weitreichenden praktisch-musikalischen und musikgeschichtlichen Kenntnisse des Autors und sein auch im menschlichen Bereich unbestechlicher Sinn.

Vielleicht bedarf es nicht mehr der Versicherung, daß Strauss in seinem zahlenmäßig noch nicht abschätzbaren Schreiben — Thomas konnte außer dem faksimilierten keinen einzigen vollständigen Brief bringen — zu den größten Briefschreibern unter den Musikern gehört, nicht nur Reger und Pfitzner, sondern auch Mahler überlegen.

Zu bedauern ist, daß dem als menschlich-künstlerisches Porträt wie als europäisches Panorama gleich ergiebigen Buch neben der Zeittafel und dem gewissenhaften Register keine Quellenübersicht zur Seite steht. Hoffentlich wird das in der zu erhoffenden Neuaufgabe nachgeholt. Auf einiges sei hingewiesen: War der Bajuware Reger, der unentwegt „nach links ritt“, wirklich ein Pessimist? Mit Thuille war Strauss später zerfallen (vgl. F. Munter, *Thuille*, 1923, S. 32 u. 33). Zum Pfitznerkapitel wäre die (angebliche?) Ergriffenheit von Strauss nach einer der ersten *Palestrina*-Aufführungen zu erwähnen (vgl. A. Seidl, *Pfitzner*, 1921, 111 ff.). Gewiß möchte mancher Leser den genauen Titel jener dreibändigen Monographie kennen lernen, die 1907/09 fünfzig Komponisten behandeln soll.

Auf das geplante Buch des Verfassers über Strauss' Verhalten zu dem „Riesenkomples der Interpreten“ darf man mit Recht gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

Beiträge zu einem neuen Telemannbild. Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage vom 3. bis 5. November 1962, hrsg. vom Arbeitskreis G. Ph. Telemann im deutschen Kulturbund Magdeburg. Magdeburg 1963. 96 S.

Der 1961 in Magdeburg gegründete Arbeitskreis G. Ph. Telemann legte bei den 1. Magdeburger Telemann-Festtagen zum erstenmal in größerem Rahmen Rechenschaft über seine Ziele und seine bisherige

Arbeit ab. Im Mittelpunkt der Festtage standen Aufführungen bekannter und anerkannter Werke des in Magdeburg geborenen Komponisten; ferner wurde eine wissenschaftliche Konferenz durchgeführt, deren Vorträge und Diskussionsreferate in dem vorliegenden Heft zusammengefaßt sind. Vorangestellt ist ein Geleitwort M. Schneiders, der 1908 mit der Edition der Kantate *Ino* sowie des Oratoriums *Der Tag des Gerichts* in DDT 28 und vor allem mit dem inhaltsreichen Vorwort dieses Bandes eine Telemannforschung ins Leben gerufen und die Forderung nach einem neuen, fundierten Telemann-Bild erhoben hatte. Diese Anregung ist zwar in den 1920er und 30er Jahren von vielen Seiten aufgegriffen worden, doch brach die Entwicklung 1945 ab, so daß M. Schneider nun nach 54 Jahren immer noch nicht mehr als nur die Hoffnung ausdrücken konnte, daß wir uns der Zeit nähern, in der Telemanns kompositorisches Schaffen übersehen und kritisch gewürdigt werden kann.

Die wissenschaftliche Konferenz stand unter der Leitung von E. H. Meyer, der in einem eigenen Referat (*Zur Telemann-Deutung*) Telemanns Anteil an der Ausbildung eines „*emotionell vertieften, eleganteren und persönlicheren Ausdrucksstils*“ herausstellt und die Vielfalt des musikalischen Ausdrucks, der Formgebung und der Instrumentierung unterstreicht. — K. Wilkowska-Chominska geht in ihrem Referat zunächst den Wechselbeziehungen zwischen deutscher und polnischer Musik seit dem 16. Jahrhundert nach und vergleicht dann eingehend diejenigen Werke Telemanns, die dieser selbst als „polnisch“ bezeichnet hat, in Rhythmik und Melodik mit polnischen Tanzweisen aus deutschen und polnischen Quellen. Als besondere Überraschung konnte die Referentin mit zwei im Kloster Grüssau (Gryzobór) aufgefundenen, in Lautentabulatur aufgezeichneten Suiten bekanntmachen, die Telemann vermutlich in seiner Sorauer Zeit komponiert hat und von denen eine den Titel *Partie Polonoise* führt. — In seinem Überblick über Telemanns Hamburger Opernschaffen weist H. Chr. Wolff insbesondere auf die Mannigfaltigkeit der Opernstoffe und der musikalischen Ausdrucksmittel hin. Die Problematik der Übersetzung italienischer Rezitative wird am Beispiel der Bearbeitungen Händelscher Opern aufge-

zeigt, die Telemann in Hamburg in deutscher Sprache aufführen ließ; die Rezitative wurden dabei nicht nur übersetzt, sondern man hielt es für nötig, sie neu zu komponieren. — Auf Telemanns Verhältnis zur Intervall- und Akkordlehre seiner Zeit geht das Referat von G. Fleischhauer ein. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die „*ungewöhnlichen und fremden*“ melodischen Intervalle, die Telemann als „*Gewürz*“ dort verwendet wissen wollte, wo die Stärke der Gemütsbewegung es erfordert; auch die wohl disponierten harmonischen Rückungen und enharmonischen Verwechslungen finden vom Text her ihre Motivierung. Der Hinweis des Referenten, daß sich auch in der Instrumentalmusik Belege für die reiche Harmonik Telemanns finden, läßt weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet erhoffen, die zu einem besseren Verständnis auch der instrumentalen Klangrede führen können. W. Maertens, der für eine Aufführung bei den Telemann-Festtagen die Ouvertüre *F-dur* für 4 Hörner, 2 Oboen, Fagott und Streicher nach der Rostocker Handschrift spartiert und bearbeitet hatte, geht im letzten Referat auf diese Charaktersuite näher ein und findet durch seine Interpretation der Binnengliederung die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Sätze. Weiterhin zeigt er auf, mit welchen Mitteln Telemann den Charakter der einzelnen Sätze zum Ausdruck bringt. — In einem vermutlich für ein größeres Publikum bestimmten Festvortrag weist W. Siegmund-Schultze zahlreiche fortschrittliche Stilmerkmale in Telemanns Kompositionen nach, wobei in erster Linie Beispiele aus den bei den Festtagen aufgeführten Werken herangezogen werden. Kurz werden auch die Lebensstationen Telemanns charakterisiert (hier hat allerdings die in Fluß befindliche Telemannforschung inzwischen einige neue Akzente gesetzt; so wird man nicht mehr davon sprechen können, daß Telemann in Hamburg seit 1721 „*ein im wesentlichen beschauliches Leben*“ geführt habe, und die „*typischen Möglichkeiten und Beschränkungen der Zeit des Absolutismus in all seinen Widersprüchen*“ spiegeln sich nur insofern in seinem Leben, als er schon seit seinen Leipziger Studentenjahren gegen diese Beschränkungen offen und überall mit Erfolg opponiert und das Musikleben entscheidend umgestaltet hat). — Im Anhang des vorliegenden Heftes findet sich das bisher um-

fassendste Verzeichnis des Telemann-Schrifttums, das W. Hobohm zusammengestellt und in eine übersichtliche Ordnung gebracht hat.

Erfreulicherweise ist das Schlußwort der Festtage, mit dem W. Siegmund-Schultze aufforderte, das Begonnene weiterzuführen und auch unbekannte Werke Telemanns bekanntzumachen, auf fruchtbaren Boden gefallen. Bereits 1965 fanden die zweiten Magdeburger Telemann-Festtage statt, bei denen u. a. die Oper *Sokrates* (in der Einrichtung von B. Baselt, der das Werk auch in der Telemann-Ausgabe im Neudruck veröffentlicht), die *Lukaspassion* 1728 und eine Kapitänsmusik (unter dem Titel *Friedens-Oratorium*, eingerichtet von W. Maertens) sowie die für diese Gelegenheit von G. Wohlgemuth komponierten Orchestervariationen über das Lied *Das Frauenzimmer* zur Aufführung gekommen sind. Auch für die Gedenkfeiern zum 200. Todestag Telemanns im Jahre 1967 bereitet der von Generalmusikdirektor G. Schwiens geleitete Arbeitskreis Aufführungen unbekannter Werke Telemanns vor. Martin Ruhnke, Erlangen

*Musica Divina*. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Heft 15: Tomás Luis de Victoria: Missa pro Defunctis cum Responsorio Libera me Domine, sex vocibus, hrsg. v. Rudolf Walter. Heft 16: Allardo: Missa quatuor vocum, hrsg. v. August Scharnagl. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1962. III, 24 und (II), 16 S.

Es ist das Verdienst R. Walters, das sechsstimmige Requiem von Victoria, das als das letzte Werk des großen spanischen Meisters überhaupt gilt, in einer der Wissenschaft und der Praxis dienenden Editionsreihe einem größeren Kreis von Musikforschern und Musikausübenden zugänglich gemacht zu haben. Victoria hat diese Totenmesse zur Beerdigung der Gemahlin Kaiser Maximilians II., Maria, wahrscheinlich 1603 komponiert und dann — wie er in der Vorrede selbst sagt — für den Druck im Jahre 1605 noch einmal überarbeitet. Überliefert ist nur die zweite, überarbeitete Fassung. Die Druckvorlage hat der Herausgeber nach dem in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia in Rom aufbe-

wahrten Notendruck angefertigt. Der Herausgeber wird wohl seine Gründe gehabt haben, im Vorwort nur diesen einen Druck zu nennen. Der Vollständigkeit halber geben wir die Fundorte auch der anderen Druckexemplare dieses Requiems an: Rom, Conservatorio di Musica S. Cecilia; Rom, Laterano S. Giovanni in Laterano; Segorbe, Archivo de la Catedral; nach Eitners Quellen-Lexikon außerdem noch Regensburg, Proskesche Musikbibliothek.

Verlag und Herausgeber haben sich mit Erfolg bemüht, einen deutlichen und ohne Mühe lesbaren Notentext herzustellen und in die Entstehungsgeschichte des Requiems, in das Werk selbst und in das Leben des Komponisten einzuführen. Um so mehr ist es zu bedauern, daß der Herausgeber aus liturgisch-aufführungspraktischen Erwägungen sich nicht dazu entschließen konnte, die Quelle als Ganzes zu edieren. Zwar hat der Verlag Pustet auch die ausgelassenen Sätze als Blattpartiturdruke im Verlagsprogramm: die sechsstimmige Motette „*Versa est in luctum*“, Regensburg 1962, und die vierstimmige Lectio II „*Taedet animam meam*“, Regensburg 1956; aber die Begründung des Herausgebers für das Fehlen dieser Stücke, beide hätten ihren liturgischen Platz in der Matutin und diese würde in der heutigen Praxis bestenfalls choraliter gesungen, kann im Hinblick auf den wissenschaftlichen Charakter dieser Ausgabe nicht überzeugen. — Allzuviel Mühe hat sich der Herausgeber damit gemacht, im Kritischen Bericht sämtliche Abweichungen dieser Ausgabe von früheren (F. X. Haberl in *Musica Divina*, Tomus I Nr. V, und F. Pedrell, Gesamtausgabe Bd. VI) anzuführen, zumal dem Herausgeber der Originaldruck für die Herstellung seines Noentexses zur Verfügung stand.

Im Folgenden seien noch einige Anmerkungen zum Kritischen Bericht und zum Notentext gestattet. Im Kritischen Bericht heißt es, der Offertorium-Vers „*Hostias et preces*“ fehle in der Quelle (S. II) und der Herausgeber habe ihn ergänzt. Der Referent hat diese Ergänzung im Notentext vergeblich gesucht; es sei denn, der Herausgeber meinte damit seinen Hinweis „*Hostias in cantu gregoriano cantetur*“ (S. 13). Wenn das der Fall ist, wäre im Kritischen Bericht die Notiz nachzutragen, daß alle anderen Wortmarken hinsichtlich des liturgisch richtigen Anschlusses der Requiemssätze am

Ende des Introitus, des Graduale, des Offertorius und im Verlauf des Libera me vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Die Quelle enthält lediglich im Libera me nach Takt 30 eine originale Anmerkung Victorias: „*Dum veneris ut supra, fol. 22.*“ Dazu ein vier Notenslanges Zitat für den Anschluß. — Nicht immer sind die Distinktionszeichen bei den Choralnoten so gesetzt wie in der Quelle, z. B. am Anfang des Offertorius. — Im Christe sollte die Fermate auf der Schlußbrevis aller Stimmen stehen. — Im Offertorium, Tenor II, T. 30, muß das b-Vorzeichen über die Note *d'* statt davor, da vom Hrsg. hinzugefügt. — Im Benedictus, Tenor I, T. 18, 2. Note, verzeichnet die Quelle Halbe *b'* statt *f'*. — Im letzten Kyrie eleison, Tenor I, S. 24, T. 5, verzeichnet die Quelle Ganze *c'* statt *es'*. — Etwas zu nachlässig behandelt hat der Herausgeber den in Mensuralnoten wiedergegebenen Vorsatz, der doch zu dem Zweck abgedruckt wird, einen Eindruck von der originalen Quelle zu geben. In der Communio ist von sechs Stimmen lediglich für zwei der Vorsatz richtig angegeben. Aber auch der Vorsatz zum Introitus, zum Graduale und zum Agnus Dei enthält Fehler.

Mit der Veröffentlichung der *Missa quatuor vocum* von Allardo hat August Scharnagl auf einen Komponisten der Lasozzeit aufmerksam gemacht, der bisher nur aus musikwissenschaftlichen Darstellungen bekannt war. Das Vorwort dieser Veröffentlichung informiert knapp, aber instruktiv über Inhalt, Geschichte und Schreiber des Chorbuchs, das die Messe enthält, und bringt eine Zusammenstellung der bisherigen Forschungsergebnisse zur Biographie Allardos, der vielleicht mit Jacques Alard bzw. Alardy identisch ist. Um einer praktischen Aufführung alle Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, wurde hier wie auch in dem vorher besprochenen Heft die Komposition in die für heutige Chöre am besten geeignete Tonlage transponiert. Einige Male weicht der Neudruck von der Quelle ab. Falls diese Abweichungen Absicht des Herausgebers sind, hätten sie als kritische Anmerkungen im Vorwort genannt werden müssen: Gloria, Tenor, Vorsatz, die 3. Note *c'* ist eine Semibrevis statt Minima. — Gloria, Tenor, T. 54, in der Quelle ist vor der letzten Note kein Kreuz vorgezeichnet; als Zutat des Herausgebers muß es über der Note stehen. — Credo, Sopran, T. 6, 2. Ach-

tel *d''* statt *cis''*. — Credo, Alt, T. 45, 4. Note *g'* statt *fis'*. — Credo, Tenor, T. 92, 4. Note *cis'* statt *a*. — Credo, Tenor, T. 105, 3. Note *cis'* fälschlich Achtel. — Sanctus, Tenor, T. 3, in der Quelle punktiertes Viertel *h* statt Viertel *h* und Achtel *d'*. — Sanctus, Baß, T. 20, 2. Note *H* statt *h*. — Sanctus, Tenor, T. 23, 1. Note *g* statt *h*. — Benedictus, Sopran, T. 18, 3. Note in der Quelle Kreuz vorgezeichnet. — Die Überschriften Agnus Dei I und III sind nicht original. — Vom Herausgeber stammt ferner die Unterlegung des Textes „*dona nobis pacem*“. Auch das chorale Agnus Dei II ist eine Ergänzung des Herausgebers.

Beim Vergleich der beiden Hefte Nr. 15 und 16 machte der Rezensent die Entdeckung, daß die Gestaltung der Ausgaben nicht immer ganz einheitlich ist. Folgende Abweichungen sind festzustellen: Die Silbentrennung ist in Nr. 15 (z. B. *san — ctus*) manchmal anders als in Nr. 16 (*sanc — tus*). — Die Balkenziehung ist unterschiedlich, Nr. 15 drei Achtel unter einem Balken, Nr. 16 ein und zwei Achtel. — Nr. 15 verzichtet auf Taktvorzeichnung, Nr. 16 verwendet sie. — In Nr. 16 sind die Ligaturen durch Setzung eckiger Klammern gekennzeichnet, in Nr. 15 nicht. — Die Schlußnote wird in Nr. 15 mit  $\equiv$  angegeben, in Nr. 16 dagegen mit  $\circ$ . — In Nr. 15 ist der Vorsatz in Mensuralnoten notiert, in Nr. 16 in modernen Noten. — Die durch Abkürzungszeichen kenntlich gemachten Textwiederholungen werden in Nr. 15 durch Kursivdruck wiedergegeben, Nr. 16 ergänzt selbstverständliche Textwiederholungen stillschweigend. — Um das Schriftbild dieser so wertvollen Editionsreihe einheitlicher zu gestalten, wäre die genaue Beachtung einheitlicher Editionsrichtlinien sehr wünschenswert. Jürgen Kindermann, Kassel

Musica Rinata, redigiert von J. Vécsey. Nr. 1—8. Budapest: Editio Musica 1964—1965.

In dieser gleicherweise für Wissenschaft und Praxis bestimmten Reihe gelangen hauptsächlich Kompositionen zur Veröffentlichung, deren Autographe aus dem Esterházy-Archiv in den Besitz der Nationalbibliothek Széchényi Budapest gelangten. Ein in drei Sprachen (ungarisch, deutsch, englisch) abgefaßtes Vorwort enthält jeweils neben einem biographischen Abriss eine knappe Werkbesprechung, der sich —

ebenfalls dreisprachig — eine kurze Handschriftenbeschreibung und ein kritischer Bericht nebst Hinweisen zur Aufführungspraxis anschließen. Mit dem Faksimile einer für die Quelle charakteristischen Notenseite wird der Einführungsteil trefflich abgerundet.

L. Somfai eröffnet die Reihe mit einem zwischen Barock und Klassik stehenden *Concerto per l'organo (cembalo o pianoforte) ed ardiu* in B-dur (1762) von J. G. Albrechtsberger. Das für den Solisten dankbare Werk findet seinen Höhepunkt in einem groß angelegten Adagio-satz. Neben der Wiedergabe der beiden originalen Kadenzzen zum I. und II. Satz findet sich im Anhang außerdem eine zweite, ebenfalls autograph überlieferte Kadenz. — Nr. 2 enthält ein bisher gleichfalls unbekanntes Werk von Albrechtsberger: *Concerto per l'Arpa* in C-dur (1773), hrsg. von O. Nagy, für das Vorwort zeichnet L. Somfai. Stilistisch ist es mit dem obigen Konzert verwandt. Dankenswerterweise unterzog sich der Herausgeber der Mühe, anstelle fehlender Kadenzzen solche für den I. und II. Satz zu ergänzen, die dank stilistischen Einfühlungsvermögens bestens gelungen sind.

Drei von insgesamt sechs Instrumentalsätzen aus J. M. Haydns *Mythologischer Operette* legt J. Vécsey in Nr. 3 vor, die mit einem am 12. Juli 1769 im Salzburger Universitäts-theater aufgeführten vokstümlichen Scherz- und Lehrgedicht *Die Wahrheit der Natur, in den drey irdischen Grazien* identisch ist. Die drei Stücke, Sinfonia, Menuet und Finale, eignen sich auch zur Aufführung als selbständiges Konzertstück. Die sonatenförmige Sinfonia überträgt die beiden anderen Sätze durch ihre kontrastreichen Themen und durch geschickt gehandhabte Instrumentierung des kleinen Orchesters. Es „ist eine durch und durch für die Bühne gedachte Musik, die geeignet ist, viel dazu beizutragen, den heute nur wenig und oberflächlich bekannten Meister Michael Haydn zu verstehen“. — Mit Nr. 4 veröffentlicht L. Somfai erstmals die Sinfonia in D (1774) von J. M. Haydn. Das Werk, dessen Autograph hinsichtlich Dynamik und Artikulation äußerst sorgfältig bezeichnet ist, legt in seiner musikalischen Sprache ein lebendiges Zeugnis für seinen Meister ab.

In Nr. 5 legt J. Vécsey in teilweiser

Rekonstruktion fehlender oder stark beschädigter Teile *Konzertierende Stücke für Cembalo oder Orgel und Kammerorchester* von J. G. Werner vor. Da Werners Kompositionen in überwiegendem Maße Kirchenmusik umfassen, dürften die vorliegenden Stücke, ein *Concerto in B per l'organo (o cembalo) e orchestra da camera* (1753) sowie zwei ebenfalls aus der reiferen Schaffensperiode überlieferten Pastoralen in G- und D-dur, offenbar auch für kirchlichen Gebrauch geschrieben worden sein. Daß sie nunmehr endlich im Druck zugänglich sind, wird von den Freunden der Kammermusik dankbar begrüßt werden, zumal sie an die Instrumentalisten nicht allzu große Anforderungen stellen und die Edition nichts zu wünschen übrig läßt. — Es ist das Verdienst von I. Kecskeméti, in jüngster Zeit mehrmals die Aufmerksamkeit auf das kompositorische Schaffen F. X. Süßmayrs gelenkt zu haben, aus dessen Nachlaß die Nationalbibliothek Széchényi mehr als fünfzig Autographe besitzt. So bringt Kecskeméti in Nr. 6 von Süßmayr eine *Ouverture* in C-dur, die dem aus der Mozart-Literatur bekannten Freiherrn Raimund Wetzlar von Plankenstein gewidmet ist. Sie verrät Verwandtschaft zur Tonsprache Mozarts und läßt eine geschickte Handhabung der oft solistisch angewandten Flöte und Oboe erkennen.

Mit einem in Salzburg entstandenen neunsätzigen *Divertimento in D* (1764) von J. M. Haydn macht in Nr. 7 L. Kalmar bekannt. Haydn bezeichnet nur den 1., 4. und 7. Satz (Marche und zwei Menuets) näher, während die übrigen Sätze Stücke in freier Rhythmik darstellen. Die bunte Besetzung mit Blas- und Streichinstrumenten gestattet überraschende Klangeffekte und dynamische Kontraste. — Nr. 8, *Das Namensfest* (1799) von F. X. Süßmayr, hrsg. von I. Kecskeméti, stellt das bisher umfangreichste Heft der Reihe dar. Das vom Ungarischen Rundfunk und Fernsehen 1964 gebrachte Werk, eine Gelegenheitskomposition, dargeboten von den sechs Enkelkindern eines gewissen Freiherrn von Lang, bezeichnet der Herausgeber zu Recht als „Kinderkantate“, zumal der Text durchaus solchen Charakter trägt. Die an die kindlichen Solisten z. T. hohe gesangliche Anforderungen stellende Musik läßt zeitweilig Verwandtschaft zum Stil von J. Haydn und D. Cimarosa erkennen.



In der Edition der Reihe wird große Sorgfalt angestrebt. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Zu fragen wäre, weshalb das System für konzertierendes Organo nicht einheitlich über den Streichern steht und der von Albrechtsberger ohnehin mitverzeichnete Orgelbaß in Nr. 1 in Kleinstück erscheint. Mit Interesse darf man jedenfalls den bereits angekündigten, in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichungen der *Musica rinata* mit Werken von Albrechtsberger, J. Fuchs, J. M. Haydn, G. Paisiello und Werner entgegensehen. Für die Praxis wertvoll ist, daß auch Stimmmaterial zu den einzelnen Heften erscheint.

Renate Federhofer-Königs, Mainz

Hermann Beck: Die Suite. Köln: Arno Volk Verlag (1964). 124 S. (Das Musikwerk. 26.)

Wenn man mit dem Vorwort und der Einleitung des Bandes beginnt, gewinnt man den Eindruck, der Verfasser habe sich zur Aufgabe gesetzt, einem „Suite“ genannten Formzyklus in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien nachzuspüren. Aber schon der erste Satz der Einleitung ist angreifbar. Es müßte richtig heißen: „Suite nennt man eine Reihung von Tänzen...“, nicht „einen musikalischen Zyklus...“. Eben das ist die Suite mit geringen Ausnahmen nicht, und echte Zyklik scheint gar nicht das Ziel der Gattung zu sein. Deshalb ist es auch problematisch, den „klassischen Typ“, der durchaus kein „Prototyp“ ist — er taucht immer wieder auf, um immer wieder zu verschwinden — in die Mitte des Bandes zu stellen, um so mehr, als Bach wie Händel ihrerseits wechselnde Reihung kennen, was der Verfasser ja selbst angibt, und noch bei Reger, der wohl am ehesten unter den „archaisierenden“ Meistern zu nennen wäre, sieht es nicht anders aus. So stellt auch die Suite keinen „Sonderfall in der Handhabung der zyklischen Form“ dar (S. 5, Sp. 2), — sie findet eben höchst selten zu dieser Zyklik, und gerade, wo wir den Terminus ein bisher erstes Mal nachweisen konnten (S. 6, Sp. 1), tritt er im Sinn dieser Reihung auf. Matthesons Definierung (S. 6, Sp. 2, die Angabe der Quelle fehlt) liegt spät und gilt nur für einen kurzen Zeitraum und auch für diesen nicht unbedingt.

Mit dieser Vorstellung der Zyklik und dem an sie gekoppelten Evolutionsgedan-

ken hat sich der Verfasser die ohnehin nicht leichte Aufgabe doppelt erschwert, denn nicht nur, daß er immer wieder ein „festes System“ in der Gestalt des Zyklus vermißt (S. 38/39), das er dann andererseits wieder betont (S. 16f.) oder nicht unterbringen kann (S. 44, 49, 50) — er gerät immer in Kollision mit all den viel häufigeren, nichtzyklischen Suitenformen, die er einordnen und dann doch als gleichberechtigt behandeln muß, obgleich er die ganze Entwicklung zum zyklischen Typ hin aufzeigen möchte. Reihen wie (S. 23, Sp. 1/2) Pavana, Saltarello mit zwei Variationen plus Ripresa, Saltarello mit einer Variation plus Ripresa (also Binnenbündelung von Saltarelli mit obendrein Variationen und Ripresas) und Tochata sind doch keine Zyklen! So kann er sich vielfach nur helfen, indem er die vielen verschiedenen Suitenreihen und Bündelungen verschiedener wie einzelner Tänze beschreibt. Dabei registriert er nur, ohne zu klären; und er registriert oft widersprüchlich (S. 27, 29, Sp. 2; S. 30, Sp. 1). Dazu kommt, daß er begreiflicherweise mit der Überfülle des noch nicht geordneten und bearbeiteten Materials einfach nicht fertig geworden ist. Er hat ohnehin fast nur nach Drucken gearbeitet, und das reichliche Vorkommen der Suite in all den verschiedenen Hss., das den Gebrauch oft viel treuer widerspiegelt als die Drucke, zumindest höchst interessante Einblicke gewährt, kaum einbezogen. Die Geschichte der Suite wird aber nicht zuletzt auch einmal nach ihrer Gestalt in Gebrauchshss. zu schreiben sein, wenn wir nur allein an den reichen Beitrag denken, den die Klaviertabulaturen des 17. Jahrhunderts in allen Ländern bieten, oder an die Belege der Indices, die Riedel, dessen Dissertation im Literaturverzeichnis genannt, also auch gekannt sein müßte, liefert. So ist z. B. die große Problematik der Suitenformen Louis Couperins wie Chambonnières gar nicht angerührt, und ebensooft wird nach kaum noch gültigen deutschen Ausgaben gearbeitet, wie im Fall von Weckmann oder Pezel, womit automatisch ganz falsche Suitenformen ins Blickfeld rücken. Die Ausgaben sind nicht mehr gültig aufgrund neuer Quellenforschung. Die Quellen scheinen auch oft willkürlich gewählt. Während für die sogenannte Blütezeit reichlich Quellen genannt sind, sind die Virginalquellen nur mit einem Vertreter, dem Fitzwilliam Vir-

ginal Book vorhanden. Auch die Literaturauswahl zeigt oft diese Willkür. Manches entbehrliche Werk wie Münnich und Hofmann oder mancher entbehrliche Aufsatz wie Brunold ist aufgeführt; aber bei Garsi da Parma ist die klärende Kritik nicht berücksichtigt, so wenig wie bei Denis Gaultier, und mancher wesentliche moderne Beitrag (wie die unsrigen über Double und Intrada) fehlt.

Ebenso problematisch ist, daß oft die reinliche Scheidung in Gebrauchs- und Kunstsuite fehlt (Spielsuite können beide sein), die doch zugleich stilbestimmend und stilkärend wirkt. Wo rein akkordische Modelle vorliegen, ist immer am ehesten an den Gebrauchstanz zu denken, bei stark kontrapunktischen an die rein künstlerische Verwendung (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1, 2). Dieser Sachverhalt wird nur kurz gestreift und beide Typen werden im Verlauf oft auswechselbar behandelt (die korrespondierenden Perioden [S. 13] sind doch wohl einfach auch auf Schritt und Gegenschritt zurückzuführen). Sicher ist, daß, je kunstvoller ein Satz ist, er sich um so mehr vom Gebrauch entfernt. Wo schon die Sammlungen selbst deutlich Gebrauchstänze und Kunsttänze erkennen lassen (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1) — der Verfasser selbst spricht von „*Kammer Suiten*“ —, da sollte man folglich auch die Beispiele nicht von der andern Seite wählen. Coperarios Ayres sind keine reinen Sprungtänze mehr.

Diese Trennung in Gebrauch und Kunst betrifft natürlich auch die Ballettsuite, der übrigens immer ein gesonderter Standort gebührt, da ihre Folgen meist dem Ablauf eines bestimmten Ballettgeschehens zu danken sind oder einem dramatischen Vorwurf folgen, der primär für ihre Gestalt ist. Das gilt auch für die Programmsuite, sofern ihr keine erkennbaren Tanztypen mehr zugrunde liegen, wie bei Couperin immer.

Es stimmt übrigens auch nicht, daß „Satz-“ und „Werkform“ (die Termini sind wenig glücklich) nur für die Frühzeit gelten (S. 25). Bartók z. B. kennt sie. Die Suite seit dem Ende des Barock nur noch als „*Nadklang*“ zu bezeichnen, heißt wiederum, ihrer Entwicklung nicht folgen. Der Autor selbst widerlegt sich vielfach, wenn er weitere Ergebnisse für die Suite aller Typen fest- und aufstellt. Dabei sollte man mit dem Begriff „*archaisieren*“ (S. 65) vorsichtig umgehen. Der Verfasser nennt ja

selbst romantische und moderne Suiten genug, die zu neuer Sprache im auch nicht mehr alten Gewand finden. Bei Chopin herrscht immer noch die Bedeutung des Einzelstücks und der Bündelung, bei Schumann, wie bei den späten Suiten Couperins, vielfach die Reihung von Stimmungsbildern oder die Variationsuite vor. Lockere Reihung existiert also neben zyklischer Bindung und Bündelungen einzelner Typen wie zu Beginn. Der Autor selbst bietet wiederum genug Material für das Anhalten aller Typen und damit für das Weiterleben aller Gattungen. Vielleicht hätte man, besser als von einer Übersicht nach Ländern von den Gattungen als solchen ausgehen sollen, oder von der Zweckbestimmung der Suiten als Gebrauchs-, Ballett-, Programm- und Kunstsuiten (die Inhalte überschneiden sich natürlich). So wäre man vielleicht den sich allenthalben überlagernden Einflüssen gerechter geworden. So ist z. B. der starke Einfluß der italienischen Suite auf die französische kaum herausgearbeitet, deutlicher dagegen der der französischen auf Bach.

Neben diesen z. T. im Stand der Forschung begründeten Mängeln findet sich natürlich auch vieles, dem Anerkennung zu zollen ist. Zunächst dem Versuch, den Weg der italienischen Suite zu zeichnen und die Sonata da camera als das aufzufassen, was sie in Wirklichkeit ist, den italienischen Beitrag zur Suite des 17. Jahrhunderts. Hervorgehoben zu werden verdient auch die deutliche Herausarbeitung von Bachs Standort und die sachgerechte Beurteilung seiner Suitentypen. Hier wie bei Händel und Couperin hätten die nur allzu bekannten Beispiele gespart und Raum vor allem für die Moderne gewonnen werden können, die in Text wie Beispiel nur karg bedacht ist.

Die Beispiele als solche sind überhaupt ein Problem. Gerade bei der Suite kann sich der Leser doch nur ein Bild über die Vielfalt der Gestalten machen, wenn er sie nicht im Auszug, sondern im ganzen Umfang geboten bekommt. Gerade das aber ist in den seltensten Fällen geschehen. Hierzu hätte auch einfach der verfügbare Raum eines Bandes nicht gereicht. Warum hat man den Stoff nicht in zwei Bände aufgeteilt, wie es doch bei manchen Stoffgebieten der Reihe geschehen ist, und einen ganzen Band für Beispiele genommen? Es wäre der Arbeit zugute gekommen. So

unterscheiden sich die Beispiele kaum von denen, die der Band *Tanz* bringen wird. Der Anhang kann dafür nicht entschädigen. Nicht nur, weil auch er sich nur auf Drucke stützt und nochmals einen Auszug bringt (Couperin), sondern auch, weil nur ein kleiner Zeitausschnitt in ihm dargestellt ist.

So ist der Band ein Beweis dafür, wie wenig wir erst in stande sind, einen gültigen Überblick über die Geschichte der Suite zu bieten, und wie groß die Gefahr ist, den ohnehin herrschenden Wirrwarr zu vergrößern. Gerade der Nichtfachmann, der in diesen Bänden doch mit angesprochen werden soll, wird sich in ihm schwer zurechtfinden.

Dabei weiß die Referentin sehr wohl, um wieviel leichter es ist, einen Band zu kritisieren als ihn zu schreiben, und sie weiß, welche große Schwierigkeiten gerade bei diesem Band zu bewältigen waren. So hat ihr auch nur Sorge um die Sache die Feder geführt — nicht billige Krittelei.

Margarete Reimann, Berlin

Anonymus: *Missa L'homme armé* (hrsg. von Lorenzo Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1964. 14 S. (Documenta maiora polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. 1.)

Das erste Heft dieser vielversprechenden neuen Reihe macht uns mit einer interessanten Vertonung des Ordinarium Missae, der — wie der Herausgeber berichtet — bis heute einzigen nachweisbaren dreistimmigen *L'homme armé*-Messe bekannt. Sie ist singular überliefert in dem Ms. Q 16 der Biblioteca Musicale G. B. Martini zu Bologna, einer Handschrift, die im übrigen nur Chansons aus der Feder von um 1400/1450 geborenen Franko-Flamen bzw. Niederländern (Dufay, Busnois, J. Martini, Hayne van Ghizeghem, A. Agricola, Compère, Caron u. a.) enthält und folglich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angelegt sein dürfte. Die Textierung der Messe beschränkt sich auf einige textmarkenähnliche Angaben; im Credo ist ein ganzer Textabschnitt gar nicht zu unterlegen. Der Herausgeber erwähnt außerdem mit Recht die freie, sich auch auf Cantus und Contra erstreckende, also relativ fortgeschrittene Cantus-firmus-Behandlung (Imitation) und Kanontednik in dieser Tenor-c.f.-Messe und vermutet als Autor einen sehr versier-

ten und auf dem Felde der weltlichen Liedkunst spezialisierten Meister. Leider enthält das etwas allzu knappe Vorwort der Ausgabe nicht die geringste Andeutung über die mutmaßliche Entstehungszeit (weder Jahrzehnt noch Jahrhundert) der Komposition oder etwas Näheres über die Handschrift, welche die Messe überliefert.

Nach einiger Beschäftigung mit dem Stück ist man geneigt, es einem vielleicht um 1430/40 geborenen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkenden Meister zuzuweisen. Anhaltspunkte hierfür liefern uns, neben den schon aufgezeigten Merkmalen, die gerade für die Josquin-Generation typische Tempobeschleunigung von Abschnitt zu Abschnitt der einzelnen größeren Sätze (tempus perfectum — imperfectum diminutum — perfectum diminutum), ein schon recht ausgeprägtes harmonisches Klangbewußtsein (Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen), welches den Contra trotz seines noch oft instrumental-sprunghaften Duktus' und trotz der noch häufigen Stimmenkreuzungen mit dem Tenor und der ausgeprägten Oktavsprungklauseln schon streckenweise zu einer charakteristischen Fundamentalstimme werden läßt, ohne daß natürlich die eigentliche Tiefenregion damit schon erschlossen wird. Schließlich ist die Tatsache zu berücksichtigen, daß die *L'homme armé*-Messen-Bearbeitungen wohl erst im Anschluß an Dufay nach 1450 einsetzen.

Eine genauere Einordnung des Werkes sollte sich anhand eines Vergleichs mit anderen — allerdings nur relativ seltenen — dreistimmigen Ordinarium-Vertonungen von Spezialisten bewerkstelligen lassen. Und für solche, als ein reines Studienobjekt, scheint die Edition auch bestimmt. Der für eine praktische Aufführung leider ziemlich unbrauchbare Notentext versucht das originale Notenbild möglichst beizubehalten: die Schlüssel und Mensurzeichen, die Schwärzung der Noten, die (unverkürzten) Notenwerte selbst, einschließlich der Doppeldeutigkeit (Zwei- und Dreizeitigkeit) der Brevis im tempus perfectum sowie die senkrechten Striche für Brevis- und Longa-Pausen sind unverändert übernommen. Lediglich die rhombischen Formen sind in runde aufgelöst und die Ligaturen und Akzidenzien in der heute üblichen Weise angegeben. Diese Methode hat den Vorteil einer wissenschaftlich exakten, jede Fehlinterpre-

tation von vornherein ausschließenden, ungetrübten partiturmäßigen Darstellung des originalen Notentextes; ihr Nachteil liegt andererseits gerade darin, daß sie die Auseinandersetzung mit den Problemen der modernen Notation alter Musik weitgehend vermeidet. Die wenigen Abweichungen vom Original sind in der Ausgabe recht geschickt als Fußnoten jeweils am unteren Rand vermerkt. Leider ist über den genauen Umfang des „*Locus corruptus*“ im Sanctus und der sich daraus ergebenden Ergänzung des Herausgebers nichts ausgesagt. Auch die beiden untereinanderstehenden, wohl doch auf eine Wiederholung der Agnus I-Musik (als Agnus III? siehe Dominantschluß, T. 88) hindeutenden Mensurzeichen (*tempus perfectum* und *perfectum diminutum*) werden nicht interpretiert. Auch die Aussparung jedes zweiten Mensurstriches zwischen Tenor und Contra, bei dem somit jeweils ein moderner  $\frac{6}{1}$ - bzw.  $\frac{4}{1}$ -Takt entsteht, erfolgt ohne Erklärung. Infolge dieser Eigenheit entsteht auch — in Verbindung mit den in gleicher Stärke wie die Mensurstriche gezeichneten Brevis- und Longa-Pausen — ein nicht ganz klares, eindeutiges graphisches Bild, obwohl die Notenschrift selbst sehr sauber und einheitlich ausgeführt ist. Die Taktzahlmarkierung am Ende jeder Notenzeile unter dem System (jeweils für den vorausgehenden Takt) erscheint ungünstig.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Robert Ballard: *Deuxième Livre* (1614) et *Pièces diverses*. Édition et Transcription par André Souris, Sylvie Spycket et Jacques Veyrier. Étude des Concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1964. XII und 76 S.

Der zweite Band der Neuausgabe von Werken Robert Ballards umfaßt zum größten Teil die *Diverses Pièces mises sur le luth*, Paris 1614, Pierre Ballard. Von dieser Tabulatur ist nur das Exemplar bekannt, das die öffentliche Bibliothek Saltykov-Šcedrin in Leningrad besitzt. Das Werk enthält 5 Ballette (2 mit vier, 1 mit acht „*Chants*“), 17 Couranten, 1 Volte, 2 Gaillardes, 7 *Branles de la Cornemuse* (darunter 3 *Branles gays*) und 4 *Branles de Village*. Ferner bringt der Band Stücke aus folgenden Sammlungen: *Tablature de Luth de differens auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1631, Pierre Ballard: *Prélude, Allemande,*

*Ballet, 2 Couranten, Rocantins, Courante; Louys de Moy, Le Petit Boucquet, de Frise Orientale*, o. O. 1631: 2 Ballette; Robert Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London 1610: Coranto; Marin Mersenne, *Harmonie Universelle II*, Paris 1637, *Livre second, Des Instruments*; Courante; Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, Köln 1603: Galliarda vulgo passionata; hs. Lautenbuch des Lords Herbert of Cherbury (Fitzwilliam Museum Cambridge): Courante.

In ihrer Studie weist M. Rollin für die meisten Stücke des Druckes 1614 Konkordanz nach. Sie beziehen sich aber nur auf die Melodie, der Satz weicht in den verschiedenen Werken voneinander ab. Da die Bearbeitungen zahlreicher Melodien in früheren Sammlungen vorkommen, muß man annehmen, daß R. Ballard sämtliche Melodien seiner *Diverses Pièces* nicht erfunden, sondern nur für die Laute bearbeitet hat.

Während die Stücke in R. Ballards Drucken 1611 und 1614 für eine zehnhörige Laute in der alten Stimmung (*vieil ton*) geschrieben sind, verlangen seine Sätze in Pierre Ballards Sammlung 1631 die neue Lautenstimmung (*accord nouveau*) C D E F G c f a c' e'. Die ersten vier Sätze (*Prélude — Allemande — Ballet — Courante*) stehen in derselben Tonart (C-dur), sie bilden also eine Suite. In Ballards Couranten, Gaillardes und z. T. auch in den Balletten wechselt homophoner mit polyphonem Satz. Recht kunstvoll sind viele Variationen gearbeitet, die in den meisten Tänzen unmittelbar auf jeden Teil folgen. In den Variationen tritt schon die gebrochene Spielweise auf. Dagegen ist der Satz der meisten Branlen homophon und recht einfach. In drei *Branles de Village* werden abwechselnd die Bässe c und g als Begleitung der Melodie angeschlagen, in einer *Branle gay* nacheinander die Bässe F, c und f. Es soll das Spiel des Dudelsacks nachgeahmt werden.

Es ist sehr zu begrüßen, daß die Neuausgabe auch die Tabulatur bringt. Die Übertragung macht die Stimmführung kenntlich und ist im allgemeinen sorgfältig angefertigt. Überprüft man sie auf ihre Spielbarkeit auf der Laute in Originalstimmung, so fällt folgendes auf: Mitunter wurde nicht berücksichtigt, daß ein Ton nicht weiterklingen kann, wenn auf demselben Chor ein anderer Ton gegriffen wird: z. B. S. 5, System 2, Takt 6: *fis'* Viertel statt Halbe;

S. 60, System 3, Takt 2: c Viertel statt punktierte Halbe; S. 72, System 3, Takt 2, letzter Akkord: d' Achtel statt Viertel. Manchmal erlaubt es auch die Greiftechnik nicht, Noten so lange auszuhalten, wie sie notiert sind, z. B. S. 14, System 1, Takt 3: f' Viertel statt Halbe; S. 16, System 1, Takt 2: b Achtel statt Viertel, as Achtel statt Viertel; S. 45, System 3, Takt 6: g punktierte Halbe statt Ganze. Bei der Ausarbeitung einer sinnvollen musikalischen Übertragung sollte daher auch auf die Lautentechnik Rücksicht genommen werden, damit dem Instrument nichts zugemutet wird, was unausführbar ist. Die alte „Kommission für Erforschung der Lautenmusik“ forderte von dem Übertragenden, „*que son texte musical soit la notation fidèle de l'œuvre telle qu'elle aurait sonné sur l'instrument, d'après la tablature*“ (ZIMG 14, 1912/13, S. 3). Das setzt eigentlich voraus, daß der Bearbeiter praktische Erfahrung im Lautenspiel nach der Tabulatur besitzt.

In R. Ballards Sätzen, die in P. Ballards Sammlung 1631 und in M. Mersennes *Harmonie Universelle* enthalten sind, kommt als Verzierung ein Komma (*virgule*) hinter dem Buchstaben vor: a). In der Übertragung wird es als Pralltriller  $\sim$  gedeutet. Schon Adolf Koczirz erklärt das Komma oder den kleinen Bogen hinter einem Buchstaben a) richtig (DTÖ Bd. 50, S. X). Dieses Zeichen hat in den meisten Tabulaturen zweierlei Bedeutung. Es bezeichnet:

1. den Vorschlag von oben (Abriß, Abzug), wenn kleinere Notenwerte über dem Buchstaben stehen. Die Ausführung erklären Nicolas Vallet 1615 (1618), M. Mersenne (a. a. O., S. 79 *Premier tremblement*), Denis Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth* (um 1672), Charles Mouton, *Pieces de Luth* (vor 1699).
2. den kürzeren oder längeren Triller, beginnend mit oberem Hilfston. Nach D. Gaultier soll bei einer Viertelnote (*noire*) über dem Buchstaben der Abzug zweimal ausgeführt werden, also ein kurzer Triller. Dagegen bezeichnen Vallet, Mouton und Johann Christian Beyer 1760 den eigentlichen Triller mit einem liegenden Kreuz hinter dem Buchstaben: a×.

In der Übertragung blieben verschiedene Druckfehler und andere Versehen unbeachtet: S. 6, System 1, Takt 6: ganze Note c' fehlt; S. 12, System 1, Takt 1: A statt c;

S. 13, System 2, Takt 5, 1. Akkord: a statt c'; S. 26, System 3, Takt 3, 3. Viertel: c' fehlt; S. 32, System 4, Takt 2, 1. Akkord: es' statt f'; S. 41, System 4, letzter Takt, 3. Viertel: f statt f'; S. 45, System 2, Takt 2, 1. Viertel: es' fehlt; S. 59, System 2, Takt 1, 1. Akkord: d' statt e'; S. 60, System 1, Takt 4, 1. Viertel: gis' statt g'; S. 67, System 3, Takt 2, letztes Viertel: g fehlt; S. 73, System 3, Takt 1, 1. Viertel: a statt as; S. 74, System 2, Takt 3, 5. Viertel: b' statt g'; S. 74: Takt 2 und 3 des dritten sowie Takt 1 und 2 des vierten Systems sind überzählig und müssen gestrichen werden; S. 75, System 1, Takt 2, 4. Viertel: c' fehlt; S. 76, System 4, Takt 1: e statt H. Einige Druckfehler in der Tabulatur lassen sich nach der Übertragung berichtigen.

Hans Radke, Darmstadt

Preludes, Chansons and Dances for Lute. Published by Pierre Attaingnant, Paris (1529–1530). Edited by Daniel Heartz. Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois 1964. LXXXVII und 128 S., V Tafeln. (Publications de la Société de Musique d'Autrefois. Textes musicaux. II.)

Die in der Neuausgabe enthaltenen Stücke stammen aus folgenden Veröffentlichungen des Pariser Musikdruckers Pierre Attaingnant: *Tres breue et familiere introduction*, 6. Oktober 1529; *Dixhuit basses dances*, Februar 1529 (1530 neuen Stils). Das einzige bekannte Exemplar dieser Drucke aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt jetzt die Universitätsbibliothek Tübingen. Die *Introduction* enthält außer einer kurzen Einführung in das Lautenspiel nach der französischen Tabulatur und Anleitung zum Stimmen der Laute, die Johannes Wolf veröffentlichte (*Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 72 f.), fünf Präludien und 34 Chansons, die meisten in zwei Fassungen. Sämtliche Vokalvorlagen sind als Solosätze für die Laute bearbeitet, außerdem 24 für eine Gesangstimme und Laute. Die Neuausgabe bringt nicht die Bearbeitungen der Chansons für Gesang und Laute, da sie schon veröffentlicht wurden in *Chansons au luth et airs de cour français du XVI<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von Lionel de La Laurencie, Adrienne Mairy und G. Thibault, Paris 1934. Der zweite Druck Attaingnants ent-

hält 18 *Basses dances* (9 mit *Recoupe* und *Tordion*), 19 Branlen (darunter 8 *Branles gay* und 5 *Branles de Poictou*), 2 *Haulberroys* (= *Branles du Haut barrois*), 13 *Gaillarden*, 9 *Pavanen* (2 mit *Sauterelle*) und ein *Balle*. Sieben Tänzen ist das *Subjectum* (die Melodie) in Mensuralnoten beigegeben.

Attaignants Lautenbücher sind die ältesten bekannten Drucke in französischer Lautentabulatur. Die Buchstaben, die die Griffe bezeichnen, sind auf die Linien eines Fünfliniensystems notiert, die Buchstaben des 6. Chors mit einer Hilfslinie unter dem System. In der *Introduction* werden große Antiqua-, in den *Dixhuit basses dances* kleine Frakturbuchstaben benutzt. Die Tabulaturwiedergabe der Neuausgabe unterscheidet sich von den Originaltabulaturen dadurch, daß wie in manchen späteren Tabulaturen kleine Buchstaben oberhalb der Linien, die die Chöre 1 bis 5 darstellen, angeordnet sind; die Buchstaben der Chöre 2 bis 5 stehen also zwischen den Linien. Es fällt auf, daß meist die Taktvorzeichnung, in sehr vielen Sätzen auch die senkrechten Tabulaturstriche (Taktstriche) fehlen.

Nach den Liedern mit Lautenbegleitung zu urteilen, stand die Laute in Attaignants Tabulaturen in der Stimmung *G c f a d' g'*. Hertz legt seiner mit großer Sorgfalt angefertigten Übertragung diese G-Stimmung zugrunde. Er sagt von seiner Übertragungsmethode: „*The transcription of the tablature's symbols into notation is a polyphonic reconstruction, subject solely to the limitation of what could actually sound on the instrument. Thus when a tone in one voice-part is cut off because the same string is needed for another voice-part, the first part has not been sustained in the transcription.*“ Doch sollte außerdem noch berücksichtigt werden, ob auch die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen erlaubt. Hertz verkürzt die Notenwerte auf die Hälfte, ergänzt fehlende Taktzeichen und Taktstriche und zieht in den Sätzen mit Taktstrichen meist zwei Takte in einen zusammen.

Als Einführung seiner Ausgabe hat Hertz gründliche Studien über die Präludien, Chansons und Tänze beigegeben. In den fünf Präludien fehlen die Taktstriche, wodurch eine größere rhythmische Freiheit gewährleistet wird. Präludium 3 und 5 bestehen im wesentlichen aus Passagenwerk und Sequenzen. In den übrigen, besonders

im zweiten, werden Motive imitatorisch behandelt.

Die Chansonbearbeitungen für Laute solo sind mit zwei Ausnahmen dreistimmig; der Alt der vierstimmigen Vokalvorlagen ist regelmäßig ausgelassen, die einzelnen Stimmen werden koloriert. In gleicher Weise bearbeiteten die deutschen Lautenisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die vierstimmigen Vokalmodelle. In der Fassung für Gesang und Laute wird wie in dem Druck Arnolt Schlicks 1512 der Diskant gesungen, die Laute übernimmt den Tenor und Baß. Doch ist die Begleitung von acht Chansons dreistimmig, hier ist der Alt wieder eingesetzt. Oft ist die Figuration der Begleitstimmen der unmittelbar vorhergehenden Solofassung entnommen. Ohne Zweifel ist daher der Bearbeiter beider Fassungen derselbe. Als Komponist von elf Vokalvorlagen konnte Claudin de Sermisy ermittelt werden.

Fast alle Branlen und etwa drei Viertel der *Basses dances* sind zweistimmig gesetzt. Eine wirklich polyphone Stimmführung kommt aber selten vor. Vielfach wird die figurierte Oberstimme nur fragmentarisch durch einen Baß gestützt, der die leeren Saiten bevorzugt. Er fällt meist fort, wenn schnellere Koloraturen (*Crochues*) in der Melodie gespielt werden. Diese Tanzsätze stellen nur geringe Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers. Einen dreistimmigen Satz haben mehrere *Gaillarden* und einige *Pavanen*. In manchen Tänzen wechselt zwei- und dreistimmige Schreibart. Zu den kunstvoller gearbeiteten, mehr polyphon gehaltenen Sätzen gehören viele mit den Initialen P.B. In manchen Tänzen macht sich schon das Dur- und Mollempfinden bemerkbar. Aus dem Titel einiger *Basses dances* geht hervor, daß ihre Melodien vokalen Ursprungs sind. Hertz weist nach, daß der Diskant von Chansons durch Umrhythmisierung und Diminution zu *Basses dances* umgeformt wurde. Nach seiner Deutung stehen die meisten *Basses dances* im  $\frac{9}{4}$  -  $\frac{9}{2}$  Takt. Der rasche Nachtanz *Tourdion*, eine Art *Gaillarde*, steht meist in derselben Tonart wie die *Basse dance*, ein paarmal aber auch in Dur.

15 Tänze sind P. B. signiert. Nach Hertz ist P. B. nicht mit dem Mailänder Lautenisten Pietro Paulo Borrono identisch, da ein Aufenthalt Borronos in Frankreich nicht bezeugt werden kann. Unter den Tänzen

befindet sich eine *Pavane Blondeau*, die stilistische Züge mit den P. B. gezeichneten Sätzen gemeinsam hat. Daher glaubt Heartz, P. B. sei identisch mit Pierre Blondeau, 1506 *clerc* in der *Sainte-Chapelle du Palais* und 1532 *noteur* (Kopist) in der kgl. Kapelle. 1550 wird er als *joueur d'instruments* bezeichnet.

In dem Kommentar sind u. a. die Vokalmuster, Konkordanzen und Neuausgaben verzeichnet. Doch fehlen die meisten der von Hans Dagobert Bruger herausgegebenen Sätze (*P. Attaignant, Zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute*, Wolfenbüttel 1927). Hans Radke, Darmstadt

Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis*, edited by H. Wiley Hitchcock. New Haven: A-R Editions, Inc. 1964 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. I.)

Vor 20 Jahren ist Claude Crusards Büchlein über den Meister noch mit dem Untertitel „*un musicien français oublié*“ erschienen. Seither erfreut sich Marc-Antoine Charpentier steigender Beliebtheit seitens der Editoren, was neben der Qualität seiner Musik wohl auch damit zusammenhängt, daß die Quellenlage verhältnismäßig unproblematisch ist.

Das Oratorium *Judicium Salomonis* gehört zu seinen wenigen datierten Werken, einige Stimmen tragen den Vermerk „*motet pour la messe rouge du Palais en 1702*“. Diese „Rote Messe“ wurde alljährlich am 11. November im Großen Saal des Palais de Justice zur feierlichen Eröffnung der Parlamentssaison gelesen und hat ihren Namen von den scharlachroten Gewändern der Würdenträger erhalten. Das Werk ist in zwei Teile gegliedert, die Besetzung umfaßt 6 Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott und Streicher). Das Personenverzeichnis gibt an: *Historicus 1<sup>us</sup>*, *Historicus 2<sup>us</sup>*, *Deus*, *Salomon*, *Vera Mater*, *Falsa Mater*. Der Chor ist mit „*Populus*“ bezeichnet. Für die solistischen Männerstimmen verlangt der Komponist je zwei Baßbaritone und Tenöre, für die beiden Mütter Sopran und Alt.

Hitchcock leitet die Ausgabe mit einem umfangreichen Vorwort ein, das zunächst eine sehr gute und sorgfältig mit Quellenhinweisen ausgestattete biographische Übersicht gibt. Die dann folgenden Bemerkungen

zum Schaffen im allgemeinen und zum vorliegenden Oratorium im besonderen zeugen von eingehender Beschäftigung mit Charpentier. Wertvoll sind auch die Überlegungen zu der nicht immer ganz eindeutigen Verzierungspraxis. Ziel des Herausgebers war es „*to present a text faithful to the composer's holograph, a text from which the scholar may visualize precisely the original manuscript, but one which may also be used as a performing edition*“. Ersteres ist ihm in untadeliger Weise gelungen, letzteres eigentlich nicht. Zwar ging Hitchcock mit der beigegebenen Generalbaßaussetzung über den Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe hinaus, und auch mit den Angaben zur Instrumentation der Bc.-Stimmen — in denen man im 1. Prélude und in den Chören allerdings den Kontrabaß vermißt — wurde ein Schritt in Richtung auf eine auch für die musikalische Praxis brauchbare Ausgabe getan. Dann aber verließ ihn offensichtlich der Mut, vielleicht war er auch durch Richtlinien der Herausgeber der Gesamtreihe gebunden. In der vorliegenden Gestalt wirkt die Ausgabe jedenfalls musikwissenschaftlich-timid, sie vermehrt eigentlich nur unseren musikhistorischen Museumsbesitz. Einige Dutzend eingeklammelter dynamischer Zeichen und präzisere Angaben für die Instrumente der Baßstimme hätten eine ausreichende Grundlage für die Herstellung eines brauchbaren Aufführungsmaterials gegeben. In einem Hinweis des Verlegers heißt es zwar „*As a rule, reprints of the separate works in each volume of the series will be made available to performers as soon as possible after the volume is published*“, aber es muß sich offenbar jeder „*performer*“ die Partitur erst selbst einrichten. Dazu haben die meisten allerdings kaum Zeit, selbst wenn sie über die nötigen stilistischen und aufführungspraktischen Kenntnisse verfügen. Für die Art und Weise der Herstellung einer Ausgabe, die den Urtext erkennen läßt und trotzdem für den praktischen Musiker „zum Hernehmen“ ist, liegen genug Modelle vor.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Christian Gottlob Neefe: Zwölf Klavier-Sonaten. Nr. I—VI. VII—XII. Mit Nachwort und Kritischem Bericht hrsg. v. Walter Thoene. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1961, 1964. 48, 44 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 10—11.)

Ludwig van Beethovens Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748—1798) hatte sich zunächst in Leipzig dem Studium der Rechte zugewandt, ehe er sich 1771 nach dem ersten juristischen Staatsexamen ganz der Musik verschrieb. In Leipzig komponierte er als Schüler Johann Adam Hillers etwa ein Jahr später die vorliegenden Sonaten, denen Hiller 1773 bei Engelbert Benjamin Schwickert in Leipzig zum Druck verhalf. Die Sonaten sind — laut Neefes Vorwort im Schwickert-Druck — Carl Philipp Emanuel Bach gewidmet und nicht für Flügel oder Pianoforte, sondern für das Clavichord bestimmt. So hat der Herausgeber ganz recht, wenn er meint, die Sonatenklängen auf dem Clavier mit Hammermechanik etwas „*bedeutungslos, flüchtig und blaß*“, auf einem Clavichord hingegen überraschend plastisch, dynamisch und lebendig. Es sind anmutige, kleine Kabinettstücke, die gewiß auch der zehnjährige Beethoven in Bonn kennengelernt hat.

Der Neuausgabe liegen der Schwickert-Druck von 1773 und eine zeitgenössische Abschrift aus der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. 30 273) zugrunde, die im kritischen Bericht sorgfältig verglichen werden. Der Notendruck ist klar und übersichtlich und wird durch geringfügige Druckfehler keineswegs beeinträchtigt.

Eva Renate Wutta, Altfinntentröp

Henry Purcell: *Eight Suites. Miscellaneous Keyboard Pieces. Newly transcribed and edited ... by Howard Ferguson.* 2 Bde. London: Stainer & Bell 1964. 30 und 46 S.

Diese von Th. Dart angeregte neue Ausgabe bemüht sich anhand neuer Funde und Forschungen, unter besonderer Berufung auf F. B. Zimmermanns *Analytical Catalogue* (1963), ein vollständiges Bild von Purcells *Harpsichord Music* zu geben, auch unter Bezugnahme auf die immer noch unentbehrliche Gesamtausgabe (Bd. VI). Die vierbändige, für den praktischen Gebrauch gut bezeichnete Sonderausgabe von Barclay Squire, dem auch die Bearbeitung der Gesamtausgabe von 1895 zu verdanken ist, kommt heute wegen ihres Auswahlcharakters und der Einmischung von Orgelwerken kaum in Betracht. Ferguson, der den Suiten als den besten Zeugnissen von des Meisters Klavierschaffen — Westrup bezeichnet sie als würdige Vorläufer von Bachs

Englischen und Französischen Suiten — die Einzelstücke folgen ließ, hat durch genaue Quellenangaben, Lesartenverzeichnis und -diskussion, Taktzählung, Druckfehlerberichtigung, wo nötig Mitteilung wesentlich abweichender Fassungen, Vorschläge für die Temponahme sowie rhythmische Gestaltung vorbildliche Arbeit geleistet, über die er in den „*Proceedings of the Royal Musical Association*“ 91, 1965 Rechenschaft gab. Zu den Suiten Nr. 2 und 4 ist aus einem Oxforder bzw. Londoner Ms. je ein neues Prelude hinzugekommen.

Eigentlich sollte man statt von acht von zehn Suiten sprechen, doch hat es damit eine merkwürdige Bewandnis. Die Teile der *a-moll*-Suite, nur einzeln überliefert, könnten, auch in Ansehung der üblichen Substanzgemeinschaft, sehr wohl einen Zyklus bilden. Nur erkannte die GA lediglich *Prelude* und *Sarabande* als echt an, *Almand* und *Corant* sind allein in E. Pauers als unzuverlässig geltender Sammlung *Old English Composers V* von 1879 zu finden. Zimmermann (unter Nr. 652, 642, 654) sieht sie alle als original an, Ferguson teilt in Bd. 2 nur die *Sarabande* mit. Die zehnte Suite in C, ebenfalls im zweiten Heft, auch als solche nicht bezeichnet, hat *Corant* und *Sarabande* mit der fünften Suite gemeinsam. Sie zeitlich zu ordnen, ist kaum möglich, zumal über die Entstehungszeit dieser Stücke nichts Abschließendes bekannt ist.

Betrachtet man die handschriftliche Überlieferung (12 Abschriften), so könnte man staunen, wie willkürlich die Kopisten mit ihren Vorlagen umgingen, auswählten, umstellten, einfügten — kein Wunder, da diese Sachen nicht im Autograph bekannt waren und seit 1695 insgesamt drei rasch vergriffene Auflagen erschienen, von denen die zweite bis heute verschollen ist. Immerhin gelang der Nachweis, daß die vieldiskutierten *Instructions for Beginners* der dritten Auflage höchstwahrscheinlich auf Purcell zurückgehen.

Für das zweite Heft, die *Miscellaneous Keyboard Pieces*, lag dem Herausgeber wenigstens im *Second Part of Musick-Handmaid* von 1689 eine zeitgenössische Quelle vor. Ferguson konnte von diesen 45 (1962 von Th. Dart herausgegebenen) Stücken 15 als authentisch übernehmen, darunter fünf Arrangements. Für die weiteren Quellen, unter denen die von Purcell also grund-



sätzlich genehmigten Übertragungen reichlich vertreten sind, hatte der Herausgeber bei der meist anonymen oder verderbten Überlieferung keinen leichten Stand. So blieb ihm nur übrig, „to include all those arrangements that at least sounded effective on the keyboard“. Indes, wir verdanken diesem bewußten Notbehelf manches unbekannte, reizvolle Stück. Unter den ausgeschlossenen erscheint manches Stück Ferguson als „distinctly tedious“. Die bekannte A-dur-Toccatà, lange J. S. Bach zugeschrieben (Bach GA 42, 250) wird Purcell nun wohl endgültig abgesprochen. Der Herausgeber neigt dazu, sie Michelangelo Rossi zuzuerkennen, den MGG XI, 943 zu den „schöpferischsten Komponisten seiner Zeit“, gerade für die Toccatà, zählt. Doch bezweifelt Zimmermann (S. 425) auch diese Annahme. — Die geschmackvoll ausgestattete, auch der unmittelbaren Praxis zugängliche Sammlung läßt erneut die Schwierigkeiten erkennen, vor die die heutige Purcellforschung noch gestellt ist.

Reinhold Sietz, Köln

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anthony Baines: *European and American Musical Instruments*. London: B T Batsford Ltd. (1966). X, 174 S.

Joachim Birke: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*: Gottsched, Scheibe, Mizler. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. XI, 107 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 21 [145].)

Franz Böskens: *Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1960. 108 S., 16 Taf. (Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. 55.)

George J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Berkeley—Los Angeles: University of California Press 1966. IX, (V), 316 S.

Ralph T. Daniel: *The Anthem in New England before 1800*. Evanston: Northwestern University Press 1966. XVI, 282 S. (Pi Kappa Lambda Studies in American Music, ohne Bandzählung.)

*Oeuvres du vieux Gautier*. Édition et Transcription par André Souris. Introduction historique et Étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. XXXVIII, 111 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Reinhard Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 207 S. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 13.)

Wilibald Gurlitt: *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge. Hrsg. und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil II: Orgel und Orgelmusik — Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Forschung und Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966. 208 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. II.)

[Joseph] Haydn: *Sämtliche Klavier-sonaten*. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Band I-III. (Wien): Universal Edition (1964, 1964, 1966). XXV und 237, XVI und 192, XXI und 127 S. (Wiener Urtext Ausgabe, ohne Bandzählung.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 3, Oktober 1966. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. S. 121—203 der fortlaufenden Band-Paginierung.

*The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch*. Vol./Band III, 1965. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1966). 183 S.

Paul Hindemith als Dirigent und Solist im Rundfunk. (Hrsg. von Klaus L. Neumann). Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv 1965. XII, 85 S. (Deutsches Rundfunkarchiv, Hinweisdienst, Juni 1965.)

Felix Hoerburger: *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik.* Erlangen: (Universitätsbund Erlangen—Nürnberg e. V.) 1966. 107 S. (Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften. 19.)

Journal of the International Folk Music Council. Volume XVIII, 1966. Edited by Peter Crossley-Holland. (London 1966). VI, 131 S.

Warren Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik.* Mit einem Nachwort von Jens Peter Larsen. Tutzing: Hans Schneider 1966. 379 S.

Werner F. Korte: *De Musica. Monolog über die heutige Situation der Musik.* Tutzing: Hans Schneider 1966. 83 S.

Marlies Klar: *Musikinstrumente der Römerzeit in Trier.* Sonderdruck aus: *Kurtrierisches Jahrbuch VI, 1966, S. 100—109 und 6 Taf.*

Theodor Klausner: *Kleine Abendländische Liturgiegeschichte. Bericht und Besinnung.* Bonn: Peter Hanstein Verlag GmbH 1965. 245 S.

Klaus Lang: *Die männliche Stimme vor und nach der Mutation.* Ein Beitrag zur Erkennung und Unterscheidung der individuellen Merkmale beim Singen, Sprechen und Flüstern (Diss. phil. Freie Universität Berlin 1966). Diss.-Druck Berlin 1966. 142 S., 1 Schallplatte.

Orlando di Lasso: *Sämtliche Werke.* Neue Reihe. Band 6: *Messen 24—29. Messen des Druckes München 1589.* Hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXV, 179 S.

William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles. *Report of the Third Decade. 1956—1966.* Los Angeles 1966. 75 S. (S. 13—22: Walter H. Rubsam, *Music and Musical Literature.*)

Franz Liszt: *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886.* Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 484 S., 16 Taf.

Thomas Mace: *Musick's Monument.* Volume I: *Reproduction en fac-similé.* Seconde édition. Volume II: *Commentaire par Jean Jacquot.* Transcription par André Souris. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. (XXVI), 272 und LXXVII, 107 S.

*Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music.* Armen Carapetyan, Editor. Gilbert Reaney, Assistant Editor. Vol. XX, 1966. Rom: American Institute of Musicology 1966. 208 S.

Österreichische Musikzeitschrift. Sonderheft zur Gründung der Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg. Oktober 1966. 64 S.

Michael Praetorius: *Sämtliche Orgelwerke.* Für den praktischen Gebrauch hrsg. von Karl Matthaei. Eingeleitet von Wilibald Gurlitt. Wolfenbüttel—Zürich: Mösel Verlag (1966). 105 S. (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1930)

*Proceedings of the Royal Musical Association.* 92nd Session, 1965/66. (London: The Royal Musical Association 1966). 147 S.

„Recherches“ sur la Musique française classique VI, 1966. Publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie 1966. 265, (2) S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung)

Ernst Roth: *Musik als Kunst und Ware. Betrachtungen und Begegnungen eines Musikverlegers.* (Zürich): Atlantis Verlag (1966). 280 S.

Walter Salmen: *Geschichte der Rhapsodie.* Zürich—Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbücherei (1966). 147 S.

Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Josef Rufer... unter dem Patronat der Akademie der Künste, Berlin. Abteilung I: *Lieder und Kanons.* Reihe A, Band 1: *Lieder mit Klavierbegleitung.* Hrsg. von Josef Rufer. Mainz: B. Schott's Söhne und Wien: Universal Edition 1966. XX, 177 S.

Barbara Garvey Seagrave und Wesley Thomas: *The Songs of the Minnesingers.* Urbana—London: University of Illinois Press 1966. IX, 232 S.

Johan Sundberg: *Mensurens betydelse i öppna labialpipor. Studier av resonansgenskaper, insvängningsförlopp och stationärt spektrum. With an English Summary: The Significance of the Scaling in Open Flue Organ Pipes.* Uppsala: (Almqvist & Wiksell) 1966. XII, 234 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia musicologica Upsaliensis.* Nova series. 3.)

Wolfgang Suppan: *Otto Siegl. Eine Studie.* Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1966). 70, (2) S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 9.)

Georg Philipp Telemann: *Musikalische Werke.* Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Band XVIII—XIX: Zwölf Pariser Quartette. Nr. 1—6, Nr. 7—12. Hrsg. von Walter Bergmann. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XV, 139 und XII, 155 S.

Ernst Tittel: *Josef Lechthaler. Eine Studie.* Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1966). 79, (1) S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 7.)

Alexander Weinmann: *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages.* Reihe 2, Folge 10: *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo.* (Wien: Universal Edition 1966). XII, 205 S.

Eric Walter White: *Stravinsky. The Composer and his Works.* London: Faber and Faber (1966). XV, 608 S.

Peter Williams: *The European Organ 1450—1850.* London: B T Batsford Ltd (1966). 336 S.

Alexander Witeschnik: *Alfred Uhl. Eine biographische Studie.* Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1966). 71, (1) S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 8.)

## Mitteilungen

Unter dem Thema „Alte Musik in unserer Zeit“ veranstalten vier Gremien, die Gesellschaft für Musikforschung, die Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft, der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik und die Hamburger Telemann-Gesellschaft vom 11. bis zum 13.

Oktober 1967 in Kassel eine Tagung, an die sich die Kasseler Musiktage 1967 unmittelbar anschließen werden. Auf dieser Tagung wird versucht, durch Vorträge, Referate, Diskussionen und Vorführungen zwei verschiedene Aspekte der „Alten Musik“ herauszuarbeiten und miteinander zu konfrontieren. Alte Musik, gesehen als objektive Aufgabe von historischer Forschung, Wissenschaft und Interpretation — Alte Musik, gesehen als soziologisches, pädagogisches, wirtschaftliches und technisches Problem im heutigen Musikleben und in der technischen Vermittlung, diese beiden Fragestellungen sollen jede für sich wie auch in ihrem Zusammenhang erörtert werden. Über den Stand der Aufführungspraxis orientieren Referate über „Instrumentation und Besetzung“ (Rudolf Ewerhart) und über die „Interpretation“ (August Wenzinger). Ludwig Finscher spricht über Möglichkeiten und Probleme der historisch getreuen Wiedergabe, Wolfgang Gönnerwein über das Dilemma, in das die alte Musik in unserer Zeit durch die Alternative zwischen historisch getreuer und gegenwartsnaher Interpretation gerät. Die durch die „veränderten Quantitäten“ (technische Mittel, Raum und Publikum) für die alte Musik heraufbeschworenen Probleme werden erörtert (Kurt Blaukopf, Alfred Krings). Karl Grebe, der die Tagung mit einem Grundsatzreferat einleitet, wird ihre Ergebnisse nach einer Podiumsdiskussion mit Sprechern aus verschiedenen Lagern zusammenfassen.

Am 19. September 1966 starb in South Orange, New Jersey, der Nestor der amerikanischen Musikwissenschaft Professor Dr. Otto Kinkeldey im 88. Lebensjahr. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 23. Dezember 1966 verstarb Professor Dr. Floris van der Mueren, Leuven, im Alter von 76 Jahren.

Am 5. März 1967 feierte Professor Dr. Ernest T. Ferand, New York, seinen 80. Geburtstag.

Am 1. Januar 1967 feierte Professor Dr. Ewald Jammers, Heidelberg, seinen 70. Geburtstag.

Am 19. März 1967 feierte Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, Bonn, seinen 70. Geburtstag.

Am 4. März 1967 feierte Dr. Ernst Mohr, Basel, seinen 65. Geburtstag.

Am 4. Januar 1967 feierte Professor Dr. Thrasybulos Georgiades, München, seinen 60. Geburtstag.

Am 30. Dezember 1966 feierte Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken, seinen 60. Geburtstag. Eine Festschrift für den Jubilar wird in Kürze im Buchhandel erscheinen.

Professor Dr. Heinrich Bessler, Leipzig, wurde von der University of Wisconsin in Madison als Gastprofessor auf den Carl-Schurz-Gedächtnis-Lehrstuhl eingeladen, der damit zum ersten Male einem Vertreter der Musikwissenschaft angeboten wurde. Professor Bessler mußte den Ruf aus gesundheitlichen Gründen ablehnen.

Professor Dr. Kurt von Fischer, Zürich, ist für die Zeit von Februar bis zum Mai 1967 als George A. Miller Visiting Professor of Music an die Universität Urbana (Illinois) berufen worden.

Dr. Warren Kirkendale, Los Angeles, ist mit Wirkung vom September 1967 als Director of Graduate Studies an die Musikabteilung der Duke-University in Durham, North Carolina, berufen worden.

Dr. Rudolf Quoka, Freising, wurde für seine Verdienste auf dem Gebiete der Musikwissenschaft, besonders der österreichischen Musikgeschichte und der Orgelkunde, vom österreichischen Bundespräsidenten zum Professor ernannt.

Dr. Siegfried Kross, Bonn, hat sich im Dezember 1966 für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Bonn habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann“.

Zur Gründung der Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg hat die Österreichische Musikzeitschrift im Oktober 1966 ein Sonderheft herausgegeben, das neben Begrüßungsworten wissenschaftliche Beiträge von Bernhard Paumgartner, Walter Senn, Gerhard Croll, Hellmut Federhofer, Otto Erich Deutsch, Leopold Nowak, Franz Grasberger, Clemens Höslinger, Klaus Kindler, Walter Szmolyan und Otto Schneider sowie ein Verzeichnis der seit 1945 an den österreichischen Universitäten angenommenen musikwissenschaftlichen Dissertationen enthält.

Die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hielt am 24. 1. 1967 in Berlin ihre Mitgliederversammlung ab.

Die Study Group on Folk Musical Instruments des IFMC veranstaltet vom 23. bis 25. Mai 1967 in Brno eine Internationale Arbeitstagung für die Erforschung der Volksmusikinstrumente Europas. Anmeldungen nimmt Dr. Erich Stockmann, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Institut für deutsche Volkskunde, Berlin, Unter den Linden 8 entgegen.

Die Technische Hochschule Karlsruhe veranstaltete anlässlich der Rektorratsübergabe ein Festkonzert mit dem Südwestfunk-Orchester unter Leitung von Pierre Boulez. Das Programm umfaßte Deutsche Tänze von Schubert in der Instrumentation von Anton Webern, die Orchestervariationen op. 31 von Schönberg, die „Oiseaux exotiques“ für Klavier und Kleines Orchester von Messiaen (Solistin: Yvonne Loriod) und „La Mer“ von Debussy. Olivier Messiaen wohnte dem Konzert bei. Einen Einführungsvortrag hielt Professor Dr. Walter Kolneder.

Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. hat ein Anton Urspruch-Archiv gegründet, in dem der Nachlaß des Komponisten (1850–1907), seine Kompositionen und seine umfangreiche Korrespondenz gesammelt werden sollen. Besitzer von Briefen von und an Urspruch werden gebeten, sich mit der Bibliothek in Verbindung zu setzen und die Erlaubnis zur Inventarisierung bzw. Kopie ihrer Bestände zu geben. Nachrichten und Hinweise in diesem Zusammenhang nimmt auch die Tochter des Komponisten, Frau Theodora Kircher-Urspruch, Kloten/Schweiz, Rübischachstr. 63 entgegen.

#### Berichtigung:

Das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität bittet um die Berichtigung der Angabe seiner Postanschrift: 463 Bochum-Querenburg, Overbergstraße 15.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1967 bei (nur für Mitglieder, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben). Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.