

## Otto Kinkeldey (1878 – 1966)

BY JAN LARUE, NEW YORK

President of the American Musicological Society

On 19 September 1966 the world of musicology lost one of its great pioneers. A man of great scholarly breadth and personal humanity, Kinkeldey carried the best traditions of German scholarship to the United States. After completing bachelor's and master's degrees in New York, Kinkeldey went to study in Berlin, where he attained his Ph. D. in 1909 under Kretzschmar and Wolf, among others. In the same year he joined the faculty of the University of Breslau, and only one year later became professor there. Returning to the United States, he became director of the Music Division of the New York Public Library, then chairman of the music department at Cornell University. After a second period at the NYPL he was named University Librarian and Professor of Musicology at Cornell (1930), the first chair of musicology in any American university. Throughout a long career, Kinkeldey participated actively in the founding and growth of many scholarly enterprises in the United States, notably the American Musicological Society (1934), of which he became the first president (1934–36), serving again in 1940–42, and named honorary president on the occasion of his eightieth birthday (1958). Equally active in the Music Library Association, he served as its first president also (1931–35). As a result of this pioneering leadership Kinkeldey became widely recognized as the "dean of American musicology," acting as spokesman for our discipline on many committees for scholarly organizations such as the American Council of Learned Societies. The detailed facts of Kinkeldey's career can be read in the excellent and comprehensive article by his student, Richard S. Hill, in MGG. Rather than repeat this material, I should like to contribute a few more personal impressions, based on attendance of his famous course on bibliography (NB. *not merely* music bibliography) and his research seminars at Harvard University, where he accepted a visiting professorship (1946–48) after his retirement from Cornell.

The characteristics that made Kinkeldey uniquely memorable to many musicologists were his encyclopedic knowledge, his sound judgment, and his humanity. The tales of his memory are numberless. He seemed to have looked at every relevant book, not merely those on musicology, but of all appropriately related subjects. Repeatedly specialists in a particular field would discover that Kinkeldey could suggest materials in their own area of which they had no knowledge. As students we often heard him casually dictate from memory extensive bibliographies, for any musicological subject, complete with publishers, dates of multiple editions, and even paginations of individual volumes—not to mention important mistakes in them. Younger researchers particularly valued his advice in general bibliography, his knowledge of the "tools" in related subjects such as history, literature, art history, iconography, printing, and the like.

"Advice" is a key word in memories of Kinkeldey. Perennial consultant to universities, foundations, and societies, he was even more important and uniquely

memorable for his unstinting help to individual musicologists of all ages. "Have you asked Dr. Kinkeldey?" became a ubiquitous question in meetings of musicologists, and in any gathering he was always surrounded by colleagues seeking his advice. The value of this counsel rested in part on his enormous knowledge of the literature and enterprises of musicology, but its superior quality resulted from his combination of breadth with precision and objectivity. He was a man of genuine wisdom, avoiding narrow partisanship, tolerant despite his high standards. He was capable of throwing light on many sides of any question brought to his attention, and his judgments strongly influenced several generations of musicologists.

In view of his attainments, Kinkeldey's personal modesty and outstanding humanity came as a refreshing surprise to students and colleagues. He constantly encouraged other researchers by his warm interest in their work, remembering both their names and their projects. When meeting students or colleagues after an elapse of time, he would always inquire, "What are you doing *now*?" listening with genuine concern, storing the information, sharing it with others of similar fields at appropriate later moments. His involvement with musicology was total, his devotion was boundless. Leaving the Harvard Library at midnight I often found him still working, characteristically reading personally all of the assignments from his classes, painstakingly correcting mistakes before affixing his famous "O. K." Despite his many commitments he seemed always to find time to help other — sometimes, one fears, at the expense of his own projects. Yet his role as universal consultant secured the early foundations of American musicology: the breadth of his influence gave a unity of method and purpose to the growth of our discipline. This is his continuing monument.

## *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*

VON HENDRIK VANDERWERF, ROCHESTER/NEW YORK

Es ist wohl eine Tatsache, daß die musikwissenschaftliche Erforschung des Rhythmus des weltlichen mittelalterlichen Liedes bisher nicht sehr erfolgreich war: wir können vielleicht sogar sagen, daß sie in eine Sackgasse geraten ist. Obwohl nicht alle Forscher der einen Meinung sind, daß im Mittelalter alle weltliche Monodie im modalen Rhythmus der Polyphonie gesungen wurde, wird doch allgemein angenommen, daß damals alle weltlichen Lieder in irgendeinem regelmäßigen Rhythmus vorgetragen wurden. Hier endet die Übereinstimmung, und besonders wenn es darauf ankommt, einzelne Lieder zu übertragen, sind die Meinungen sehr verschieden. So war es Donald J. Grout möglich, zur Illustration dieser Lage fünf verschiedene Rhythmisierungen fünf verschiedener Experten von Guiraut de Bornel's Chanson „*Reis glorios*“ anzuführen<sup>1</sup>. Ebenso wies Burkhard Kippenberg zehn

---

<sup>1</sup> Donald J. Grout, *A History of Western Music*, New York 1960, S. 62. Die Meinungsverschiedenheiten betreffend s. z. B. Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society II, Kassel 1961, S. 43—47, und Burkhard Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962, passim.

Transkriptionen acht verschiedener Experten von Walther von der Vogelweides Palästina-Lied nach<sup>2</sup>. Mit geringer Mühe könnte man gleiche Divergenzen in den Transkriptionen vieler anderer mittelalterlicher Lieder finden.

In einem Versuch, mich in diesem Labyrinth zurechtzufinden, stellte ich zunächst fest, daß man dieses Gebiet am besten durch die Chansons der Trouvères kennenlernen kann, denn Chansons sind in Fülle überliefert worden, die Quellen leicht zugänglich, und dank der Arbeit einiger Philologen sind sowohl die Chansons als auch die Quellen gut katalogisiert<sup>3</sup>. Intensives Quellenstudium der Chansons und der Literatur über die Trouvères und ihre Schöpfungen führte mich unvermeidlich zu dem Schluß, daß nahezu alle Versuche, diese Chansons zu transkribieren, auf einer merkwürdigen Mischung von vielen schlecht begründeten und wenigen stichhaltigen Annahmen basierten. In den folgenden Seiten wird eine kritische Bewertung einiger dieser Hypothesen und der Methoden, den Rhythmus der Chansons der Trouvères festzustellen, durchgeführt. Außerdem wird eine neue Informationsquelle erschlossen, mit deren Hilfe vielleicht das Problem des Trouvère-Rhythmus gelöst werden kann. Wenn nicht, wird sie uns vielleicht wenigstens einen neuen und erfolgreicher Weg eröffnen.

Die Erfolglosigkeit der Musikwissenschaft bei der Untersuchung des Rhythmus der Trouvère-Chansons wird in erster Linie durch die grundlegende Voraussetzung nahezu aller Forscher verursacht, die sich intensiv mit diesem Thema befaßt haben; ohne einen Beweis dafür zu haben, nahmen sie an, daß die Trouvère-Chansons — und alle anderen Formen mittelalterlicher Monodie — Kompositionen waren, die eine Art regelmäßigen Wechsels zwischen betonten und unbetonten oder langen und kurzen Tönen hatten. Von Anfang an hielten so gut wie alle diese Gelehrten den ternären Rhythmus für diese Lieder für axiomatisch. In einer Veröffentlichung von 1830 lesen wir die Behauptung, daß der ternäre Rhythmus zur Zeit der Trouvères bevorzugt wurde<sup>4</sup>. Edmond de Coussemaker transkribierte alle Chansons und jeux-parties von Adam de la Halle in ternärem Rhythmus<sup>5</sup>. Es erwies sich jedoch als unmöglich, zu irgendeinem System in der Rhythmisierung zu gelangen; die willkürlichen Methoden, irgendeine Rhythmisierung zu nehmen, nur um einen ternären Rhythmus zu haben, führten notwendigerweise in eine Sackgasse.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts dachten einige Musikforscher, daß sie die Lösung für ihre Probleme gefunden hätten. In Wirklichkeit gerieten sie aber noch weiter in Schwierigkeiten durch den Schluß, daß ursprünglich alle Trouvère-Chansons im modalen Rhythmus gestanden hätten, weil sie einige Chansons in diesem Rhythmus fanden<sup>6</sup>. Die Schwäche dieser Schlußfolgerung rührt von der Tatsache her, daß sie auf nicht eindeutigen Ausnahmen basiert. Die große Mehrheit der Trouvère-Chansons ist in einer Notation erhalten, die die Tonhöhe mit hinreichender Deut-

<sup>2</sup> Kippenberg, op. cit., S. 226—227.

<sup>3</sup> G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Lieder*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, erster Teil, Leiden 1955.

<sup>4</sup> Francisque Michel, *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, suivies de l'ancienne musique avec accompagnement de piano par M. Perne*, Paris 1830, S. 144—145.

<sup>5</sup> E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du Trouvère Adam de la Halle*, Paris 1872, S. 3—203.

<sup>6</sup> Aubrys letzte Darlegung dieser Theorie befindet sich in *Trouvères et Troubadours*, Paris 1910, S. 188—204. Bedes Übersicht in dieser Angelegenheit ist in *La musique des Troubadours*, 2. Ausgabe, Paris 1928, S. 44—60, zu finden. Eine erschöpfende Studie der Geschichte dieser Theorie und ihrer Anwendung wurde von Kippenberg, op. cit., S. 99—152, durchgeführt.

lichkeit zeigt, nicht aber die Dauer der Töne. Bei dieser nicht-mensuralen Notation verwendeten die Schreiber Quadratnoten und Neumen, wie sie für Choralgesang benutzt wurden<sup>7</sup>. Zu dieser allgemeinen Lage gibt es einige merkwürdige Ausnahmen, fast alle im Chansonnier Cangé (Handschrift O). Sie können am besten durch die Beschreibung der beiden Extreme in der Notation dieses Chansonniers charakterisiert werden. Bei dem einen Extrem gibt es viele Chansons in der gleichen nicht-mensuralen Notation, wie sie bei den anderen Quellen verwendet wurde, bei dem anderen Extrem gibt es einige Chansons in semi-mensuraler Notation, die eindeutig modalen Rhythmus anzeigt (diese Notation wird „semi-mensural“ genannt, weil nur die Einzelnoten, nicht die Neumen mensural sind)<sup>8</sup>. Die Notation der übrigen Chansons bewegt sich zwischen diesen beiden Extremen: sie variieren zwischen einer Notation, in welcher die Alternation zwischen Noten mit und ohne Strich nicht vollkommen durchgeführt ist, und einer Notation, in welcher die Alternation zu inkonsequent ist, um als eindeutige Indikation für den modalen Rhythmus genommen werden zu können; man kann höchstens sagen, daß die Notation dieser Chansons die Andeutung eines modalen Rhythmus zeigt<sup>9</sup>. So ist die Frage, wie viele Chansons im modalen Rhythmus es in O gibt, Gegenstand zu Diskussion und willkürlicher Entscheidung<sup>10</sup>. Die Situation wird noch kurioser durch die Tatsache, daß der Schreiber von O in einem Fall seine Fähigkeit demonstrierte, in voller mensuraler Notation zu schreiben. In der einzigen zweistimmigen Motette, die in dieser Quelle enthalten ist, ging der Schreiber auf dem zweiten Notensystem des Motetus von nicht-mensuraler auf mensurale Notation über<sup>11</sup>, und derselbe Schreiber schrieb einige mensurale Ligaturen<sup>12</sup> und sogar einige Semibreves<sup>13</sup> in einigen sonst semi-mensural notierten Chansons. Außerdem unterscheidet sich fast das ganze Chansonnier Cangé in wichtigen Aspekten von allen anderen Trouvère-Manuskripten, und ein gründlicher Vergleich führt zu interessanten Fragen über den Charakter des Schreibers von O: entweder wußte er besser als irgendein anderer Schreiber, wie die Trouvère-Chansons zu notieren waren, oder er „revidierte“ und „modernisierte“ die Chansons erheblich mehr, als irgendein anderer Schreiber, beeinflußt von seiner Kenntnis der Motetten und Rondels. Es kann kaum bezweifelt werden, daß einige der Chansons, die in semi-mensuraler Notation in O erscheinen, im modalen Rhythmus konzipiert waren, aber wir werden später sehen, daß es einen Grund zu der Vermutung gibt, daß der Schreiber von O den modalen Rhythmus bei einigen seiner Eintragungen hineinschrieb. Es ist außerdem von Bedeutung, daß mehrere von denen, die wahrscheinlich modal sind, entweder Unika in O darstellen oder im Zusammenhang zu einer mehrstimmigen Komposition stehen.

So scheint sogar die Basis für die sogenannte Modaltheorie sehr schwach zu sein, aber unsere Zweifel an ihrem Wert wachsen, wenn wir versuchen, die Theorie auf

<sup>7</sup> Es ist bemerkenswert, daß in der Handschrift, welche alle Werke von Adam de la Halle enthält (Paris, Bibl. Nat., fr. 25566), alle Chansons in nicht-mensuraler Notation aufgezeichnet wurden, alle Motetten, Rondels und Refrains in mensuraler Notation.

<sup>8</sup> Z. B. Hendrik VanderWerf, *Recitative Melodies in Trouvère Chansons*, Festschrift für Walter Wiora (im Druck).

<sup>9</sup> Z. B. siehe unter Beispiel 2 und Anmerkung 34.

<sup>10</sup> Beck schrieb (Chansonnier Cangé, II, S. 23 ff.), daß alle Chansons in O in semi-mensuraler Notation aufgezeichnet waren, jedoch zeigt ein Vergleich der Transkriptionen mit den Originalen ganz klar, daß Beck selbst nicht daran glaubte, daß der Schreiber immer zwischen Longae und Breves unterschied.

<sup>11</sup> Fol. 21r.

<sup>12</sup> Z. B. fol. 12v, 31r, 50v.

<sup>13</sup> Z. B. fol. 80v.

die nicht-mensural notierten Chansons anzuwenden. Bei ihren Versuchen, den richtigen Modus für diese Chansons festzustellen, bezogen sich die Anhänger der Modaltheorie auf drei Informationsquellen, nämlich den Rhythmus der Dichtung, gewisse melodische Charakteristika und Kontrafakta einiger Chansons.

Die Musikforscher glaubten, daß der Rhythmus des Gedichtes einen Hinweis auf den melodischen Rhythmus geben müsse, aus der einwandfreien Annahme heraus, daß eine gewisse Relation zwischen dem Rhythmus der Dichtung und dem der Musik bestehen müßte. Aber in der übereifrigen Suche nach dieser Relation lasen sie einen Rhythmus in die Dichtung hinein, der nicht da war. Gennrich, einer der unerschütterlichsten Verteidiger des rhythmischen Zusammenhanges, beschrieb den poetischen Rhythmus wie folgt: „Die romanische, lyrische Strophendichtung beruht bekanntlich auf einem Versrhythmus, der sich als solcher gerade von der Prosa unterscheidet; er beruht zum großen Teil auf dem Wortakzent der den Vers bildenden Wörter, vor allem der mehrsilbigen Wörter. Einige Beispiele dieser längst bekannten Tatsache mögen zur Illustration dienen.“

Auf diese Behauptung folgen einige „jambische“ und „daktylische“ Zeilen (ohne Quellenangabe). Eines dieser Beispiele lautet:

„*Ôr sâi je bién què riens né puèt valoir  
Tânt côn celi dè cui j'ai tant chanté*“<sup>14</sup>

Die Beobachtung, daß der Rhythmus in der Dichtung zum großen Teil auf den Betonungen mehrsilbiger Wörter basiert, mag realistisch sein, aber die Akzentuierung in seinem Beispiel ist es nicht, weil die zwei Zeilen außer den Reimwörtern nur ein mehrsilbiges Wort haben, und dieses Wort markiert die Zäsur. Infolgedessen können wir diese Zeilen in beinahe jeder Rhythmisierung lesen, und es ist eine Ironie, daß dieser Text mindestens so ausdrucksvoll in jambischem Rhythmus gelesen werden könnte, wie im daktylischen, den Gennrich auswählte.

Beck wies den rhythmischen Modus einiger einzeiliger Beispiele mit Hilfe des Text-Rhythmus nach und sprach eingehend über das Verfahren<sup>15</sup>. Einige der angeführten Verse mögen den Eindruck echter jambischer oder daktylischer Zeilen vermitteln, aber die Art und Weise der Auswahl dieser Beispiele ist anfechtbar. Es sind isolierte einzelne, aus dem Zusammenhang herausgerissene Zeilen, und obgleich man nach langer Suche mehr solcher einzeiliger Beispiele finden kann, ist es nicht möglich, eine ganze Chanson mit einer derartigen Alternation zu entdecken, nicht einmal eine ganze Strophe. In Wahrheit gibt es keine systematische Alternation zwischen betonten und unbetonten Silben in der Dichtung der Trouvères<sup>16</sup>, weil der Versbau der Trouvères nur den Wortakzent des Reimes und in manchen Fällen den der Zäsur berücksichtigte. Für jede Chanson entwarfen die Trouvères ein metrisches Schema, welchem in jeder Strophe gefolgt werden mußte<sup>17</sup>. Nach

<sup>14</sup> Gennrich, *Ist der mittelalterliche Liedvers arhythmisch?*, *Cultura Neolatina* 15, 1955, S. 119–120. Die Akzentuierung ist von Gennrich.

<sup>15</sup> Beck, *La Musique des Troubadours*, S. 44–61.

<sup>16</sup> Eine kürzlich erschienene erschöpfende Erörterung über den Versbau der Trouvères befindet sich in *La Technique poétique des Trouvères dans la Chanson courtoise* von Roger Dragonetti, Bruges 1960. Die Betonung in Troubadour-Chansons betreffend vgl. Carl Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, nach den Handschriften mitgeteilt*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 81, Halle 1934.

<sup>17</sup> Es gab einige wenige traditionelle Variationen zu diesem Repetierschema; vgl. z. B. W. T. H. Jackson, *The Literature of the Middle Ages*, New York, 1962, S. 244.

diesem Schema mußten bestimmte Zeilen  $x$  Silben und andere  $y$  Silben haben, während die letzte Silbe die betonte Reimsilbe war. Wieder andere Zeilen mußten  $x$  oder  $y$  plus eine unbetonte Silbe haben, wenn das Reimwort feminin war. Obgleich die Trouvères auf diese Weise mehrere komplizierte Schemata entwarfen, gibt es auch viele Chansons, in welchen alle Zeilen die gleiche Länge haben. Bei dem metrischen Schema einer beschränkten Anzahl von Chansons gibt es auch Zäsuren. Im Trouvère-Repertoire erscheint eine Zäsur meistens nach der vierten Silbe einer zehnsilbigen Zeile, wie bei Gennrichs Beispiel. Ihr Einfluß auf den Vortrag ist nicht vollkommen klar<sup>19</sup>, aber die vierte Silbe solcher Zeilen ist gewöhnlich entweder die letzte Silbe eines Wortes, welches meistens die Betonung hat, oder es ist ein einsilbiges Wort.

Infolgedessen hat die größte Mehrheit der Trouvère-Chansons in jeder Zeile nur einen festen Platz für einen Wortakzent: den Reim. Einige haben noch ein zusätzliches rhythmisches Merkmal: die Zäsur, die jedoch nicht immer eine betonte Silbe erfordert. Da die Gedichte der Trouvères viele einsilbige Worte haben und deswegen sehr wenige Wortbetonungen, gibt es viele Zeilen mit wenigen oder gar keinen inneren rhythmischen Merkmalen, und sie können deswegen in jeder Rhythmisierung gelesen werden, die den Reimakzent und die Zäsur berücksichtigt.

Diese Charakteristik macht es unmöglich, den rhythmischen Modus vom einfachen Lesen des Textes abzuleiten, aber sie schließt den modalen Rhythmus nicht notwendigerweise aus. Es ist verständlich, daß der Text, auch wenn er nicht den Vortrag im modalen Rhythmus verlangt, sich sehr wohl gerade wegen dieses Mangels an rhythmischen Charakteristika für eine solche Aufführung eignen würde. In diesem Fall würde man jedoch annehmen, daß die wenigen vorhandenen Wortbetonungen vorzugsweise in die erste Einheit des rhythmischen Modus fallen würden, welche immer für den betonten Schlag des Modus gehalten wird. In der Tat wurden bei einer genauen Untersuchung aller Chansons in semi-mensuraler Notation in 0 wenige Chansons gefunden, bei welchen das Zusammentreffen der zwei Betonungstypen öfter als durchschnittlich vorkam, so daß der vorsichtige Schluß zu rechtfertigen ist, daß in einigen Fällen betonte Stellen in der Melodie mehr Wortbetonungen anziehen als andere Stellen<sup>19</sup>. Aber auch wenn die Theorie des Zusammenfallens der poetischen und musikalischen Betonungen so modifiziert wird, daß jene Entdeckung dabei berücksichtigt ist, hilft sie uns nur, den rhythmischen Modus von sehr wenigen Chansons zu ermitteln, und ist deswegen nicht nur eine geringe Hilfe, um den richtigen Modus non-mensural notierter Chansons zu finden, sondern unterstützt auch in keiner Weise die Theorie, daß alle Trouvère-Chansons im modalen Rhythmus vorgetragen wurden.

Die Anhänger der Modaltheorie verweisen auf gewisse melodische Charakteristika als zweite Informationsquelle. Sie schließen, daß einzelne Noten meistens auf die

<sup>18</sup> Vgl. Dragonetti, *op. cit.*, S. 489—499.

<sup>19</sup> Ich kann deswegen nicht ganz mit Beck übereinstimmen, der in der Einführung zum Band mit den Transkriptionen für den Chansonnier Cangé auf der Basis seiner Analyse der Chansons in semi-mensuraler Notation schloss, daß betonte Silben (die Reimsilbe nicht eingeschlossen) entweder auf den schwachen oder starken Schlag des rhythmischen Modus fallen könnten (Chansonnier Cangé, II, S. 57—64). Eine genaue Untersuchung all dieser Chansons zeigte, daß es nicht richtig ist zu sagen, daß es niemals eine Relation zwischen textlicher und musikalischer Betonung gibt, obgleich es zutrifft, daß gewöhnlich keine Verbindung vorhanden ist.

kurzen Einheiten des Modus entfallen, während Notengruppen oder Ligaturen meistens auf die langen Einheiten kommen, weil mehr Möglichkeit für das Singen von mehreren Tönen in einer Einheit besteht, je länger diese dauert. Obgleich diese Informationsquelle viel annehmbarer erscheint als die erste, da sie sich mit dem Einfluß befaßt, den der modale Rhythmus auf die Melodie haben mußte, gibt sie Aufschluß über den rhythmischen Modus für nur sehr wenige Chansons<sup>20</sup>; beim übrigen Trouvère-Repertoire scheint sie öfter vom modalen Rhythmus weg- als zu ihm hinzuweisen.

Da das Forschen nach einem internen Anzeichen für den richtigen Modus so wenig Erfolg hatte, waren die Gelehrten gezwungen, anderswo nach Klärung zu suchen. Weil einige Motetten in den Trouvère-Chansoniers gefunden wurden und offensichtlich entweder einige Motetten zu Chansons oder einige Chansons zu Motetten gemacht worden waren<sup>21</sup>, war es nicht ganz unbegründet, letztere als dritte Informationsquelle zu betrachten. Man mag annehmen, daß der Rhythmus einer Chanson der gleiche ist, wie der seines Kontrafakts<sup>22</sup>, gleich, ob das Kontrafakt eine Motette oder eine Chanson ist, es ist jedoch etwas ganz anderes, aus den wenigen Fällen der Motette-Chanson-Verbindung zu schließen, daß Motetten mit bekanntem Rhythmus, besonders die französischen, Informationen über den Rhythmus in allen Chansons liefern könnten. Husmann versuchte, den Umfang des modalen Rhythmus zu begründen, indem er annahm, daß der modale Rhythmus in Chansons ungefähr während der Zeit, in der Gegend und in der Art und Weise erschien, in welcher er in polyphoner Musik auftrat<sup>23</sup>. Georg Kuhlmann betrieb intensive Studien der französischen Motetten im Kodex Montpellier und machte viele Bemerkungen hinsichtlich der Verwendung des modalen Rhythmus in Chansons, die auf seinem Studium des Rhythmus in den Motetten basierten<sup>24</sup>. Aber die Schwäche dieser Studien ist, daß nur gelegentliche Übereinstimmungen berücksichtigt werden, während die allgemeinen Differenzen zwischen Motette und Chanson übersehen wurden. Obgleich es schwierig ist, die musikalischen Differenzen nachzuweisen, so lange die rhythmischen Probleme der Chansons nicht geklärt sind, ist es doch klar, daß es einen prinzipiellen Unterschied im Text zwischen dem metrischen Schema der Trouvère-Chansons und dem der Motetten gibt; erstere wurden zum Selbstzweck geschaffen und sind entweder sehr regelmäßig oder sehr verfeinert und kompliziert, während die letzteren nur selten sehr regelmäßig oder anspruchsvoll sind, sie scheinen meist nur den Erfordernissen der Musik zu entsprechen. Außerdem ist das Reimschema der Chansons das Ergebnis sorgfältigen Entwurfs, während es augenscheinlich bei den Motetten meistens dem Zufall überlassen war. Dies alles schließt natürlich nicht die Möglichkeit aus, daß ein Dichter-Komponist von Motet-

<sup>20</sup> Z. B. die anonyme Chanson „Lons desirs et longue atente“ (R 746) in O, fol. 77r.

<sup>21</sup> Vgl. Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, Halle 1910, S. 335–338. Gennrich besprach und transkribierte diese Chansons und Motetten in *Trouvère-Lieder und Motetten-Repertoire*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 9, 1926, S. 8–34 und 65–85, und in *Internationale mittelalterliche Melodien*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 11, 1928/1929, S. 259–296 und 321–348.

<sup>22</sup> Aus meinem Artikel *Recitative Melodies in Trouvère Chansons* (Festschrift Wiora) kann man folgern, wie unhaltbar Gennrichs Theorien sind, die er, ausgehend von der sogenannten Initialkontrafaktur, in seinem Artikel *Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie* im Archiv für Musikwissenschaft 18, 1961, S. 126–140 entwickelt hat.

<sup>23</sup> Hinsichtlich einer Zusammenfassung von Husmanns Ansichten in dieser Angelegenheit siehe Kippenberg, *op. cit.*, S. 146–152.

<sup>24</sup> Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier*, Würzburg 1938.

ten gelegentlich versuchte, die Tradition der Dichtkunst der Trouvères mit den musikalischen Charakteristika der Motetten zu verbinden, oder umgekehrt. Aber die Tatsache, daß dies gelegentlich passierte, sollte nicht als Indikation dafür genommen werden, daß Chansons und Motetten sich in allen Aspekten außer einem glichen. Mit anderen Worten, wir sollten die Chansons nicht wie einstimmige Motetten behandeln.

Es ist an dieser Stelle notwendig, die Art und Weise zu untersuchen, in welcher die Trouvère-Chansons verbreitet wurden; ein Aspekt, der von äußerster Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Trouvères ist, der jedoch bisher am meisten vernachlässigt wurde. Die Chansons sind uns in einem Dutzend großer Chansonniers und zahlreichen anderen kleinen oder fragmentarischen Manuskripten erhalten<sup>25</sup>. Viele Chansons erscheinen in mehr als einem Manuskript, aber sie sind selten in allen Quellen identisch. Manchmal sind die Abweichungen zwischen den Fassungen nur gering, meistens sind sie aber bedeutsam, obgleich es im allgemeinen nur einen geringen Zweifel an der gemeinsamen Herkunft der Melodien gibt (auch die Texte der Gedichte differieren von Manuskript zu Manuskript, in diesem Aufsatz werden diese Abweichungen jedoch nicht erwogen)<sup>26</sup>. Außerdem datieren die frühesten dieser Quellen von ungefähr einem Jahrhundert nach der Zeit, die man den Beginn der Trouvère-Periode nennen könnte<sup>27</sup>. Wir können vielleicht eine Erklärung für dieses Phänomen in Studien über die mittelalterliche Literatur finden. Verschiedene Experten haben schon vor längerer Zeit erkannt, daß mündliche Überlieferung eine wichtige Rolle bei der Verbreitung verschiedener Arten mittelalterlicher Literatur spielte, und daß diese einen bedeutenden Einfluß sowohl auf die Form als auch auf den Inhalt der entsprechenden Literatur hatte<sup>28</sup>. Deswegen erscheint es folgerichtig zu schließen, daß die Chansons der Trouvères zuerst durch mündliche Überlieferung verbreitet wurden, und daß die Mode des Sammelns, d. h. des Aufzeichnens und Kopierens der Trouvère-Chansons, erst zu einem späteren Zeitpunkt begann<sup>29</sup>.

In größter Vereinfachung könnte die Verbreitung einer Chanson wie folgt beschrieben werden. Nachdem ein Trouvère eine Chanson gemacht hatte, wahrscheinlich ohne sie niederzuschreiben, lehrte er sie einem berufsmäßigen Vortragskünstler (einem sogenannten Jongleur), der sie dann bei verschiedenen Gelegenheiten und an verschiedenen Orten vortrug. In den folgenden Jahren lernten andere Jongleurs die Chanson entweder direkt oder indirekt von dem ersten, und nach einer gewissen Zeit hatten mehrere Jongleurs das Stück in ihrem Repertoire, obwohl es noch immer nicht niedergeschrieben war. Es liegt auf der Hand, daß diese Jongleurs, die die Chansons auswendig lernten und vortrugen, natürlicherweise

<sup>25</sup> Betreffs eines vollständigen Verzeichnisses der Quellen siehe Spanke, *G. Raynauds Bibliographie*, S. 1—11.  
<sup>26</sup> Es muß an dieser Stelle erwähnt werden, daß die Handschriften R und V von vielen Chansons Melodien überliefern, die nicht untereinander und mit den Melodien verwandt sind, die für die gleichen Chansons in anderen Manuskripten erhalten sind. Eine gründliche Untersuchung dieser Melodien zeigt, daß diese R- und V-Fassungen wahrscheinlich nicht von dem Trouvère selbst stammen und daß sie stattdessen wahrscheinlich von einem Jongleur oder einem Schreiber erfunden wurden. Das gleiche gilt bisweilen für Fassungen in anderen Handschriften.

<sup>27</sup> Siehe Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge* (Classiques français du moyen âge 18), Paris 1918.

<sup>28</sup> Vgl. z. B. H. J. Chaytor, *From Script to Print, an Introduction to Medieval Literature*, Cambridge 1945.

<sup>29</sup> Siehe auch VanderWerf, *The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture*, *Current Musicology* 1, 1965, S. 61—68.



dazu geneigt waren, Varianten zu machen, welche nichtsdestoweniger vollkommen in der musikalischen Tradition der Zeit blieben. Als es Mode wurde, Chansons zu sammeln, machten sich mehrere Notenschreiber daran, die Chanson niederzuschreiben, so wie sie von einem vielleicht sorgfältig ausgewählten Jongleur vorgetragen wurde. Verschiedene Notenschreiber mögen sich an verschiedene Vortragskünstler gewandt haben, und das Ergebnis war, daß es Unterschiede unter diesen Aufzeichnungen gab. Im folgenden wurden diese Aufzeichnungen in große Kodizes kopiert; einige Notationen mögen mehrere Male kopiert worden sein und gelangten so in verschiedene Kodizes (dies scheint der Fall bei vielen der Chansons in den Handschriften K, L, N, P und X zu sein). Wir können annehmen, daß die Notenschreiber im allgemeinen eine Ausbildung im Niederschreiben und Kopieren von Musik gehabt haben und deswegen in der Lage waren, die Chansons mit einiger Akkuratheit aufzuschreiben und zu kopieren, wenngleich sie, da sie auch nur Menschen waren, einige Fehler machten. Außerdem müssen wir damit rechnen, daß die Kopisten gelegentlich eine Chanson auch variierten. Auf diese Weise ist wahrscheinlich keine Trouvère-Melodie, besonders keine der frühen Periode, in den Chansonnieren niedergeschrieben worden, ohne daß sie mehr oder weniger umfassend variiert wurde; aber obgleich es unwahrscheinlich ist, daß wir irgendeine Originalmelodie besitzen, mögen wir verschiedene Varianten haben, die alle vollkommen im Einklang mit den Aufführungspraktiken der Zeit sind.

Bevor die Rolle der mündlichen Überlieferung erkannt wurde, war es im allgemeinen die Gewohnheit der Philologen und Musikwissenschaftler, die Abweichungen in den Quellen als Schreibfehler zu betrachten. Heute sollte man jedoch versuchen, zwischen Varianten, die während der Zeit der mündlichen Weitergabe oder von Notenschreibern und Kopisten gemacht wurden, und wirklichen Schreibfehlern zu unterscheiden. Wir müssen uns davor hüten, unsere Konzeption der „typischen Trouvère-Melodie“ auf einige wenige ausgewählte Chansons einer einzigen Quelle zu gründen, und wir sollten uns speziell darum bemühen, die Trouvère-Chansons nicht nach unserem Konzept der Tonalität, Modalität, Rhythmus usw. zu beurteilen. Nur wenn wir eine große Anzahl von Chansons nehmen, die gleichzeitig in mehreren Quellen erscheinen, werden wir in der Lage sein, uns eine vorurteilslose Meinung über die Trouvère-Musik zu bilden.

An diesem Punkt befinden wir uns in einem Zirkelschluß: es ist unmöglich, den Rhythmus festzustellen, ohne zu wissen, welche der Abweichungen Schreibfehler sind und welche Varianten; auf der anderen Seite kann man nicht das Wesen der Diskrepanzen beurteilen, ohne den Rhythmus zu kennen. Es scheint, daß wir dieses Hindernis nur „by trial and error“ überwinden können. Deswegen werden wir zuerst untersuchen, wie Gennrich dieses Problem behandelt.

In der Theorie unterschied auch Gennrich zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung<sup>30</sup>, aber in der Praxis der Veröffentlichung von Chansons scheint er sie fast zu ignorieren. Es ist Gennrichs Praktik, aus allen erreichbaren Quellen eine Melodie zu rekonstruieren, welche er „*Kritische Fassung*“ nennt. Er verteidigt dieses Vorgehen wie folgt:

<sup>30</sup> Gennrich, *Die Repertoire-Theorie*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 66, 1956, S. 81–108.

„Wenn man früher den Standpunkt vertrat, daß eine solche abzulehnen sei, weil sich die verschiedenen Lesarten der Hss. als Variationen einer Originalmelodie darstellen, aus denen wir die authentische Weise nicht auszusondern vermögen, so daß die Herstellung einer kritischen Fassung nur bedeuten würde, daß zu den bestehenden Fassungen wieder eine neue hinzukäme, sind wir heute so weit, eine kritische Melodiefassung mit derselben — wenn nicht größeren — Sicherheit herzustellen als es beim Text der Fall ist. Denn ebenso wie der Worttext Schreibfehler aufweisen kann, ist auch die Melodieaufzeichnung nicht vor Schreibfehlern und Versehen aller Art gefeit. Diese Fehler gilt es zu erkennen und auszumerken. Es wird also eine musikalische Textkritik neben die literarische Textkritik zu treten haben“<sup>31</sup>.

Die Methode der Herstellung einer Kritischen Fassung mit Hilfe der musikalischen Textkritik wird von Werner Bittinger in einer Studie an Hand einer Chanson von Gautier de Dargies (siehe unser Beispiel 1, S. 135) genau erklärt und demonstriert<sup>32</sup>. (N. B. Dieses Buch eines früheren Studenten Gennrichs wird in einer von Gennrich herausgegebenen Folge publiziert und wurde kürzlich wieder von ihm befürwortet<sup>33</sup>. Es scheint sowohl Gennrichs als auch Bittingers Methoden zu vertreten.)

In der Besprechung dieser Chanson gab Bittinger zuerst eine kurze Rechtfertigung für die Auswahl des dritten Modus als des richtigen in diesem Fall; dann rekonstruierte er mit dem Anschein von Methode und Scharfsinn eine Kritische Fassung der Chanson nach den verfügbaren Lesarten. Im einzelnen betrachtet mögen alle seine Erklärungen und Rechtfertigungen annehmbar klingen, aber wenn wir uns den Prozess im ganzen ansehen, können wir nicht umhin uns zu fragen, wie die Schreiber so viele und so ernsthafte Fehler machen konnten. Von den 84 Noten und Neumen in einer Quelle sind, nach Bittinger, 12 verkehrt geschrieben, außerdem gibt es vier annehmbare Varianten; in dem anderen Manuskript gibt es nicht weniger als 32 Schreibfehler und nur 8 Varianten. Außerdem gibt es nur zwei Fassungen dieser Chanson, während wir für viele andere Chansons zehn oder mehr Fassungen haben. Wenn wir diese Fassungen so „korrigieren“ würden, wie Bittinger die obigen zwei korrigierte, würden wir zu der Folgerung kommen müssen, daß die Schreiber bei diesen Chansons mehr verkehrte als korrekte Noten schrieben; wenn sie das bei den Chansons taten, die in vielen Handschriften erhalten geblieben sind, müßten wir folgern, daß sie das bei allen oder beinahe allen Chansons machten, und das erscheint mir einfach unglaubwürdig. Natürlich kann man nicht behaupten, daß sich die Schreiber niemals irrten, aber es scheint, als ob Bittinger die Tatsache ignoriert hätte, daß die Chanson, in der er so viele Schreibfehler gefunden hat, wohl etwa ein Jahrhundert älter ist als ihre älteste schriftliche Aufzeichnung. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß die meisten Abweichungen während der Zeit der mündlichen Verbreitung entstanden und nur wenige während des Kopierpro-

<sup>31</sup> Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, Band I (Romanische Übungstexte 36), Tübingen 1955, S. xviii. N. B. Am Anfang dieser Behauptung bezieht Gennrich sich wahrscheinlich auf Aubrys Bemerkungen in Joseph Bédier, *Les Chansons de Croisade . . . avec leur mélodies publiées par Pierre Aubry*, Paris 1909, S. xxvii.

<sup>32</sup> Werner Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Literarhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhandlungen IX), Würzburg 1953, S. 69—83 und Anhang, S. 7—12.

<sup>33</sup> Gennrich, *Die autodithone Melodie: Übungsmaterial zur musikalischen Textkritik*, Langen bei Frankfurt 1963, S. XIV.

zesses. Mir erscheint am anfechtbarsten vor allem der Prozeß des simplen „Korrigierens“ jeder Note, die nicht in die ausgewählte Rhythmisierung paßt, und das Abstempeln jener Divergenzen als „Varianten“, die dem Rhythmus nicht widerstreiten.

Bei einer anderen Methode kann man von der Annahme ausgehen, daß die Manuskripte die Chansons wiedergeben, wie verschiedene Jongleurs sie zu der Zeit sangen, als die Chansonniers hergestellt wurden, und daß wir deshalb einen Rhythmus zu wählen haben, der zu den erhaltenen Melodien paßt. Man kann annehmen, daß, wenn der modale Rhythmus alle Trouvère-Melodien bei ihrer Konzipierung beherrschte, die berufsmäßigen Vortragskünstler, die Jongleurs, davon gewußt haben müssen; wenn außerdem ein gewisser rhythmischer Modus einer Chanson eigen war, müßte dieser Rhythmus einen Einfluß auf das Wesen und die Form der Varianten gehabt haben, die von den Ausführenden gemacht wurden. Folglich müßte man erwarten, daß bei einer Chanson, welche immer in einem gewissen rhythmischen Modus aufgeführt wurde, die melodischen Variationen innerhalb der Möglichkeiten dieses Modus geblieben sein müßten, und daß es durch den festgelegten Rhythmus einfach gewesen sein müßte, die Töne an den wichtigsten Stellen des rhythmischen Modus zu erinnern und zu erhalten. Auf diese Weise müßten wir in der Lage sein, eindeutige Hinweise auf den rhythmischen Modus einer Chanson durch vergleichendes Studium aller erreichbaren Fassungen zu finden. Aber auch diese scheinbar unfehlbare Methode hilft nur wenig bei der Suche nach dem richtigen Modus einer gegebenen Chanson. Manchmal ist es leicht, einen Modus zu finden, welcher zu der vorliegenden Chanson paßt; in anderen Fällen würde beinahe jede Form von strengem, gemischtem oder modifiziertem modalem Rhythmus passen; und genau so oft widersteht eine Chanson wegen der höchst komplizierten und unausgewogenen Rhythmen, die sich bei einigen oder allen Versionen ergeben würden, allen Versuchen, in irgendeinen Modus eingepaßt zu werden. Sogar bei vielen der Chansons, für die wir einen „passenden“ Modus finden können, sind die Varianten so, daß sie sich nur ergeben haben würden, wenn die Schreiber und Ausführenden nichts von dem Modus gewußt hätten, mit anderen Worten, die Varianten würden ganz anders gewesen sein, wenn die Chanson in diesem Modus ausgeführt worden wäre.

Es gibt offensichtlich keine Rechtfertigung für die Annahme, daß alle Chansons in modalem Rhythmus sind, wir sollten vielmehr den modalen Rhythmus nur dann voraussetzen, wenn es starke interne oder äußere Hinweise dafür gibt. Eine Untersuchung, die von diesem Gesichtspunkt aus unter Verwendung aller Informationsquellen durchgeführt wird, erbringt kein Ergebnis, welches für das ganze Repertoire gilt, das in den Chansonniers überliefert wurde, aber um eine allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen, kann man sagen, daß man die Chansons in die folgenden vier Gruppen einteilen kann:

1. Chansons, bei denen melodische oder poetische Charakteristika starke Hinweise dafür geben, daß sie in einem bestimmten rhythmischen Modus komponiert wurden. Es gibt nur sehr wenige Chansons in dieser Gruppe, und die meisten stehen entweder in irgendeinem Zusammenhang mit einer mehrstimmigen Komposition oder sind anonyme Chansons, die nur im Chansonnier Cangé erscheinen. Es sollte

hinzugefügt werden, daß nicht alle dieser Chansons streng modal sind: einige sind in gemischtem oder modifiziertem rhythmischem Modus.

2. Chansons, die keine überzeugenden Hinweise für oder gegen den modalen Rhythmus geben. In diese Kategorie fallen nur Chansons, die sehr syllabisch sind, und bei denen es nicht genug Fassungen gibt, um irgendwelche Erkenntnisse aus der Untersuchung der Varianten zu gewinnen.

3. Chansons, die in eine Form des modalen Rhythmus in allen ihren Fassungen passen würden; die Varianten unter den Fassungen lassen es jedoch unwahrscheinlich erscheinen, daß die Melodie immer in einem bestimmten Modus gesungen und in diesem Modus weitergegeben wurde. Es gibt unter diesen Chansons mehrere, welche im Chansonier Cangé in semi-mensuraler Notation erscheinen, die eine Aufführung in modaler Rhythmik verlangt, in anderen Quellen treten diese Chansons aber in nicht-mensuraler Notation auf<sup>34</sup>.

4. Chansons, welche in allen ihren Versionen darauf hindeuten, daß sie wahrscheinlich nicht im modalen Rhythmus aufgeführt wurden, weil komplizierte und höchst unausgewogene Rhythmen dabei entstehen würden, und wegen der Beschaffenheit der Varianten.

So hatten die Versuche, den Originalrhythmus der Trouvère-Chansons zu rekonstruieren, bis jetzt nur bei einer kleinen Gruppe von Chansons Erfolg, nämlich bei denen im modalen Rhythmus. Für viele der anderen Chansons können wir jedoch folgende wichtige Schlußfolgerung aus dem vergleichenden Studium der Fassungen ziehen. Es muß ziemlich leicht für die Jongleurs gewesen sein, den melodischen Bogen jeder Zeile zu behalten, aber entweder war es äußerst schwierig, oder es wurde keine Anstrengung gemacht, die genaue Verteilung dieser Melodie auf den Text zu erhalten; es scheint sogar schwierig oder unnötig gewesen zu sein, immer zu erinnern, auf welches Wort des Verses der Höhepunkt der Melodie zu fallen hatte<sup>35</sup>. In der Tat scheint die Verschiebung der Melodie über den Text einen stichhaltigen Beweis nicht nur gegen die Ausführung im modalen Rhythmus, sondern auch gegen eine Aufführung in jedem Wechsel zwischen betonten und unbetonten und langen und kurzen Tönen zu ergeben. Wenn dies der Fall bei den Chansons ist, die zufällig in vielen Versionen erhalten sind, müssen wir auch damit rechnen, daß es für viele andere Chansons zutrifft.

Für eine unvoreingenommene Untersuchung der verschiedenen Fassungen einer Chanson ist es unbedingte Voraussetzung, daß wir die gewohnheitsmäßige Tendenz überwinden, anzunehmen, daß die Originalmelodie zumindest so gut war wie die „beste“ erhaltene Fassung, denn es ist nicht unmöglich, daß die Jongleurs, die ja Berufssänger waren, gelegentlich die Melodie eines Trouvère verbesserten. Ebenso

<sup>34</sup> Meines Wissens ist keine Chanson gefunden worden, welche in mehr als einer Quelle in semi-mensuraler Notation erscheint. Nur unser Beispiel 2 (S. 136) kommt nahe daran, eine solche Notation in zwei seiner fünf Quellen zu haben, welche Noten enthalten. Die Schreiber von D und O geben den dritten Modus an, obgleich in keiner der Quellen der Wechsel von Longae und Breves konsequent ist. In O sind acht Fälle, bei denen der Schreiber eine Brevis an Stelle einer Longae schrieb, während es sieben korrekte Longae gibt. Die Fassung von D wurde von Gennrich veröffentlicht und untersucht. Er bemerkte, daß in der ersten Zeile zwei Longae sind, wo Breves sein sollten, obgleich es später an diesen Stellen Breves gibt, wo die gleiche Zeile wiederholt wird; außerdem bemerkte er in Zeile 7 eine plica longa, wo eine plica brevis sein mußte. Gennrich erörterte nur die Version D, schrieb jedoch: „Die Notation dieses Liedes ist wohl das wichtigste des ganzen Fragmentes, denn sie liefert wohl den schlagendsten Beweis für die Richtigkeit der sog. ‚modalen Interpretation‘“.

<sup>35</sup> Es ist zu beachten, daß die Fassungen gewöhnlich mehr beim Abgesang als beim Stollen variieren, wahrscheinlich wegen der Wiederholung des letzteren.

sollten wir es nicht für eine Selbstverständlichkeit halten, daß die Ausführenden und Notenschreiber sich bei der Weitergabe jener vielen Chansons irrten, die nicht unserem Begriff der Melodik entsprechen. Für einen Forscher, der so von vorgefaßten Meinungen befreit ist, wird es offenkundig, daß man die Originalmelodie weder zwischen den erhaltenen herausfinden, noch sie rekonstruieren kann, da sich im allgemeinen alle Fassungen als gleicherweise traditionell und konventionell erweisen. Es gibt außerdem nur wenige Fälle, bei denen man mit Sicherheit einen Schreibfehler von Varianten unterscheiden kann. Eine wichtige Charakteristik, die bei fast allen Melodien vorkommt, sticht hervor: es sind unaufdringliche und unauffallende Weisen, welche klingen, als ob sie bei der ersten Aufführung improvisiert wurden. Andererseits sind die Dichtungen kultivierte Schöpfungen in sorgfältig entworfenen Formen. So tun wir gut daran, die Trouvère-Chansons in erster Linie und vor allem als Dichtungen zu betrachten, die zu einer Melodie so rezitiert wurden, daß dem Text die volle Aufmerksamkeit gegeben wurde.

Alle vorhergehenden Beobachtungen führen dazu, die Aufgabe der üblichen, unbewiesenen und erfolglosen Annahme, daß alle Trouvère-Chansons irgendeine Form von regelmäßigem Wechsel betonter und unbetonter Töne hatten, überzeugend zu rechtfertigen. Es gibt vielmehr gute Gründe für die Voraussetzung, daß die Chansons traditionsgemäß in deklamatorischem Rhythmus vorgetragen wurden<sup>86</sup>. Dieser Rhythmus ist frei nicht nur in dem Sinne, daß betonte und unbetonte Töne wie auch betonte und unbetonte Silben in unregelmässigen Abständen vorkommen können, sondern auch insofern, als es nicht notwendigerweise ein einfaches Verhältnis in der Dauer des einen Tones zum anderen gibt (also nicht unbedingt 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3). Das bedeutet jedoch weder, daß es nicht auch binäre oder ternäre Passagen in einem Lied geben könnte, noch daß der Rhythmus von Strophe zu Strophe differieren muß; dieses alles hing teils von dem einzelnen Ausführenden, teils von dem Text und der Überlieferung der betreffenden Chanson ab.

Früher hatten die Musikwissenschaftler Schwierigkeiten, wenn sie versuchten, eine annehmbare Relation zwischen Text und Melodie zu finden; es kann keine bessere Verbindung zwischen ihnen entdeckt werden, als im Vortrag in deklamatorischem Rhythmus. Früher war es ein großes Problem, die Melodie dem Rhythmus anzupassen; es ist offensichtlich, daß es solche Probleme beim deklamatorischen Rhythmus nicht gibt. Die Abweichungen zwischen den Fassungen stellten, um das mindeste zu sagen, ein Problem auch für jene Musikwissenschaftler dar, die der Annahme waren, daß die Chansons mündlich verbreitet wurden. Wenn wir den deklamatorischen Rhythmus bei den Trouvère-Chansons für den normalen halten, wird die Art der Varianten vollkommen verständlich, und es wird sogar klar, daß es selbstverständlich und beinahe notwendig für die Jongleurs gewesen sein muß, solche Varianten zu machen. Außerdem wird die Bedeutung der Chansons im modalen Rhythmus in das richtige Verhältnis gebracht durch die Beobach-

<sup>86</sup> „The knowledge of the six metrical ‚modi‘ has had a catastrophic effect on the modern interpretation of secular music written down in neumes or plainsong squares. . . . They were all supposed to follow one of the modes, and since these had triple time, so the scholars reasoned, all medieval music must have been ternary. . . . Monophonic music, far from being subject to the ‚modi‘, had the privilege of free rhythm“. Curt Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York 1953, S. 173. Siehe auch Carl Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, a. a. O., S. 3–4.

tung, daß diese Chansons Ausnahmen von der Regel waren, und daß die Ausnahmen unter dem Einfluß der Motetten, Rondels und ähnlichem entstanden. Gleichfalls kann man annehmen, daß der Schreiber des Chansonniers Cangé vielen Chansons einen modalen Rhythmus überlegte, um sie den Motetten usw. ähnlich zu machen<sup>37</sup>. Ein starkes Argument für den deklamatorischen Rhythmus ist die Tatsache, daß man auch nach Untersuchung von mehreren hundert Chansons noch immer daran glauben kann. Obgleich man einen überzeugenden Beweis nur durch das Vorlegen von mehreren Dutzend Chansons geben kann, wage ich es, nur drei Chansons anzufügen. Ich bitte die Leser, bei der genauen Untersuchung dieser Chansons im Auge zu behalten, daß die drei hier angeführten Beispiele, wie die meisten Chansons, etwa eine Mittelstelle einnehmen zwischen denen mit einheitlicheren Fassungen und solchen Chansons, bei denen die Abweichungen noch bedeutender sind.

#### Die Handschriften und ihre Sigla

- A Arras, Bibl. Munic. 657 (olim 139). Veröffentlicht durch Alfred Jeanroy, *Le Chansonnier d'Arras, Reproduction en Phototypie* (Société des anciens Textes français XXVII), Paris 1925.
- D Frankfurt, Stadtbibliothek, olim 29 (jetzt ohne Signatur). Veröffentlicht durch Friedrich Gennrich, *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift*, Zeitschrift für romanische Philologie XLII, 1922, 726—740.
- K Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5198. Herausgegeben von Pierre Aubry, *Le Chansonnier de l'Arsenal. Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la bibliothèque de l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne*, Paris 1909—1910.
- L Paris, Bibl. Nat., fr. 765.
- M Paris, Bibl. Nat., fr. 844. Veröffentlicht durch Jean Baptiste Beck, *Le Manuscrit du Roi, Faksimile* (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Folge 2, Bd. I), Philadelphia 1938.
- Mt Paris, Bibl. Nat., fr. 844 (eine Sammlung von Chansons Thibaud de Navarres, eingefügt in das vorhergehende Manuskript), veröffentlicht mit der vorhergehenden Handschrift.
- N Paris, Bibl. Nat., fr. 845.
- O Paris, Bibl. Nat., fr. 846. Veröffentlicht von Jean Baptiste Beck, *Le Chansonnier Cangé, Faksimile* (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Folge 1, Bd. I), Paris 1927.
- P Paris, Bibl. Nat., fr. 847.
- R Paris, Bibl. Nat., fr. 1591.
- T Paris, Bibl. Nat., fr. 12615.
- U Paris, Bibl. Nat., fr. 200050. Veröffentlicht durch P. Meyer und G. Raynaud, *Le Chansonnier français de Saint-Germain-des Pres* (Société des anciens textes français XXXI), Paris 1892.
- V Paris, Bibl. Nat., fr. 24406.
- X Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 1050.
- a Rom, Bibl. Vat., Reg. 1490.

<sup>37</sup> Bei anderer Gelegenheit hoffe ich zeigen zu können, daß der Begriff des deklamatorischen Rhythmus vollkommen durch die melodischen Charakteristika und die Stellung der Trouvères in der Geschichte der westlichen Kultur unterstützt wird. Ich hoffe auch, daß ich eine Möglichkeit haben werde aufzuzeigen, daß es nur einen geringen oder gar keinen Grund für die Annahme gibt, daß die Trouvère-Chansons viele Tanzmelodien enthalten; siehe auch Willi Apel, *Rondeaux, Vitrelais, and Ballades in French 13th-Century Song*, Journal of the American Musicological Society 7, 1954, S. 121—130. In dieser Studie wird hervorgehoben, daß es im Grunde genommen keine *Rondeaux* etc. im Trouvère-Repertoire gibt.

1. Gautier de Dargies

R 1223<sup>38</sup>

T

M   
 1. Ainc mais ne fis chan - con tour de ma vi - - e

T

M   
 2. Donc je me trou - vais - se si es - ga - re

T

M   
 3. Qu'a pain - nes sal se sui u - ne sui mi - e

T

M   
 4. Quar i - re m'a et mes - chies tel me - ne

T

M   
 5. Et ce que voi tout le mont a - tour - ne

T

M   
 6. En tris - te - ce en mes - dit en en - vi - e

<sup>38</sup> T, fol. 141; M fol. 87; T im Original eine Quarte tiefer.  
 N. B. \* deutet eine plica an; ns. bezeichnet den Anfang einer neuen Zeile.

T

M

T

M

7. D'au - tre cho - se ni a - - vra mais par - le

8. Ainz ont a - mours et tout bien a - dos - se

## 2. Hugues de Berzé

R 238<sup>39</sup>

O

M

T

A

D

1. En - si con - cil qui cue - vre sa pe - san - ce

<sup>39</sup> O fol. 49, M fol. 17, T fol. 104, A fol. 158; D nach Gennrich, *Das Frankfurter Fragment*, S. 736. Text nach O. Siehe auch Anmerkung 34.



O

M

T

A

D

2. Et son de - hait en - tre ses e - ne - mis

O

M

T

A

D

3. Por ce que moins l'en ai - ent en vil - tan - ce

O

M

T

A

D

4. Me fais ie llez quant plus sul dire es - pris

O

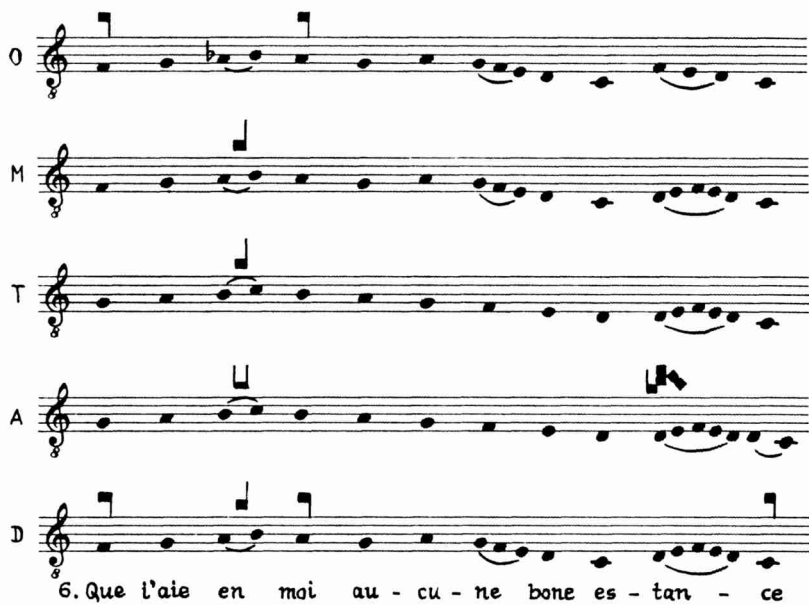
M

T

A

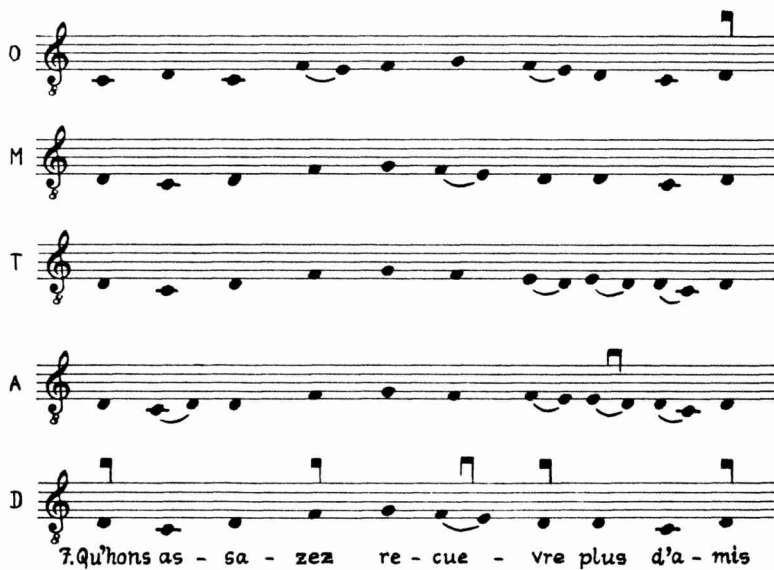
D

5. Et por ce chant qu'a chas - cun soit a - vis



O  
M  
T  
A  
D

6. Que l'aie en moi au - cu - ne bone es - tan - ce



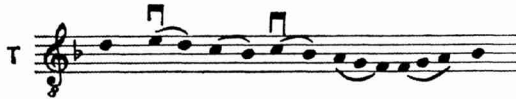
O  
M  
T  
A  
D

7. Qu'hons as - sa - zez re - cue - vre plus d'a - mis

## 3. Chastelain de Coucy

R 1010<sup>40</sup>

1. Co-ment que lon - gue de - mo - re



2. Ai - e fai - te de chan - ter

3. Or est bien rai-sons et ho--re

40 K S. 381, N fol. 38, X fol. 245 (N und X = K, außer wo abweichend vermerkt); U fol. 8, M fol. 52; a fol. 15; O fol. 26. Text nach O. Die Lesarten von M, T, a, und O im Original eine Quinte höher. Für diese Chanson geben die Handschriften R und V Melodien, welche ganz anders sind, als die Melodie, die uns in den anderen Manuskripten überliefert wurde. Obgleich es eine schwache Ähnlichkeit zwischen der Melodie bei R und bei V gibt, beschränken wir unsere Aufmerksamkeit auf die acht anderen Chansonniers, weil offenbar alle ihre Lesarten von einem Original abstammen. (Fragen der Modalität oder Tonalität, die bei dieser Chanson durch die Versetzungszeichen in U, O und M kompliziert wurden, sollen in einer anderen Studie behandelt werden). Wie es so oft bei den Trouvère-Chansons der Fall ist, finden wir hier mehr Diskrepanzen in den Quellen beim zweiten Teil der Chanson als bei den ersten vier Zeilen. Gleich zu Beginn der fünften Zeile finden wir ein klares Beispiel für die verschiedene Verteilung der Melodie auf den Text. Die Standard-Erklärung für Abweichungen dieser Art ist, daß einer der vielen Schreiber, die mit dem Kopieren dieser Chanson beschäftigt waren, sich irrte, und daß spätere Kopisten — ohne die betreffende Melodie zu kennen — den Fehler bemerkten und versuchten, ihn zu korrigieren, mit dem Ergebnis, daß das Original mehr und mehr verzerrt wurde. Wenn diese Chanson die einzige wäre, mit der das geschah, könnte man dieser Erklärung glauben, aber Widersprüche solcher Art gibt es bei fast allen Chansons, für die wir mehrere Versionen haben.

NX

4. Que me doi - e re - tor - ner

K  
u  
M  
T  
a  
O

5. Qu'a - mours me fait o - bli - er

K  
u  
M  
T  
a  
O

6. L'en - nui que lonc tans mà mort

X

K

U

M

T

a

O

7. Et don - ne no - vel de - port

K

U

M

T

a

O

8. Be - le por cui chant et de - port 9. Mer - ci.



## Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff

VON CARL DAHLHAUS, SAARBRÜCKEN

Der paradoxe Satz, durch den Eduard Hanslicks Buch *Vom Musikalisch-Schönen* berühmt wurde: „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“<sup>1</sup>, ist die Pointe einer Polemik. Und um den negativen Sinn des Satzes, das Aburteil über die „*verrottete Gefühlsästhetik*“<sup>2</sup>, kreiste ein halbes Jahrhundert lang der Streit der Musikästhetiker. Hanslicks Formbegriff wurde hingenommen, als sei er selbstverständlich.

Der Ausdruck „die Musik“ ist in Hanslicks Formulierung eine Abbeviatur; gemeint ist „das Musikalisch-Schöne“. Und der Satz über die „tönend bewegten Formen“ ist als Gegenthese zu Daniel Schubarts Gefühlsästhetik zu verstehen. Schubart fragte wie Hanslick: „*Was ist das musikalische Schöne?*“ Aber er antwortete entgegengesetzt: Das Schöne ist Ausdruck, und Ausdruck ist „*Herzenserguß*“<sup>3</sup>.

Repräsentierte Schubart den musikästhetischen Sturm und Drang<sup>4</sup>, so beruht Hanslicks Ästhetik auf der These der Klassik, daß das Schöne in sich vollendet sei<sup>5</sup>. Das musikalische Kunstwerk, schreibt Hanslick, erscheint „*als ein von unserm Fühlen nicht bedingtes, spezifisch ästhetisches Gebild, das die wissenschaftliche Betrachtung abgelöst von dem psychologischen Beiwerk seines Entstehens und Wirkens in seiner inneren Beschaffenheit erfassen muß*“<sup>6</sup>. Hanslick leugnet nicht, daß Musik als Herzenserguß oder als tönendes Symbol entstehen oder wirken könne<sup>7</sup>; das musikalisch Schöne, das ästhetische Moment der Musik sei jedoch die „*tönend bewegte Form*“.

Die These wurde, obwohl sie philosophisch gemeint war, von Hanslicks Kritikern — Hermann Lotze, August Wilhelm Ambros und Hugo Riemann — als psychologischer Satz behandelt und verworfen oder eingeschränkt<sup>8</sup>. Und Hanslick, durch den Zeitgeist beunruhigt, verleugnete schließlich selbst zwar nicht seine musikästhetischen Überzeugungen, aber deren Voraussetzungen. In den späteren Auflagen des

<sup>1</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 32.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 5.

<sup>3</sup> Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Neudruck Leipzig 1924, S. 7 f.

<sup>4</sup> H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIX, 1955, S. 323—49.

<sup>5</sup> Hanslick zitiert (a. a. O., S. 78) Schellings Wort von der „*erhabenen Gleichgültigkeit des Schönen*“. Am schroffsten wurde das Prinzip, daß das Schöne seiner „*eigenen inneren Vollkommenheit*“ wegen da sei, von K. Ph. Moritz formuliert (*Von der bildenden Nachahmung des Schönen*, 1788; nach A. Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923, S. 247).

<sup>6</sup> Hanslick, a. a. O., S. 52; Goethe schrieb am 19. Januar 1830 an Raumer: „*Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst, jene denken an dessen Wirkung nach außen.*“

<sup>7</sup> „*Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das schnelle Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen*“ (a. a. O., S. 57). „*Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne mit allen andern großen und schönen Ideen. ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall*“ (S. 104). Das erste Zitat erinnert an die Ausdrucksästhetik Schubarts, die primär eine Ästhetik der musikalischen Reproduktion war, das zweite an die Symbolästhetik F. Th. Vischers und H. Lotzes. Hanslick konzediert sowohl die Tatsache als auch die Legitimität der Gefühls- oder Symbolwirkung, leugnet aber, daß sie Grundlage der Ästhetik sein dürfe.

<sup>8</sup> R. Schäfer, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 32 ff.

Buches fehlen die Sätze, die Ästhetik und Psychologie voneinander trennen<sup>9</sup>, und das Wort „Metaphysik“ ist durch „Naturwissenschaft“ ersetzt<sup>10</sup>.

Hanslick war aber in der Absage an die Metaphysik<sup>11</sup> nicht konsequent und konnte es nicht sein. Dem Satz über die „tönend bewegten Formen“ geht — auch in den späteren Auflagen — eine Bestimmung der Tonformen als „*musikalische Ideen*“ voraus<sup>12</sup>, ohne die er unverständlich wäre. Der Ausdruck „Idee“, schreibt Hanslick, bezeichne „*immer den in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff*“<sup>13</sup>. Die Abhängigkeit von Hegels Logik, von der Definition der Idee als „*Einheit des Begriffes und der Objektivität*“<sup>14</sup>, ist offenkundig.

Nichts anderes als eine Umschreibung des Begriffs der „*musikalischen Idee*“ ist der Satz: „*Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind . . . sich von innen heraus gestaltender Geist*“<sup>15</sup>. Hanslick sagt nicht nur, daß Form Ausdruck des Geistes, sondern daß sie selbst Geist sei. In seiner Ästhetik ist also „Form“, analog zu „Idee“, ein zwischen Wesen und Erscheinung vermittelnder Begriff. Und der Satz, daß die „*tönend bewegten Formen*“ der „*Inhalt*“ der Musik seien, ist mehr als ein die Gefühlsästhetik herausforderndes Paradox. Von Formen, die er als Ideen be-greift, kann Hanslick sagen, daß sie ein Inhalt seien, der im Tonmaterial erscheint und sich verwirklicht<sup>16</sup>.

Hanslicks Formbegriff ist von seinen Kritikern nicht verstanden worden. Hugo Riemann bestimmte das „*rein Formale*“ musiktheoretisch als Inbegriff der „*vielfältigen Beziehungen der Tonhöhe und Tondauer*“ und warf Hanslick vor, „*die Hauptsache zu übersehen, daß nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß*“<sup>17</sup>, „*spontaner Erguß der Empfindung des Künstlers*“<sup>18</sup>. Riemanns Definition des „*rein Formalen*“ ist so allgemein, daß es scheint, als sei sie auch zu Hanslicks ästhetischem Formbegriff als musiktheoretisches Korrelat denkbar.

<sup>9</sup> Hanslick war allerdings auch in der ersten Auflage nicht konsequent. Einerseits betonte er die Differenz: „*Das Verhalten unsrer Gefühlszustände zu irgend einem Schönen ist vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Ästhetik*“ (S. 7). Andererseits übernahm er aus H. G. Nägels *Vorlesungen über Musik* (Stuttgart und Tübingen 1826) — ohne die Quelle zu nennen, obwohl er sie kannte (vgl. S. 56 und S. 85) — eine unzweideutig psychologische Behauptung. „*Es ist unmöglich, eine Empfindung in Tönen zu malen; hingegen ist es möglich, in Tönen Objekte nachzubilden*“ (Nägeli S. 49). „*Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte spezifische Fühlen*“ (Hanslick S. 24). An das Abirren in Psychologie knüpfte H. Lotze den Versuch an, Hanslick durch immanente Kritik zu widerlegen. „*Warum nun nicht zugeben, daß ganz ebenso durch bestimmte Verknüpfungsweisen der Töne auch bestimmte Gefühle sich andeuten lassen? Denn daß gehörte Tonfiguren uns die Vorstellungen äußerer Ereignisse erwecken, denen der gleiche Rhythmus zukommt, ist nicht das einzig Natürliche; gleich natürlich wird durch sie die Erinnerung an die innern Gemüthsbewegungen hervorgerufen, die in analogen Formen des Wechsels zwischen Anspannung, Gleichgewicht und Erschlaffung verlaufen*“ (*Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868, S. 480).

<sup>10</sup> In der ersten Auflage (S. 1) beruft sich Hanslick auf die „*philosophische Behandlung der Ästhetik, welche auf metaphysischem Wege sich dem Wesen des Schönen zu nähern versucht*“, in der neunten Auflage (1896) auf die „*naturwissenschaftliche Methode*“ (S. 2).

<sup>11</sup> „*Das System macht allmählich der ‚Forsdunng‘ Platz*“ (9. Auflage, S. 3).

<sup>12</sup> A. a. O. (1. Auflage), S. 32.

<sup>13</sup> A. a. O., S. 16.

<sup>14</sup> Nach H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931, S. 12.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 34.

<sup>16</sup> „*Die höchst eigentümliche Stellung wird dadurch erstlich, welche in der Musik der Gehalt zu den Kategorien der Form und des Inhalts einnimmt. Man pflegt nämlich das ein Tonstück durchwehende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geistigen Gehalt desselben anzusehen, die künstlerisch geschaffenen, bestimmten Tonfolgen hingegen als die bloße Form, das Bild, die sinnliche Einkleidung jenes Über sinnlichen. Allein gerade der spezifisch-musikalische Teil ist Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnisvoll vereintigt*“ (a. a. O., S. 72).

<sup>17</sup> H. Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig o. J., S. 41.

<sup>18</sup> A. a. O., S. 31.

Eine genauere Analyse zeigt aber, daß der ästhetische Gegensatz auch einen musiktheoretischen einschließt. Riemann versteht unter dem „*rein Formalen*“ die harmonischen und rhythmischen Funktionen der Töne und Tongruppen, die durch Kategorien wie Tonika und Dominante, schwere und leichte Zeit, Auftakt und Endung bestimmbar sind. Vom „*rein Formalen*“ melodischer Perioden unterscheidet er den „*Inhalt der Sätze*“, das „*Thematische*“<sup>19</sup>, an das die Allgemeinbegriffe der Theorie nicht heranreichen. Als konkrete Gestalt, als melodisches Individuum, sei ein Thema primär Gefühlsausdruck, „*spontaner Erguß der Empfindung*“. Dem Irrationalen, dem „*tönenden Gefühl*“, steht das Rationale in der Gestalt von Gesetzen gegenüber. Riemann war überzeugt, daß das „*rein Formale*“, die harmonischen und rhythmischen Funktionen, auf Gesetzen beruhe, die in der Natur der Sache und des Menschen begründet sind.

Der Gegensatz zu Hanslick ist schroff. Die Konsonanzgrade, die in der Natur begründet und mathematisch formulierbar sind, zählt Hanslick, im Unterschied zu Riemann, zum bloßen Stoff der Musik, nicht zur Form. „*Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht*“<sup>20</sup>. Zur Form wird nach Hanslick die Harmonie erst jenseits des von Natur Gegebenen, und als Form ist sie nicht Gesetz, sondern „*Erzeugnis menschlichen Geistes*“<sup>21</sup>, vom „*allgemeinen, musikalisch befähigten Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Notwendigkeit unbewußt ersonnen*“<sup>22</sup>.

An der Harmonie, dem System der Tonfunktionen, das Riemann als „*rein formal*“ und durch Naturgesetze reguliert begriff, unterscheidet also Hanslick ein stoffliches und ein formales Moment: Naturgesetzen unterworfen ist die Harmonie als Stoff; als Form ist sie geschichtlich wirkender Geist. Daß Geist Form und Form Geist sei, besagt musiktheoretisch, daß der Bereich des Naturgesetzlichen auf das Elementare begrenzt wird. Dem Stofflichen setzt Hanslick den musikalischen „*Sprachgeist*“ entgegen, dessen Wirken er, unter Berufung auf Jacob Grimm<sup>23</sup>, sowohl in der Ausbildung von Tonsystemen<sup>24</sup> als auch in der Prägung individueller musikalischer Gedanken erkennt. Musik ist „*Sprache*“<sup>25</sup>, das Komponieren „*ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material*“<sup>26</sup>. Ästhetisch bedeutet also der Begriff des musikalischen „*Sprachgeistes*“ die Aufhebung des von Riemann starr festgehaltenen Gegensatzes zwischen Gesetz und Gefühl.

Der Gedanke, den Begriff der musikalischen Form auf den des musikalischen „*Sprachgeistes*“ zu gründen, tendiert allerdings zur Auflösung der Ästhetik in Historie. Hanslick scheute die Konsequenz; er warf sogar Hegel vor, daß er seinen

<sup>19</sup> H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Band I, Berlin und Stuttgart 1902, S. 424.

<sup>20</sup> Hanslick, a. a. O., S. 47 f.

<sup>21</sup> A. a. O., S. 85.

<sup>22</sup> A. a. O., S. 87.

<sup>23</sup> A. a. O.

<sup>24</sup> Ähnlich urteilt H. v. Helmholtz: „*Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern ist die Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und weiter noch sein werden*“ (*Die Lehre von den Töneempfindungen*, Braunschweig 1863, Band II, S. 358). Hanslicks Polemik richtete sich gegen Moritz Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig 1853). Hauptmanns System bildete die Grundlage für Riemanns Theorie.

<sup>25</sup> Hanslick, a. a. O., S. 35; vgl. H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, AfMw XVIII, 1961, S. 73–100.

<sup>26</sup> A. a. O.

„vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt“ habe<sup>27</sup>. Auf das „rein Ästhetische“ stützt sich Hanslicks Polemik gegen die Gefühlsästhetik, deren entscheidendes Argument der Einwand ist, daß „die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausschließlichkeit“ besitze, „welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können“<sup>28</sup>. Andererseits kann aber Hanslick dem Zugeständnis nicht ausweichen, daß auch der Geist, der sich in Formen verwirklicht, also das musikalisch Schöne, sterblich sei. „Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik . . . Man kann von einer Menge Kompositionen, die hoch über dem Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön waren“<sup>29</sup>. Der Widerspruch ist unaufhebbar. Eine Ästhetik des musikalischen Sprachgeistes verwandelt sich in Historie; als Historiker aber wäre Hanslick gezwungen, Daniel Schubarts Ästhetik, sofern sie eine vergangene Epoche repräsentiert, neben der eigenen gelten zu lassen.

Umgekehrt ist demnach auch Hanslicks Ästhetik geschichtlich zu verstehen. Die Methode, musikästhetische Texte nach „Richtungen“ zu klassifizieren<sup>30</sup> und Hanslick zusammen mit Kant, Herbart und Nägeli zu den „Formalisten“ zu zählen, ist von geringem Nutzen. Der Formbegriff Hanslicks bleibt undurchsichtig, solange er nicht geschichtlich begriffen wird: als Antwort auf eine Frage, die in wechselnder terminologischer Fassung seit den 1790er Jahren die Musikästhetik beherrschte.

Der Begriff der „*Tonsprache*“, in Hanslicks Ästhetik mit dem der Form eng verknüpft, ist eine vermittelnde Kategorie, die den Gegensatz zwischen „*tönendem Gefühl*“ und „*tönender Mathematik*“ aufheben soll. Eine ähnliche Funktion erfüllte er schon 1788 bei Johann Nicolaus Forkel<sup>31</sup>, der aber „*Tonsprache*“ und „*Form*“ noch nicht aufeinander bezog. Die Kategorie „*Tonsprache*“ sollte den Streit um den Vorrang der Melodie oder der Harmonie schlichten, der im 18. Jahrhundert die Musikästhetiker in Parteien spaltete.

Der Harmoniebegriff schloß die Vorstellung von Kontrapunkt und Mathematik ein; der Kontrapunkt galt als Zusammenfügung von Intervallen, ein Intervall als Erscheinungsform einer Zahlenproportion. Den Widerpart zum Harmoniebegriff bildete die Vorstellung, daß Töne Empfindungslaute, „*natürliche Zeichen der Leidenschaften*“ seien<sup>32</sup>: seit den *Réflexions critiques* des Abbé Dubos aus dem Jahre 1719 einer der Topoi der Musikästhetik. Daß der Unterschied zwischen den beiden Momenten eines melodischen Intervalls, zwischen dem Tonfall und der harmonischen Tonrelation, im 18. Jahrhundert zu einer Antithese auseinandergezerrt wurde, war weniger in der Natur der Sache als in der Verknüpfung mit ästhetischen und geschichtsphilosophischen Gedankenmotiven und Kontroversen begründet: mit dem

<sup>27</sup> A. a. O., S. 46.

<sup>28</sup> A. a. O., S. 9.

<sup>29</sup> A. a. O., S. 41.

<sup>30</sup> F. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929.

<sup>31</sup> J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, S. 6: Musik ist „Ton- oder Empfindungs-Sprache“.

<sup>32</sup> „Les signes des passions institués par la nature, dont ils ont reçu leur énergie“ (Abbé Dubos); nach W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, S. 10.

Streit über antike und moderne Musik, über sensus und ratio, Genie und Regel, Vokal- und Instrumentalmusik.

Forkel versuchte das Problem durch die salomonische Entscheidung zu lösen, daß zwischen Empfindungsausdruck und Harmonie eine lückenlose Korrelation bestehe<sup>33</sup>. Töne seien Empfindungslaute, und einer musikalischen Beziehung der darstellenden Töne entspreche ein innerer Zusammenhang der dargestellten Empfindungen. Forkels Modell ist die Sprache: Wie die Grammatik der Gedankensprache die Relationen zwischen den Merkmalen eines Gegenstandes ausdrücke, so die Grammatik der Musik die Verhältnisse zwischen Teilmomenten eines Gefühls<sup>34</sup>.

Unter „Form“ versteht Forkel ausschließlich die „äußere Form“, das Gleichmaß der Takte und die Symmetrie der melodischen Phrasen. Die „innere Bedeutung“ oder „innere Tonführung“, die er der „äußeren Form“ entgegensetzt<sup>35</sup>, ist der harmonisch regulierte Empfindungsausdruck.

Der Gedanke, die „Tonsprache“ als „innere Form“ zu begreifen, lag Forkel fern. In seiner Theorie der Empfindungssprache fehlt ein Moment, ohne das der Formbegriff Hanslicks nicht denkbar ist: das der Spontaneität und Aktivität<sup>36</sup>. Forkel betrachtet die „Tonsprache“ als Vorrat von „Kunstausrücken“, von einfachen oder zusammengesetzten Zeichen für einfache oder zusammengesetzte Empfindungen. Hanslick dagegen betont, daß das Wesen einer Sprache, auch der musikalischen, Tätigkeit sei, „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ und Wirken der „Vernünftigkeit“ des „allgemeinen, musikalisch befähigten Geistes“. Eine Sprache wird erst durch Stilistik, nicht schon durch bloße Grammatik erfaßt. Das „Arbeiten des Geistes“ aber begreift Hanslick, in unmittelbarer oder indirekter Abhängigkeit von Humboldt<sup>37</sup>, als „Form“.

Den Gedanken, daß Form Spontaneität und Spontaneität Form sei, verdankt die Musikästhetik der *Kritik der Urteilskraft*. Allerdings bedeutete Kants Formbegriff eher eine Herausforderung als eine Lösung. Musik ist nach Kant ein „Spiel der Empfindungen“<sup>38</sup>. Im Begriff der „Empfindung“ fließen Sinnesqualität und Gefühl ineinander<sup>39</sup>: Entscheidend war die Differenz zwischen Rezeptivität und Spontaneität, affizierendem Stoff und aufgeprägter Form; und sowohl die Sinnesqualitäten als auch die Gefühle zählten zum affizierenden Stoff. Das Musikalisch-Schöne bestimmte Kant als „Form im Spiele vieler Empfindungen“<sup>40</sup>, und unter

<sup>33</sup> Ähnlich ausgleichend urteilt Antonio Eximeno: „E siccome le interjezioni corrispondenti a ciaschedun affetto sono comuni a tutte le nazioni, i toni ed i movimenti fondamentali della voce, che contengono i primi principii dell' armonia, sono anch' essi a tutte le nazioni comuni“ (*Dell' origine e delle regole della musica*, Rom 1774, S. 387).

<sup>34</sup> „In der Sprache hat diese Bemerkung der verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen der äußern Gegenstände und Gedanken nach und nach sowohl zu den Biegungen und mannigfaltigen Abänderungen der ursprünglichen Sprachlaute, als auch zur Erfindung der bei uns sogenannten Redeteile Anlaß gegeben, und in der Musik, oder in der Sprache der Empfindung zu einer solchen Zusammenstellung von Tönen, die in Rücksicht auf die Beziehungen unter einander aus Haupt- und Neben-Tönen, oder, um es mit grammatischen Kunstwörtern zu nennen, aus Haupt-, Eigenschafts- und Verbindungstönen bestehen“ (a. a. O., S. 6).

<sup>35</sup> A. a. O., S. 40.

<sup>36</sup> „Beim Empfinden“ befindet sich die Seele „in einem Zustand des Leidens“ (a. a. O., S. 12).

<sup>37</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht, a. a. O., S. 73.

<sup>38</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 51.

<sup>39</sup> Kant spricht einerseits von einem „Spiel der Empfindungen“, andererseits von einer „Sprache der Empfindungen“ (§ 53).

<sup>40</sup> A. a. O., § 51.

„Form“ verstand er die „mathematische Form“ der Tonbeziehungen<sup>41</sup>. Den Sachgehalt der Musikästhetik teilt Kant also mit Forkel: Töne sind Empfindungslaute<sup>42</sup>, Melodie und Harmonie die „Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen“; und die innere Einheit eines musikalischen Werkes, die „ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen“, ist abhängig von „einem gewissen Thema, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht“<sup>43</sup>. Neu und verstörend aber war, daß Kant einerseits das Musikalisch-Schöne als „mathematische Form“ und andererseits die „mathematische Form“ als verschwindendes, in der Gefühlswirkung untergehendes Moment bestimmte<sup>44</sup>. Musik sei „mehr Genuß als Cultur“<sup>45</sup>.

Auch Schiller sah in der affizierenden Macht der Musik deren primäre Eigenschaft. „Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form“<sup>46</sup>. Kants Mißtrauen ist jedoch nicht ausgelöscht; „auch die geistreichste Musik“, heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, stehe „durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“. Das Formprinzip wird darum von Schiller nur als Postulat formuliert: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken“<sup>47</sup>.

Schillers Zweifel am Dasein musikalischer Form mag im Hinblick auf die musikalischen Werke des 18. Jahrhunderts befremdend sein, verliert aber den Schein des Paradoxen, wenn man an die Ästhetik und Theorie der Musik denkt. Die „mathematische Form“ war von Kant als aufgehobenes Moment bestimmt worden; und die „äußere Form“ musikalischer Werke wurde, sogar in Kompositionslehren, deren Gegenstand sie bildete, als „etwas Zufälliges“ abgetan<sup>48</sup>. Zur „äußeren Form“ zählt Heinrich Christoph Koch 1787 außer der Periodengliederung, dem Modulationsgang, der Kadenzdisposition und der Anordnung der Teile auch die Ausarbeitung der melodischen Gedanken. Die Form ist „zufällig“, „wesentlich“ allein die „Anlage“, die „alles festsetzen soll, was zum innerlichen Charakter und

41 A. a. O., § 53: „An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft.“

42 A. a. O., § 53.

43 A. a. O., § 53.

44 A. a. O., § 53: „Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil, sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung.“

45 A. a. O., § 53.

46 Brief an Chr. G. Körner vom 10. 3. 1795; nach W. Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 94.

47 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen. Noch in Schillers Matthisson-Rezension aus dem Jahre 1794 ist der musikalische Formbegriff schwach akzentuiert. „Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalt nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben die Form der Empfindungen: diese Kunst ist die Musik . . . Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußeren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über . . .“ Nach W. Serauky (a. a. O., S. 198) ist in den zitierten Sätzen das „Prinzip der den Reiz der Materie bändigenden Form“ ausgesprochen. Mit dem Ausdruck „Form“ meint aber Schiller nichts anderes als eine den Empfindungen analoge Bewegungsform. Von „Notwendigkeit“, nicht von Spontanität ist die Rede. „Im Ästhetischen aber sollen“, wie er am 10. 3. 1795 an Körner schrieb, „zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen“.

48 H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band II, Leipzig 1787, S. 117.

zur Wirkung, die das Ganze tun soll, gehört“<sup>49</sup>. Die „Anlage“ umfaßt die melodischen Gedanken, ohne Ausarbeitung und Verbindungsstücke<sup>50</sup>; und der Zusammenhang der Gedanken wird nicht als Form, sondern als Zusammenstimmen der Empfindungsgehalte begriffen<sup>51</sup>. Die Einheit des Ganzen ist in der Einheit des Affekts begründet<sup>52</sup>; und die „äußere Form“ darf, da sie „zufällig“ ist, schematisch sein und soll es sogar<sup>53</sup>. Das Korrelat der Gefühlsästhetik ist der Schematismus der musikalischen Formenlehre; noch Adolf Bernhard Marx, der die grundlegende Formenlehre schrieb, sah in einer „*Folge von Gemütszuständen*“ das „höchste Vollbringen“ eines musikalischen Werkes<sup>54</sup>.

Schillers Formenbegriff traf also in der Musikästhetik und -theorie ins Leere; weder die „*mathematische*“ noch die „*äußere*“ Form vermochte den Begriff einer Form zu erfüllen, „*die mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken*“ soll. Form ist innere Einheit, die in allem Einzelnen ungeteilt lebendig und wirksam ist<sup>55</sup>. Die Musikästhetik und -theorie des 18. Jahrhunderts aber bestimmte die innere Einheit als Affekt oder Gefühl; und der Affekt fiel unter den Begriff der Rezeptivität, nicht der Spontaneität. Es blieb also beim Postulat.

Schelling versuchte das von Schiller formulierte Problem durch die These zu lösen, daß das Wesen der Musik, „*die Musik in der Musik*“, der Rhythmus sei<sup>56</sup>. Unter „*Rhythmus*“ versteht Schelling musiktheoretisch dasselbe wie Forkel: das Gleichmaß der Takte, Taktgruppen und Perioden<sup>57</sup>. Die ästhetische Deutung aber schlägt ins entgegengesetzte Extrem um. War der Rhythmus für Forkel bloße „äußere Form“, so erscheint er bei Schelling als „innere“. Und umgekehrt wird der Empfindungsausdruck, in dem Forkel die „*innere Bedeutung*“ der Musik sah, von Schelling zur „*stoffartigen*“, „*bloß natürlichen Rührung*“ herabgesetzt<sup>58</sup>. Der Rhythmus, die „*Einbildung der Einheit in die Vielheit*“<sup>59</sup>, sei das „*plastische*“ Moment der

49 A. a. O., S. 58.

50 Nachdem er aus einer Arie von Graun die melodischen Gedanken exzerpiert hat, bemerkt Koch: „Sowohl die Wiederholung der zweiten Hälfte eines Hauptgedankens . . . als auch die Folge des Satzes vom drei und zwanzigsten Takte an bis zum Schlusse des ersten Solo der Singstimme, so wie überhaupt die Ritornells und das ganze zweite Solo, bis zum Hauptschlusse, gehört zu der Ausführung“ (a. a. O., S. 63).

51 Gegen die Symphonie und das Konzert wendet Koch ein, daß der Wechsel zwischen Allegro und Adagio, „ohne vermittelnde Empfindungen“, der „Natur unsrer Seele, der Natur der Folge der Empfindungen“ nicht gemäß sei (a. a. O., S. 44 f.). Ähnlich urteilt Forkel in der Analyse einer Sonate von Ph. E. Bach: „Jede unserer Empfindungen, sie mag auch mit so vielen ähnlichen Empfindungen umgeben sein als sie will, macht doch für sich selbst gewissermaßen ein eigenes Wesen aus, dem ein inneres Bestreben anhängt, sich zu erhalten“ (*Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*; nach E. Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Diss. Göttingen 1953, masch., S. 161).

52 Die Befangenheit in der Vorstellung, daß die innere Einheit eines Satzes in der Einheit des Gefühls begründet sei, hinderte Koch, den Themenkontrast als konstitutives Merkmal der Sonatenform zu erkennen. 53 Koch, a. a. O., S. 117: „Ich komme zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Teils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Teils hat man auch eben keinen Grund, wider die Form unserer Sätze, sowohl in den größern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermutlich die Ursache, warum viele große Meister z. B. in Arien betnahe alle nach einer und derselben Form gearbeitet haben.“

54 A. B. Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841, S. 44.

55 Nach Winkelmann findet „das Ideal nicht in allen Teilen der menschlichen Figur besonders statt“, sondern kann „nur allein von dem Ganzen der Gestalt gesagt werden“ (*Geschichte der Kunst des Altertums*, Buch IV, Kap. 2, § 35). Und wenn Schiller von einer Gestalt spricht, die „mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken“ soll, so setzt er Winkelmanns Formbegriff voraus.

56 F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1859; Nachdruck Darmstadt 1960, S. 138.

57 A. a. O., S. 136–138.

58 A. a. O., S. 136: Die Schönheit des Rhythmus „ist nicht stoffartig und bedarf der bloß natürlichen Rührungen, die etwa in Tönen an und für sich liegen, nicht, um absolut wohlzugefallen“. Es ist „roh, die bloß sinnlichen Rührungen, sinnlichen Affekte, oder sinnliches Wohlgefallen, welche Kunstwerke erwecken, für Wirkungen der Kunst als solche zu halten“ (S. 2).

59 A. a. O., S. 136.

Musik<sup>60</sup>; und sofern die Musik wesentlich Rhythmus ist<sup>61</sup>, zählt Schelling sie zu den „bildenden“, den „plastischen“ Künsten<sup>62</sup>.

Als „plastische“, „bildende“ Tätigkeit wird das Komponieren auch von Hanslick bestimmt. Er stützte sich aber nicht auf Schelling, dessen *Philosophie der Kunst* erst 1859 gedruckt worden ist, sondern entwickelte den Begriff des Musikalisch-Plastischen im Widerspruch gegen Hegels Ästhetik und gegen Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* aus dem Jahre 1826. Der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Theorien, die zunächst kaum vergleichbar zu sein scheinen, ist in der Einheit eines Problems begründet: des Problems, den Widerpart zur affizierenden Wirkung der Musik zu bestimmen, ohne in die von Kant als unzulänglich durchschaute Vorstellung der „mathematischen Form“ zurückzufallen.

Nägeli scheint Hanslicks These voranzunehmen, wenn er schreibt, die Tonkunst habe „keinen Inhalt“, sondern „nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“<sup>63</sup>. Doch bildet nicht der Begriff der Form, sondern der des Spiels Nægelis zentrale Kategorie und den Gegensatz zum Affektbegriff. Die Tonkunst „strebt den Affekt hinwegzuspielen“<sup>64</sup>. Die Abhängigkeit von Schiller ist offenkundig; auch in Nægelis Ästhetik ist „Spiel“ ein „mittlerer Zustand“<sup>65</sup>, eine „freie Stimmung“<sup>66</sup> zwischen Leiden und Tätigkeit, Rezeptivität und Spontanität. Andererseits erhält das Wort „Stimmung“, das Schiller im Sinne von „Ausgleich“ verwendet, bei Nægeli eine Bedeutung, in der Schillers Begriff des Spiels und Wackenroders Beschreibung des „Wunders der Tonkunst“ ineinanderfließen. Die Seele „schwebt, von diesem Formenspiel getragen, in der ganzen unermeßlichen Region der Gefühle, bald in ebber, bald in flutender Bewegung auf und nieder“<sup>67</sup>. Nicht der feste Umriß plastischer Form, sondern die an „keine vorhandene Kunstregel und Kunstform“ gebundene „Phantasie“ bezeichnet für Nægeli „die höchste Freiheit und Idealität“<sup>68</sup>.

Hegel teilt das Mißtrauen gegen den blinden Affekt. Andererseits erscheint ihm die Distanzierung von der „elementarischen Macht“ des Tones<sup>69</sup>, der Übergang vom „Ergriffensein des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst“<sup>70</sup>, nicht als genügende Bestimmung des ästhetischen Zustands. Das „sich selbst Vernehmen“, Nægelis Auf- und Niederschweben des Gefühls, fällt unter das Urteil, „abstrakt“ zu sein<sup>71</sup>. Daß Musik die Kunst der „abstrakten Inner-

<sup>60</sup> A. a. O., S. 142. Ansätze zu Schellings Theorie sind in A. W. Schlegels *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* enthalten, die 1795 in Schillers *Horen* erschienen waren.

<sup>61</sup> Schelling kontrastiert der rhythmisch bestimmten Musik eine harmonisch determinierte (S. 142); die „rhythmische Musik“ aber bleibe „gleichsam der Naturbestimmung der Musik getreuer“ (S. 144). Der Unterschied ist mit dem Gegensatz zwischen antiker und moderner Musik, der musikalischen „querelle des anciens et modernes“, verquickt.

<sup>62</sup> A. a. O., S. 127 f.

<sup>63</sup> H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 32.

<sup>64</sup> A. a. O., S. 33.

<sup>65</sup> 18. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

<sup>66</sup> 20. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen. Bei Nægeli heißt es, die Musik setze „den Affekten Stimmungen entgegen“ (a. a. O., S. 32).

<sup>67</sup> A. a. O., S. 33.

<sup>68</sup> A. a. O., S. 120.

<sup>69</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band III, Jubiläumsausgabe Stuttgart 1954, S. 149.

<sup>70</sup> A. a. O., S. 181. „... die eigentliche Region seiner Komposition aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird, statt eines Bildens nach außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergahn seiner in ihm selbst, und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist“ (S. 135).

<sup>71</sup> „Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als *soldé*. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt“ (a. a. O., S. 129).



lichkeit“ sei, ist Hegels Variante zu Kants Vorwurf, sie sei „mehr Genuß als Cultur“. Zum „eigentlich Kunstgemäßen“ erhebe sie sich erst durch einen Inhalt, durch Vermittlung der „unaufgeschlossenen Tiefe der Empfindung“<sup>72</sup> mit der „substantiellen inneren Tiefe eines Inhalts“<sup>73</sup>.

Hegels Voraussetzung, daß das „Vernehmen seiner selbst“, das auf- und niederschwebende Gefühl, abstrakt und gehaltlos sei, wurde von Hanslick übernommen<sup>74</sup>. Hanslicks Widerspruch aber entzündete sich an Hegels Vorstellung von musikalischer Objektivität. Nach Hegel steigert sich das „sinnliche Dasein“ der Musik „nicht, wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Raume und zur Anschaubarkeit einer für sich seienden Objektivität, sondern verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben“<sup>75</sup>. Hanslick dagegen leugnet, daß zwischen Raum- und Zeitgestalten eine prinzipielle Differenz bestehe; auch die Musik sei eine plastische, eine bildende Kunst. Und als plastische Gestalt erfüllt eine „tönend bewegte Form“ die Funktion, die Hegel dem Inhalt zuschrieb: der „abstrakten Innerlichkeit“ eine „für sich seiende Objektivität“ entgegenzusetzen. Die These „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ besagt also, gegen Hegel gewendet, daß musikalische Objektivität in der Form begründet sei.

Im Unterschied zu Schelling bestimmt Hanslick nicht den Rhythmus, sondern das Thema als das „plastische“ Moment der Musik, als „Einbildung der Einheit in die Vielheit“. „Alles“ in einem Tongebilde sei „Folge und Wirkung des Themas, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt“<sup>76</sup>. In Hanslicks Themabegriff treffen die Bestimmungen zusammen, die in der Musikästhetik seit den 1790er Jahren die Gegeninstanzen zur „elementarischen Macht“ des Tones gebildet hatten: Objektivität, innere Einheit und Spontaneität.

72 A. a. O., S. 146 f.

73 A. a. O., S. 143.

74 Hanslick zählt Hegel zu den „gewichtigen Stimmen“, welche „die Inhaltslosigkeit, der Musik behaupten“ (a. a. O., S. 95). Dem „abstrakten Gefühlsinhalt“ setzt er die „konkrete Kunsterschöpfung“ entgegen (S. 71).

75 Hegel, a. a. O., S. 148; die Musik läßt „nicht wie die bildende Kunst die Äußerung, zu der sie sich entschließt, für sich frei werden und zu einer in sich ruhig bestehenden Existenz kommen“, sondern hebt „dieselbe als Objektivität auf“ und gestattet „dem Äußeren nicht, als Äußeres sich uns gegenüber ein festes Dasein anzueignen“ (S. 127). Andererseits fordert Hegel, daß eine Melodie „so gehalten sein muß, daß immer ein in sich totales und abgeschlossenes Ganzes vor unserem Sinne bleibt“ (S. 185).

76 Hanslick, a. a. O., S. 101.

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Nochmals: Gregor der Große als Musiker*

VON ANTONIN BURDA, PRAG

„Vermutlich hat der Bericht des Johannes Diaconus über die Verdienste Gregors des Großen um den Kirchengesang einen historischen Kern“, sagt Helmut Hucke<sup>1</sup> in seiner Stellungnahme zu meinem Beitrag<sup>2</sup> zur musikalischen Tätigkeit des großen Papstes. Sicherlich könnte ich mich schon mit diesem Satz Huckes zufrieden geben (das „vermutlich“ ist wohl im positiven Sinn gemeint, denn es folgt „Aber dieser historische Kern . . .“) und somit hinter unseren Streit über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus einen Punkt setzen. Hucke ist damit ganz zweifellos weit abgekehrt von seinem früheren Standpunkt<sup>3</sup>. Dasselbe gilt auch hinsichtlich seines nunmehrigen Standpunktes in Bezug auf die Verordnung von 595 über den Gesang von Priestern und Bischöfen (d. h. des „höheren Klerus“).

Aber es handelt sich hier nicht um Rechthaberei, sondern um Gregor d. Gr. und um die wissenschaftliche Wahrheit. Außerdem begehrt Hucke von mir weitere Belege der Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus, er verlangt auch einige Erläuterungen, und es ist wünschenswert, noch weitere zu geben, damit die Frage der Musiktätigkeit und Musikfähigkeit Gregors d. Gr. möglichst geklärt wird. Und nun, was Gregor selbst anbelangt:

### 1. Die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus

Zu den positiven Zeugnissen über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus gehört sicherlich auch die Meinung des Herausgebers der *Patrologia latina*. In *De triplici vita seu historia Sancti Gregorii Magni hic exhibita praefatio* bezeichnet Migne den Johannes Diaconus als sorgfältigsten Historiker:

*Triplicem hic repraesentamus Gregorii Magni vitam; primam . . . , quam Paulo Diacono Casinensi monacho debemus; secundam . . . , cuius auctor Johannes Diaconus, monasterii quoque Casinensis alumnus. Quasi . . . gratum se ostendere voluisset mons hic sacer, sancti Gregorii scriptis mire celebratus, . . . non satis habuit ad ipsius historiam posteris consignandam unum suppeditare scriptorem, sed alterum addidit et quidem diligentissimum historicum<sup>4</sup>.*

Wir legen hier drei Lebensgeschichten Gregors d. Gr. vor: die erste . . . , die wir dem Paulus Diaconus, einem Mönche von Cassino, zu verdanken haben; die zweite . . . , deren Autor Johannes Diaconus ist, ebenso ein Pflegetohn des Cassinoklosters. Als ob dieser heilige Berg, durch die Schriften des heiligen Gregor so wunderbar gepriesen, sich als dankbar erweisen wollte, . . . hatte er nicht genug daran, einen Schriftsteller zu stellen, der dessen (d. h. Gregors) Geschichte der Nachkommenschaft verzeichnen sollte, sondern stellte noch einen anderen, und zwar den sorgfältigsten Historiker.

Man darf das Beiwort „sorgfältigsten“ nicht als ein billiges Lob ansehen, denn Mignes Wiedergabe der Lebensgeschichten Gregors, der von Paulus Diaconus und der von Johannes Diaconus, bildet eine kritische Ausgabe.

<sup>1</sup> *War Gregor der Große doch Musiker?* Mf 18, 1965, 391.

<sup>2</sup> *Gregor der Große als Musiker*, Mf 17, 1964, 388–393.

<sup>3</sup> „Ein Blick auf die oben erwähnte Verordnung Gregors des Großen über die Kirchenmusik [von 595] genügt, um der Unsinnigkeit von Johannes Diaconus' Erzählung über musikalische Ambitionen Gregors und seine Tätigkeit als Gesanglehrer inne zu werden.“ Mf 8, 1955, 264.

<sup>4</sup> Migne PL 75, 37 f.

Das von Johannes Diaconus stammende Leben Gregors genoß, lange Jahrhunderte hindurch, laut dem Zeugnis Bischofs Guitmundus Aversonus, große Achtung, denn

*Eam vitam, . . . tot sanctissimi doctissimique Romani Pontifices, nullo hactenus dissonante, probaverunt, eorumque auctoritatem secutae tot Ecclesiae cuncto populo Christiano consonante nunc usque susceperunt*<sup>5</sup>.

So viele der heiligsten und gelehrtesten römischen Bischöfe haben diese Lebensgeschichte gutgeheißen, ohne daß bisher ein einziger von ihnen sich hat dagegen hören lassen, und so viele Kirchen haben sich von der Autorität (der Bischöfe) leiten lassen, diese Lebensgeschichte bis heute anerkennend, unter Zustimmung des ganzen christlichen Volkes.

Vielleicht wird gesagt werden, daß solche Hochschätzung nichts mit der historischen Wahrheit zu tun hat, denn die Kirche ist allzu sehr geneigt, Wundergeschichten zu fördern. Ähnlich scheint auch Hucke die Sache zu beurteilen, indem er an mich im Zusammenhang mit Gregors „*lectus, . . . in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur*“<sup>6</sup> die Frage richtet, ob ich ihm (er sagt „uns“) „wirklich zumuten“ wolle, „das alles zu glauben?“<sup>7</sup>. Warum nicht, wenn Gregor d. Gr. infolge drastischen Fastens so magenkrank war, daß er, seinen Worten nach, manchmal nicht auf den Füßen stehen konnte und sich auf den *lectus*, der sicher kein weicher Diwan war, wie es Hucke sieht, setzen mußte?

*Inerat . . . ei tanta abstinentia in cibis, . . . strenuitas in jejuniis, ut infirmato stomacho vix consistere posset. . . . omni fere juventutis suae tempore, ut verbis ipsius loquar, crebris viscerum cruciabatur doloribus, horis, momentisque omnibus fracta stomachi virtute, lassescibat, lentis quidem, sed tamen continuis febribus anhelebat, frequens etiam eum gressuum dolor vehementer affligebat*<sup>8</sup>.

Es wohnte ihm . . . eine so große Enthaltsamkeit von Speisen inne, . . . ein so großer Eifer im Fasten, daß er bei seinem geschwächten Magen kaum noch stehen konnte. . . . beinahe während seines ganzen Jünglingsalters, um mit seinen Worten zu sprechen, wurde er durch häufige Eingeweideschmerzen gepeinigt, stundenlang war er müde, weil seine Magenkraft immerfort zerstört war; unter Fiebern, die zwar mäßig, aber dennoch ununterbrochen waren, holte er mühsam Atem; häufig quälte ihn auch der Schmerz beim Gehen heftig.

Paßt nicht all das zu dem Asketen, der nichts von seiner Körperschwäche wissen und bis zum letzten Atem arbeiten wollte? Migne charakterisiert die sich daraus ergebende Lage mit folgenden Worten:

*. . . perpensis quae pro Ecclesia et republica gessit dicere liceat, aegrotante Gregorio, semper valuisse ac vigiisse pontificem*<sup>9</sup>.

. . . In Erwägung dessen, was Gregor, obwohl er krank war, für Kirche und das gemeine Wohl geboten hat, darf man sagen: Gregor war zwar krank, aber der Papst war immer gesund und voller Kraft.

<sup>5</sup> Migne PL 75, 39 f.

<sup>6</sup> Migne PL 75, 91.

<sup>7</sup> Mf 18, 1965, 390.

<sup>8</sup> S. Gregorii Vita auctore Paulo Diacono, Migne PL 75, 43 und 48. S. Gregorii Papae I Vita ex ejusdem potissimum scriptis recens adornata, ebenda, 515.

<sup>9</sup> Migne PL 75, 426.

Und was das *flagellum* anbelangt: meiner Meinung nach zeugt diese Stelle in der Schilderung des Johannes Diaconus sowohl von der Wahrheit seiner Aussprüche als auch von der Milde von Gregors Charakter und ist im Hinblick auf die Epoche zeitgemäß. Johannes benützt das Zeitwort „*minari*“ (*minabatur* — drohte), obwohl in solchem Zusammenhang öfter die entsprechende Form von „*castigare*“ — strafen benutzt wird, wie z. B. in der Regel des hl. Benedikt. *Flagellum* war damals wirklich ein Hilfsmittel beim Unterricht. Ich habe (wenn ich mich nicht irre bei A. Rodriguez<sup>10</sup>) eine alte, aus dem Klosterleben entnommene Geschichte gelesen, in der es hieß, daß ein junger Mönch beim Memorieren eines Textes so viel Fehler machte und deswegen so oft mit dem *flagellum* über das rechte Ohr geschlagen wurde, daß er endlich seinen Lehrer, gleichfalls einen Mönch, bat: Vater, schlage, ich bitte dich, auf die andre Seite des Kopfes, denn auf dem rechten Ohr höre ich nichts mehr. Andererseits muß ich feststellen, daß ich weder von dem *lectus* noch von dem *flagellum* Erwähnung gemacht habe. Es sind doch nur Nebensachen, wenn auch nicht ganz bedeutungslose.

Johannes Diaconus sagt, Gregor d. Gr. sei ihm aus der Lektüre nicht unbekannt<sup>11</sup>, und in der Vorrede zu seiner *Sancti Gregorii Magni Vita* erinnert er den Papst Johannes VIII. daran, daß er ihm, dem Johannes Diaconus, befohlen habe, Gregors Lebensgeschichte so viel als möglich den päpstlichen Archiven, die ganz zuverlässig seien, zu entnehmen:

... *praeceperas ut Vitam ipsius de scrinio sanctae sedis apostolicae, tanto plenius, quanto et certius carpere studuissem*<sup>12</sup>.

... du hast mir befohlen, seine Lebensgeschichte aus den Archiven des heiligen apostolischen Stuhles je reidter, desto sicherer zu exzerpieren zu trachten.

Daselbst erklärt er seine Arbeitsmethode (die Gevaert<sup>13</sup> so sehr gereizt hat, als ob es nur eine einzige Methode für die Biographik gäbe und diese nicht dem Zweck und der Einstellung des Schriftstellers angepaßt werden dürfte):

... *Neque magnopere tempora temporibus contuli, sed rebus similibus similia coaptavi, quoniam revera non tantum quando fecisset, sed quantum fecisset, sollicitus deflorare curavi. In quibus quamquam multa et varia memoratu digna studio brevitatis omiserim, nihil memini me posuisse, quod scriptorum veterum nequeat auctoritate defendi*<sup>14</sup>.

Auch habe ich nicht sehr die Zeiten mit den Zeiten verglichen, sondern den gleichen Dingen die gleichen angepaßt, weil ich mich in der Tat sorgenvoll zu exzerpieren bemühte, nicht so sehr wann er etwas getan hatte, sondern wie viel er getan hatte. Obwohl ich darin manches und verschiedenes, um kurz zu sein, übergangen habe, erinnere ich mich, daß ich nichts eingereicht habe, was nicht durch die Autorität der alten Schriftsteller verteidigt werden kann.

Seine Aufforderung (und das ist in diesem Zusammenhang wichtig), es möge jeder, der nicht gewillt ist, alles so anzusehen, wie er es präsentiert, in die päpstlichen Archive gehen und an Ort und Stelle überprüfen, kann nicht außer Acht gelassen werden:

<sup>10</sup> *Exercitium perfectionis, Augustae Vindelicorum 1739.*

<sup>11</sup> Migne PL 75, 241.

<sup>12</sup> Migne PL 75, 61.

<sup>13</sup> *Les origines du chant liturgique de l'Église latine, Gand 1890, 85, Fußnote 1.*

<sup>14</sup> Migne PL 75, 61.

*Si cui tamen, ut assolet, visum fuerit aliter, ad plenitudinem scrinii vestri recurrens, tot charticios libros epistolarum ejusdem Patris, . . ., resolvat*<sup>15</sup>.

Wenn es jedoch jemandem, wie es zu geschehen pflegt, anders scheinen wird, mag er zur Fülle Eures Archives Zuflucht nehmen und so manche blattähnlichen [aus Einzelblättern zusammengestellten?] Briefbücher desselben Vaters, . . ., von neuem auflösen.

Dazu bemerkt Migne:

*Haec quidem [antiquae Ecclesiae monumenta] magna ex parte ad nos minime pervenerunt; sed cum videamus illius scriptoris diligentiam et fidem in legendis S. Doctoris operibus, quae prae manibus habemus, . . . (quae enim ex ipsis excerpit, eadem apud S. Gregorium leguntur vix unica voce mutata), quidni de ejusdem optima fide ac sinceritate certi et securi simus in aliis laudandis*<sup>16</sup>?

Diese [Denkmäler der Altkirche] sind zwar zum großen Teil nicht an uns gelangt. Wenn wir aber die Sorgfältigkeit und Treue des Schriftstellers sehen, mit der er die Werke des heiligen Lehrers liest, und diese Werke vor uns in den Händen halten, . . . (denn was er aus ihnen exzerpiert hat, das kann man beim hl. Gregor lesen, ohne daß ein einziges Wort geändert worden ist), warum dürfen wir dann nicht seiner besten Treue und Redlichkeit in anderen Dingen, die lobenswert sind, sorglos sicher sein?

Damit hoffe ich, dem Wunsch Huckes nach weiteren positiven Zeugnissen über die Glaubwürdigkeit des Johannes Diaconus Genüge getan zu haben.

## 2. Agobard und Amalar

Hucke leugnet bezüglich meiner Interpretation des Streites zwischen Agobard und Amalar von Metz, der infolge der Amalarschen Schrift *De ordine antiphonarii* entstand, daß das Zeitwort „*praetendit*“ in dem Satz Agobards „*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit*“ sich auf Amalar und nicht auf Gregor beziehe. Aber die Sache ist ganz klar, wenn man den einleitenden Satz Agobards nicht außer Acht läßt und nicht aus dem Kontext reißt, was Hucke von neuem macht. Ich zitiere (nur in Übersetzung des lateinischen Textes). Agobard sagt<sup>17</sup>:

„Das Antiphonarium haben wir nach unseren Kräften in einem großen Teil verbessert, indem wir das, was entweder überflüssig, oder lügenhaft, oder lästerlich schien, ausschließen. Und weil der Titel des erwähnten Büchleins (trügerisch) den Namen des Bischofs Gregor vorgibt, und darauf ihre Ansicht bauend etliche Menschen meinen, daß es von dem seligen Gregor, dem römischen Bischof und glänzendsten Lehrer zusammengestellt worden war, laßt uns sehen, was der heilige Mann über den Kirchengesang angeordnet oder was zu dessen Zeit die römische Kirche gesungen hatte“.

Hucke stellt weiter fest, daß man bei Agobard die Worte „dasjenige Gregors“ nicht ausdrücklich findet, und er hat freilich recht; aber ich habe sie nicht direkt Agobard in den Mund gelegt. Streng genommen, kann aus dem Satz Agobards weder die Existenz, noch die Nichtexistenz eines von Gregor zusammengestellten Antiphonars abgeleitet werden; deswegen zerstreut sich auch der leise Schatten von Zweifel, den Agobard in dieser Frage auf Peter Wagner geworfen hat<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Daselbst.

<sup>16</sup> Migne 75, 265 f.

<sup>17</sup> Mf 17, 1964, 389 f., wo die lateinische Version zu finden ist, wie bei Gregor d. Gr. oder Migne PL 104, 330 im Zitat bei Agobard, mit bedeutungslosen Abweichungen.

<sup>18</sup> *Einführung in die gregorianischen Melodien* I, Leipzig 1910, 197.

Auch Morin übersetzt in seiner Antwort auf Gevaerts Hypothese über den Ursprung des römischen Kirchengesanges das „*praetendit*“ nicht mit einem französischen „*a*“, d. h. „*hat*“, wie Riemann, oder mit einem „*porte*“, d. h. „*trägt*“, wie Elsässer, sondern mit „*met en avance*“, das sehr nahe meinem „(trägerisch) vorgibt“ ist.

Weiter meint Huckle, ich habe nicht gesagt, daß Agobard sich in diesem Zusammenhang auf Gregors Verordnung über den Kirchengesang von 595 berufe<sup>19</sup>. Ich zitiere aber diese Verordnung Gregors sechs Zeilen später, und zwar um Huckes Behauptung, daß für Gregor d. Gr. „*der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus sei*“, zu korrigieren<sup>20</sup>, da das Gewicht des Zitates bei Agobard nicht im Kirchengesang als Gesang, sondern im Wortinhalt des Gesanges lag. Wie will Huckle erklären, daß Agobard, nachdem er das Zitat aus Gregor beendet hat, bald nachher auf die Worte Gregors anspielend sagt:

*Ex quibus perspicue demonstratur psalmos tunc in Ecclesia decantari solitos, unde maximam partem divinatorum officiorum etiam nunc constat esse compositam, et non fragmenta quorumque hominum, quae a tanto illo viro non esse composita, nemo nisi que sincerissimae ejus fidei et excellentissimae eruditionis ignarus est, dubitat*<sup>21</sup>.

Dadurch wird offenbar bewiesen, daß Psalmen damals in der Kirche gesungen wurden (aus ihnen ist auch jetzt, wie bekannt, der größte Teil der heiligen Dienste zusammengesetzt), und keine Erdichtungen von gewissen Menschen. Denn niemand, außer es wäre ihm sein aufrichtiger Glaube und seine hervorragende Bildung unbekannt, zweifelt daran, daß sie [d. h. die Erdichtungen] von so einem großen Manne nicht verfaßt wurden.

Um es noch klarer zu machen: Agobard zitiert einen Satz des heiligen Augustin (*Confessiones*, Buch 10, Kap. 33), und mit Hilfe dessen argumentiert er folgenderweise gegen Amalar:

*Ecce vir sanctissimus atque doctissimus, et approbat institutum cantandi propter infirmos, quos in affectum pietatis facit assurgere; et tamen cum accidit, ut plus moveat animum cantus, quam quae res canitur, poenale dicit esse peccatum . . .*<sup>22</sup>

Siehe, der heiligste und gelehrteste Mann heißt die Einführung des Gesanges den Schwachen zuliebe gut, weil dieser sie in einen Frömmigkeitszustand erhebt; und sollte dennoch den Geist mehr der Gesang als die Sache, welche gesungen wird, rühren, so sei das, sagt er, eine schwere Sünde . . .

Zuletzt, um diesen Punkt zu schließen, möge der Historiker Étien Baluze sprechen, der im Jahre 1666 Agobards Werke herausgegeben hat. Zu Agobards Wort „*blasphema*“, d. h. Lästerung, bemerkt er:

*Fuere qui Agobardum nimiae in hoc argumento scrupulositatis arguerent, damnantem nimis facile nonnullas antiphonas, nonnullaque responsoria, quae licet ex sacris libris desumpta non sint, pia tamen potius*

Es gab Leute, die Agobard in dieser Darstellung der unmässigen Ängstlichkeit bezichtigt haben, weil er zu leicht einige Antiphonen und einige Responsoria verurteilte, welche zwar nicht den heiligen Büchern ent-

<sup>19</sup> Mf 18, 1965, 391.

<sup>20</sup> . . . Huckes . . . irrtümliche Auslegung der Anordnung Gregors des Grossen über Kirchengesang (595), die Agobard zitiert“, Mf 17, 1964, 390. Jetzige Sperrung.

<sup>21</sup> Migne PL 104, 336.

<sup>22</sup> Ebenda 335 f.

sunt quam impia. Et audio easdem antiphonas, quas hic damnat Agobardus, hodie quoque exstare in Breviario Lugdunensi. Certe exstant in Breviario Ecclesiae Parisiensis. Unde constat, res simul receptas in Ecclesia, non facile mutari, cautosque in his rebus debere esse pontifices, ne ministerium eorum vituperetur. Quidni? quandoquidem et Agobardi cura irrita fuit. Sic Urbanus VIII hymnos correxerat. Et tamen semper hymni antiqui canuntur in Ecclesia, neque hactenus inventus est quisquam qui notas apponeret hymnis ab Urbano correctis<sup>23</sup>.

nommen, aber dennoch eher fromm als unfrohm sind. Und ich höre, daß dieselben Antiphonen, die hier Agobard verurteilt, noch heute das Lyoner Brevier enthält. Gewiß sind sie im Brevier der Pariser Kirche enthalten. Daraus folgt, daß, was einmal in der Kirche angenommen wurde, sich nicht leicht ändert, und daß die Bischöfe in diesen Sachen behutsam sein sollen, damit ihr Dienst nicht getadelt wird. Ja, manchmal blieb auch Agobards Sorgfalt erfolglos. So hat Urban VIII. die Lobgesänge berichtigt. Und dennoch werden die alten Lobgesänge in der Kirche gesungen, und bisher hat sich niemand gefunden, der Bemerkungen zu den von Urban berichtigten Lobgesängen machte.

### 3. Die Messgesänge

Hucke hat Gregors Verordnung von 595 in solcher Weise benutzt, daß der Leser unvermeidlich den Eindruck gewinnen mußte, für Gregor d. Gr. habe kein Gesang in der Messe existiert und alles in ihr sei nur Vortrag der Psalmen und anderer Texte gewesen<sup>24</sup>. Darum habe ich darauf hingewiesen, daß Gregor in derselben Verordnung von der feierlichen Messe mit ihren „stillen“ ebenso wie „lauten“ Rezitativen, mit antiphonalen ebenso wie solistischen Gesängen sprach<sup>25</sup>. Hucke will nun aber die Geltung seines Ausspruchs in engere Grenzen weisen, indem er in der gemeinten Verordnung nur eine Verteilung der Aufgaben in der Messe, ohne jegliche Rücksicht auf den Gesang sieht<sup>26</sup>. Peter Wagner, der sich auch damit beschäftigte, sagt: „Das Dekret vom Jahre 595, wodurch das Amt des Vorsängers den Subdiakonen oder den niederen Ordines übertragen wird, offenbart eine Gesinnung, die Mißbräuchen entgegentritt und die Sänger gewiß nicht bevorzugt . . .“<sup>27</sup>.

Hucke mein in diesem Zusammenhang: a) das Stufengebet gab es zu Gregors Zeit noch nicht; b) das Kyrie war sicherlich kein antiphonaler Chorgesang und wahrscheinlich eine Litanei; c) die Sologesänge der Zelebranten sind nicht Gesänge im eigentlichen Sinn<sup>28</sup>.

a. Schon im *Sacramentarium Leoninum*, um die Mitte des 6. Jahrhunderts, befinden sich drei Gebetsformen, die auch heute im täglichen Messordo stehen<sup>29</sup>, und von ihnen bildet das „*Aufer a nobis*“ das vorletzte der heutigen Stufengebete. Daneben wurde, aller Wahrscheinlichkeit nach, schon unter dem hl. Ambrosius der Stufenpsalm „*Judica me*“, wenn auch nicht immer, verwendet<sup>30</sup>, ebenso wie es vor der durch das Vaticanum II verwirklichten Reform der Fall war (jetzt wird „*Judica me*“ in allen Messen ausgelassen).

<sup>23</sup> Ebenda 329 f.

<sup>24</sup> „Zwar wird schon seit der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert der Kirchengesang allmählich als „*Arts musica*“ verstanden, aber gerade bei Gregor d. Gr. ist davon keine Rede. . . . Gregor d. Gr. spricht in einer Verordnung von 595 von der Kirchenmusik „als den Psalmen und den übrigen Lektionen“, für ihn ist der Kirchengesang Textvortrag, nichts mehr, und keine Beschäftigung für den höheren Klerus.“ *Mf* 8, 1955, 263.

<sup>25</sup> *Mf* 17, 1964, 391 der Absatz: „Gregor der Grosse spricht . . .“

<sup>26</sup> *Mf* 18, 1965, 391.

<sup>27</sup> A. a. O., S. 210. Siehe auch die Anmerkungen 37 und 38.

<sup>28</sup> *Mf* 18, 1965, 392.

<sup>29</sup> J. A. Jungmann, *Missarium solemnia* I, Wien 1952, 80. Das vollständige Römische Messbuch, Freiburg/Br. 1958, 447.

<sup>30</sup> J. A. Jungmann, *Missarium solemnia* II, 380.

b. Das Kyrie eleison in der Messe war keine Litanei, sondern ein antiphonaler Chorgesang im damaligen Sinne<sup>31</sup>. Es war eben Gregor d. Gr. selbst, der diese, in die Meßordnung in einer neuen Weise (zum Unterschied von den Griechen) einverleibten Bitten verteidigte. Er sagt:

*Kyrie eleison autem nos neque diximus, neque dicimus, sicut a Graecis dicitur, quia in Graecis simul omnes dicunt; apud nos autem a clericis dicitur, a populo respondetur et totidem vicibus etiam Christe eleison, quod apud Graecos nullo modo dicitur*<sup>32</sup>.

Das Kyrie eleison aber haben wir weder zu sagen gepflegt, noch sagen wir es so, wie es von den Griechen gesagt wird, weil bei den Griechen es alle zugleich sagen; bei uns aber wird es von den Klerikern gesagt, das Volk antwortet, und ebenso viel mal auch das Christe eleison, welches bei den Griechen in keiner Weise gesagt wird.

Es sei hier erwähnt, daß der Gebrauch des Zeitwortes „dicere“ bei Gregor und auch bei anderen kirchlichen Schriftstellern oft statt des „canere“ oder „cantare“ steht, zum Unterschied von „legere“. In Gregors *Liber sacramentorum* heißt es:

*Item dicitur Gloria in excelsis Deo . . . ; a presbyteris autem minime dicitur, nisi solo in Pascha. Quando vero litania agitur, neque Gloria in excelsis Deo, neque Alleluia canitur. . . . Postmodum legitur Evangelium, deinde Offertorium, et dicitur Oratio super oblata. Qua completa, dicit sacerdos excelsa voce Per omnia saecula saeculorum . . .*<sup>33</sup>.

Ebenso wird gesagt Gloria in excelsis Deo . . . ; von den Priestern wird es aber nicht gesagt, außer während der Osterzeit. Wenn aber die Litanei gebeten wird, wird weder Gloria in excelsis Deo noch Alleluia gesungen.

. . . Danach wird das Evangelium, dann das Offertorium gelesen, und die Oratio über die Opfergabe gesagt. Nach ihrem Ende sagt der Priester mit hoher Stimme Per omnia saecula saeculorum . . .

Daraus ist zu sehen, daß das „dicere“ auf den Inhalt, das „canere (cantare)“ auf die Vortragsweise des Textes hindeutet.

c. Der Sologesang des Zelebranten. Unter dem gesprochenen, vorgetragenen und gesungenen Worte sind die qualitativen Unterschiede so deutlich, daß sogar der Laie sich deren bewußt wird, auch wenn er vielleicht nicht imstande ist, sie genau auszudrücken. Sprache (die gewöhnliche), Rede (d. h. ein Rednervortrag) und Gesang haben drei gemeinsame Kennzeichen: Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik, bei jeder der drei Vortragsgattungen eigentümlich und abgesondert. Während Sprache und Rede in ihrem Zeitmaß das natürliche Verhältnis zwischen den kurzen und langen Silben beibehalten, ist im Gesang dieses Verhältnis stilisiert. Im allgemeinen kann man sagen: von der Sprache über die Rede zum Gesang steigt die tragende Melodie, der Rhythmus wird stilisiert und verlangsamt, die Dynamik wird selbständiger, so daß ein solches „excelsa voce“ unvermeidlich schon einen regulären Gesang bedeutet.

Wen nun Hücke sagt, „um sie (d. h. um die Sologesänge der Zelebranten) geht es auch gar nicht, und vom Gesang und Gebet der Zelebranten ist überhaupt nicht die Rede“<sup>34</sup>,

<sup>31</sup> Bei den griechischen und lateinischen Kirchenautoren war der Gebrauch dieses Wortes (*Antiphona*) nicht immer derselbe. Ursprünglich bedeutete das griechische *antiphonein* Psalmen und Weissagungen oder Lobgesänge wechselstimmig zu singen und chorweise zu antworten. Theodoret, *Hist. lib. II, c. 24* sagt: „ . . . ich glaube, es war das antiphonum nicht die Worte, die gesungen wurden, sondern die Weise, die Gewohnheit sei es Psalmen, sei es Weissagungen, sei es Lobgesänge, sei es Responsoria oder etwas dergleichen zu singen.“ Migne PL 78, 639.

<sup>32</sup> Migne 78, 267.

<sup>33</sup> Migne 78, 25 und 872.

<sup>34</sup> Mf 18, 1965, 392.



so deutet er klar darauf hin, daß er in seinem oben zitierten Satz<sup>35</sup> zu weit gegangen ist, und auch seine Modulation zu einer falschen Kadenz, zu der er auf das Motiv „*um sie geht es auch gar nicht*“, bzw. „*ist überhaupt nicht die Rede*“ gelangte, kann nichts daran ändern, daß er es erst jetzt sagt und daß er es nicht im Jahre 1955 gesagt hat. Dabei vermutet er, daß meine „*Interpretation am Text vorbeigeht*“<sup>36</sup>. Aber ich bin da nicht allein, auch P. H. Lang „geht am Text vorbei“, denn er sagt, daß die Verordnung von 595 „*nicht gegen die gesanglichen Eigenschaften der Sänger gerichtet war, da alle patristischen Schriftsteller auf guten Gesang Wert legen*“<sup>37</sup>, und auch Peter Wagner und sogar auch Gevaert und Agobard „gehen am Text vorbei“. Um nicht länger bei diesem Punkte zu verbleiben, bemerke ich nur, daß Gregor d. Gr. einem Priester, namens Johannes, die Bischofswürde abgelehnt hat weil er nicht imstande war, Psalmen auswendig zu singen<sup>38</sup>. Der betreffende Brief Gregors, der leider auch Gevaerts Aufmerksamkeit entgangen ist, hat seine Wichtigkeit auch für die Neumenfrage, über die noch die Rede sein.

#### 4. Der Brief Gregors d. Gr. an Leander von Sevilla

Die Schilderung, die sich im Briefe an Leander von Sevilla befindet und in der sich Gregor d. Gr. selbst mit einem Künstler vergleicht, der zwar singen kann, aber in seinem schlechten Gesundheitsstande nicht fähig ist, den durch die gelehrte Hand vorgeschriebenen Gesang wiederzugeben, ebenso wenig wie eine gespaltete Fistel<sup>39</sup>, ist Huckes Meinung nach Rhetorik<sup>40</sup>. Rhetorik in Gregors Schriften aufzufinden und zu beweisen würde aber Hucke schwerfallen, denn für Gregor d. Gr. ist Sachlichkeit des Inhaltes, Sparsamkeit und Schlichtheit in Wort und Stil charakteristisch. Die Ausführungen, zu denen mich Gregors Worte in dem Briefe an Leander angeregt haben, hält Hucke für „*nichts weniger als sensationell*“, weil ich zu dem Schluß kam, daß Gregor d. Gr. auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen, daß er ein guter Sänger war und daß er ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wußte.

Bevor ich mich mit dem Sachinhalt dieser Meinung Huckes auseinandersetze, muß ich meinen prinzipiellen Standpunkt zu dem Brief erklären. Ganz sicher ist Gregors Brief an Leander im Hinblick auf seinen Inhalt so wichtig, daß es ein Fehler wäre, ihn nur als eine interessante Sache zu registrieren, mit der man aber nichts anzufangen weiß und die man darum ohne Interpretation läßt. (Auch Hucke bestätigt die Wichtigkeit des Briefes, wenn auch nur indirekt, durch sein negatives Argument, wie wir noch sehen werden.) In einem ähnlichen Falle würde ich auch in Zukunft von einem Kommentar nicht zurückschrecken, auch auf die Gefahr hin, einen Irrtum zu begehen. In der Wissenschaft dienen sogar irrthümliche Anschauungen (so auch jene Huckes und Gevaerts in der Sache Gregors d. Gr.) und anfänglich nicht völlig belegte Vermutungen als Wegweiser zur wissenschaftlichen Wahrheit. Sie zeigen jedenfalls, wie weit man nicht gehen darf. Solche Fälle gab es und gibt es stets, auch in den exakten Wissenschaften, und um wieviel öfter in den humanistischen.

Nun aber: waren meine Ausführungen wirklich irrig. „*nichts weniger als sensationell*“, waren sie nicht im Bereiche der realen Möglichkeit?

a. Die Neumen. Ich zitiere Peter Wagner: „*Es bleibt freilich bei unserer lückenhaften Kenntnis der Vorgänge in der Zeit vor dem 10. Jahrhundert immer doch die Möglichkeit offen, daß die liturgischen Lesezeichen nicht eine Vorstufe, sondern eine Parallelbildung zu*

<sup>35</sup> Vgl. Anm. 24.

<sup>36</sup> Mf 8, 1965, 391.

<sup>37</sup> *Die Musik im Abendland*, Augsburg 1947, 72.

<sup>38</sup> Der Brief an Andreas Scholasticus Migne PL 77, 777. — Was Sologesang des die Liturgie feiernden Priesters betrifft vgl. auch D. Johner, *Der gregorianische Choral*, Stuttgart 1924, 9.

<sup>39</sup> Mf 17, 1964, 392 f.

<sup>40</sup> Mf 18, 1965, 392.

den ältesten byzantinischen Neumen darstellen. Ähnlich verhalten sich ja auch die lateinischen Lektionszeichen und Neumen. Ein Forscher von der Bedeutung des Konstantin Papadopulos-Kerameus vertritt gerade die Behauptung, daß die ektophonischen Zeichen nicht die Grundlage der griechischen Neumen sein könnten . . . " <sup>41</sup>.

Dazu soll gesagt werden, daß es zweifellos leichter ist, ein geschriebenes Wort zu lesen, als dabei noch an den melodischen Verlauf zu denken. Das mag die logische, auf Beobachtung der Wirklichkeit beruhende Grundlage der Behauptung des Papadopulos gewesen sein (seine von Wagner zitierte Arbeit ist mir unbekannt). Wäre das nicht zugelassen, würde es bedeuten, daß alle Choral-sängerische und akustische Genies von phänomenalem Gedächtnis und von völlig „gezügelter“ Musikphantasie waren. Ist der gregorianische Choral einfacher als der ambrosianische, dann müssen wir uns die Frage stellen, in welcher Weise die Vereinfachung und die melodische Kürzung vollbracht, bewahrt und überliefert wurde. Nur nach Gehör, d. h. ohne irgendeine für die Augen bestimmte Notierung? Darum ist das „*quod docta manus imperat*“ in dem Briefe Gregors an Leander so aufschlußreich, denn Gregor spricht hier über sich selbst. Mit Leander war er ziemlich lange Zeit am Kaiserhofe in Konstantinopel, und daselbst hat er die Gesänge der byzantinischen Kirche, die sicher nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben konnten, kennengelernt. Und das alles soll er nur im Gedächtnis nach Rom gebracht haben?

Ähnlich wie ich sieht es auch G. Reese, der die Existenz von Neumen für das 6. Jahrhundert postuliert <sup>42</sup>; ebenso Gevaert <sup>43</sup>, der den Begriff der Neumenschrift ein Jahrhundert später datiert. Peter Wagner ist bereit, in dieser Frage bis ins fünfte Jahrhundert zurückzugehen, und zwar in Verbindung mit Prosper Aquitanus, bei dem steht:

*Restat musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis apostolorum doctorumque omnium ecclesiarum aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo* <sup>44</sup>.

*Es bleibt noch das Vergnügen der Musiker übrig: du hast eine Orgel, die aus verschiedenen Fisteln der Apostel und der Lehrer aller Kirchen besteht und gewissen Akzenten, dem schweren, dem scharfen und dem gedehnten, angepaßt ist.*

Zu diesem Zitat, das im Zusammenhang mit der Orgelfrage noch einmal zur Sprache kommen wird, bemerkt Wagner: „Hier stehen die Akzente im Dienste der lateinischen Kirche, gehören zum Apparat der liturgischen musikalischen Schrift, und es bezeugt auch dieser Ausspruch einer jedenfalls sehr frühen Quelle den direkten Zusammenhang der Akzente und Neumen“ <sup>45</sup>. Hierher paßt auch der oben erwähnte Brief Gregors an Andreas Scholasticus (s. Anm. 38). Seine Worte „auswendig singen“ haben ihr Gewicht, wie ich meine, nicht so sehr in dem „singen“ als in dem „auswendig“: d. h., der abgewiesene Bischofskandidat Johannes konnte nicht singen, ohne entweder das bloße Textbuch, oder noch eher dasselbe mit einer Art Notierung vor sich zu haben.

Auch erhebt sich die Frage: wenn Gregor d. Gr. nicht in Musiktheorie ausgebildet worden wäre, wie hätte er dann vermocht, einen Gedanken, der seine Kenntnis von Resonanz und Obertönen verrät, niederzuschreiben, wie folgt:

<sup>41</sup> Neumenkunde, Leipzig 1912, 21, Anm. 2.

<sup>42</sup> . . . the history of Gregorian Chant would seem to support the assumption that neumes existed as early as the 6th century. For it is difficult to conceive how the complex task of codifying plainsong melodies could have been undertaken during the time of Gregory the Great without the aid of some system of notation. And it is extremely unlikely that the emissaries of the Schola cantorum could have transmitted the musical repertory of the Church as faithfully and disseminated it as widely as they apparently did entirely by word of mouth." *Music in the Middle Ages*, London 1941, 133.

<sup>43</sup> „Apprendre et retenir un répertoire de plus de mille morceaux dont la plupart ne se chantaient qu'une fois l'an, ne paraît guère possible en l'absence d'un moyen graphique servant à guider la mémoire". A. a. O., 42.

<sup>44</sup> Migne PL 51, 856.

<sup>45</sup> Neumenkunde, 20.

*Hi qui chordarum harmoniam temperant, tanta hac arte dispensant, ut plerumque, cum una tangitur, longe alia ac multis interjacentibus posita chorda quatiatur: cumque ista sonitum reddit, illa quae in eodem cantu temperata est, aliis impercussis, tremit*<sup>46</sup>.

Diejenigen, die die Saitenharmonie beherrschen, bringen so große Dinge mit dieser Kunst zustande, daß meistens, wenn eine Saite berührt wird, eine weitentfernte andere, die hinter vielen Zwischensaiten liegt, erzittert, und wenn diese dann einen Klang gibt, erzittert jene Saite, die in demselben Gesang temperiert wurde, obwohl die anderen Saiten nicht berührt worden sind.

Gregor d. Gr. wird auch die Einführung von Tonbuchstaben zugeschrieben und Kircher gibt sogar das Jahr an, nämlich um 594<sup>47</sup>; er muß sich also mit der Frage der Notation beschäftigt haben. Sprünge gibt es auch in der Musikentwicklung nicht.

Auch ist es unvorstellbar, daß man die melodischen Intervalle beim Singenlernen nicht mittels eines Musikinstrumentes kontrolliert hätte. Das musikalische Gedächtnis ist nicht wie das Gedächtnis bei einer kybernetischen Maschine, es hängt vom geistigen und körperlichen Zustande der Person ab. Wie schön und fachmännisch hat Gregor d. Gr. die gegenseitige Abhängigkeit des Psychischen und des Körperlichen in dem Briefe an Leander ausgedrückt! Mir ist durch Zufall bekannt, daß ein (noch lebender) Prager Komponist und bekannter Musikschriftsteller singen lernte und dabei trotz seines absoluten Gehörs distonierte: Gesangintonation ist nicht nur eine Angelegenheit des Gehörs. Hier ist der Erwähnung wert (auch wenn das nicht als bewiesen angesehen werden kann), daß dem Papst Vitalian, im 7. Jahrhundert, die Einführung einer pneumatischen Orgel zur Verbesserung des Chorgesanges zugeschrieben wird<sup>48</sup>. Aus der griechischen Musikgeschichte ist es bekannt, daß sich sogar die Redner beim öffentlichen Auftreten durch Flötenspieler begleiten ließen, um ihre Aussprache auf der durch Akzente und Tonfälle geregelten Höhe zu halten, wie bei Cicero zu lesen ist<sup>49</sup>.

b. Die Orgel. Schon bei Vitruvius in *De architectura*, bei Tertullian in *De anima*, bei Publius Porphyrius Optatianus und bei Julian Apostata finden sich Ausdrücke, aus denen sich entnehmen läßt, daß auch die Hydraulis ein musikfähiges Instrument war. Der hl. Augustin kannte die pneumatische Orgel. Im 5. Jahrhundert wird Prosper Aquitanus die oben zitierte Bemerkung „*Restat musicorum voluptas . . .*“ zugeschrieben. Bis „*. . . gravi, acuto et circumflexo*“ hat Peter Wagner diese Stelle für die Geschichte der Neumen benutzt. Aber auch Organologen machen sich das Zitat zu eigen, denn Prosper sagt unmittelbar darauf „*quod musicus ille Dei spiritus per Verbum tangit, implet et resonat. . . Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces . . .*“ Auch wenn hier und da die Redeweise symbolisch zu sein scheint: „*organum ex diversis fistulis . . . aptatum quibusdam accentibus . . .*“, so daß sie „*suavissimas et dulcissimas voces*“ hat, klingt recht sachlich.

Bei den Autoren der antiken Beschreibungen und Zeichnungen der Orgel findet man Ausdrücke wie „augenblicklich“, „sofort“, „unmittelbar“ in verschiedenen Modifikationen, wenn es sich darum handelte, die Weise, wie die damalige Orgelmaschine der bloßen Berührung gehorchte, klar zu machen. Die römische Orgel erlaubte dreierlei Spiele: ein Zungenspiel (d. h. Achtfußstimmen), ein Süßflötenspiel (Vierfußstimmen) und ein Nasardspiel (Quint-

<sup>46</sup> Migne PL 75, 532.

<sup>47</sup> *Misurgia universalis* I, Rom 1650, 216.

<sup>48</sup> Reese, a. a. O., 123.

<sup>49</sup> Wagner, *Neumenkunde*, 17.

flötenspiel). In Pompeji gab es Orgeln für das persönliche Vergnügen des Hausherrn<sup>50</sup>. Schon im dritten Jahrhundert waren Orgeln technisch vollkommene Instrumente, wie es der Fund von 1931 in Aquincum bei Budapest beweist. Die Pfeifen bilden hier vier Reihen mit je 13 Pfeifen der chromatischen Tonleiter. Drei Reihen sind gedeckte Lippenregister, eine Reihe ist ein offenes Lippenregister. Die Tastenschleifer und Registerschleifer wurden durch ein bronzenes Federwerk in die ursprüngliche Lage zurückgestellt. Das Öffnen der Registerkanzellen geschah durch seitlich angebrachte Druckknöpfe. Die Aquincum-Orgel, die wir uns als eine pneumatische Orgel vorstellen müssen, konnte in der Hand getragen werden. Ihr Gewicht betrug insgesamt 6—8 kg<sup>51</sup>.

Hucke will durch die Stimme der Kirchenväter einwenden, daß die Musikinstrumente in der Kirche verboten waren. Das betrifft aber den Gebrauch von Musikinstrumenten beim Gottesdienst; es besagt nichts über deren Gebrauch außerhalb des Gotteshauses und der Kirche.

In den Schriften des Bischofs von Poitiers, Venantius Fortunatus, gibt es mehr als genug Stellen, die vom weltlichen Musizieren zeugen. So dichtet er z. B., willkommen geheißen zu einem Festmahl und durch Instrumentenspiel und Gesang entzückt, aus dem Stegreif ein Gedicht, welches folgenderweise beginnt:

*Cum videam citharae sonare  
loquacia ligna,  
Dulcibus et choris admo-  
dularare lyram,  
Quo placito cantu resonare  
videntur et aera,  
Mulceat atque aures fistula  
blanda tropis . . .*<sup>52</sup>

*Wenn ich die redseligen Gitarrenbretter  
klingen sehe,  
Und wie die Lyra durch ihre süßen  
Saiten beherrscht wird,  
So daß auch die Luft, voll von angenehmem  
Gesang, zu schallen scheint,  
Und die schmeichelhafte Flöte in ihrer  
Art die Ohren sanft macht . . .*

Aber auch Rom hat sich sein Vergnügen an Musik und Theater bewahrt. Cassiodor sagt:

*Gothorum laus est civilitas custodita*<sup>53</sup>.

*Der Gothen Ruhm ist die Bewahrung der  
Zivilisation.*

Und unter dem Kaiser Theoderich (493—526) wurden noch große Pantomimen gespielt, die mit Chören und großem Orchester ausgestattet waren<sup>54</sup>. Die Hydraulis findet sich in den Kaiserpalästen, in den Privatwohnungen und — trotz der kirchlichen Verbote — in Katakomben und auch in den Kirchen, heißt es bei Pécsi<sup>55</sup>.

Was die Musikverhältnisse in der ganzen Kirche betrifft, mochte die Entwicklung zum feierlichen Gottesdienst unter Benutzung von Musikinstrumenten an verschiedenen Orten verschieden verlaufen. Venantius Fortunatus dichtet über seinen Besuch der Pariser Kirche (um 580):

<sup>50</sup> Für diese Orgeldata bin ich dem Prager Organologen und ehemaligem Emautiner Stiftsorganisten Dr. Bohumír Petr verpflichtet, der mir seine Studie über Orgelhistorie in der Antike (Manuskript 1963) zur Verfügung gestellt hat.

<sup>51</sup> M. Kaba und S. Pécsi, *Die Orgel von Aquincum*, Budapest 1965, 18, 19, 21.

<sup>52</sup> Migne PL 88, 339.

<sup>53</sup> Gevaert, a. a. O., 24.

<sup>54</sup> Dasselbst.

<sup>55</sup> Kaba und Pécsi, a. a. O., 13.

Hinc puer exiguis attemperat  
 organa cannis,  
 Inde senex largam ructat ab  
 ore tubam.  
 Cymbalicae voces calamis  
 miscentur acutis,  
 Disparibusque tropis fistula  
 dulce sonat.  
 Tympana rauca senum puerilis  
 tibia mulcet,  
 Atque hominum reparant verba  
 canora lyram.  
 Pontificis monitis clerus,  
 plebs psallit et infans,  
 Unde labore brevi fruge  
 replendus erit<sup>56</sup>.

Der Knabe hier mischt seine Stimme  
 den winzigen Orgelpfeifen bei,  
 Der Greis dort bläst eine  
 große Tuba.  
 Die Zymbelstimmen mischen sich den  
 Hochfisteln bei,  
 In verschiedenen Arten süß erklingt  
 die Flöte.  
 Die Knabenfistel mildert die groben  
 Greisentrommeln,  
 Und die Lyra wird durch klangvolle  
 Menschenworte ersetzt.  
 Es lobsingt der Klerus, das Volk  
 und die Kinder, vom Bischof ermahnt,  
 so daß eine kurze Arbeit ihm viel  
 Frucht bringen wird.

Es ist nicht leicht, den richtigen Sinn des Gedichtes voll zu verstehen, es scheint aber, daß es sich hier wirklich um Orgel- und Instrumentalmusik in der Pariser Kirche handelt.

Auch Klöster hatten Instrumentalmusik. Schon aus dem 5. Jahrhundert gibt es schriftliche Belege über Orgelbau in Kirchen, die von Mönchen administriert waren. Im neuen Kloster von Wintonia (?), wie es in der Lebensgeschichte des hl. Athelvoldus heißt, sollte ein gewisser Elfegus eine Orgel gebaut haben<sup>57</sup>. Graf Aldermannus hat 30 Pfund ausgezahlt, um Orgelpfeifen aus Kupfer für die Reimser Basilika errichten zu lassen. Sie waren in einer Höhlung, dicht nebeneinander gereiht, über eine Schnecke in die Löcher eingesetzt, und an Festtagen gaben sie, durch einen starken Blasebalg getrieben, eine übersüße Melodie und langgezogene Klänge<sup>58</sup>. Das Zeichen für den Beginn des Offiziums gesangs wurde u. a. auch mit einem Horn gegeben<sup>59</sup>. Mönchen war es an manchen Orten verboten, Orgel und andere Musikinstrumente zu spielen, auch durften sie nicht Orgel und andere Musikinstrumente spielen und lehren<sup>60</sup>, woraus ex negativo zu schließen sein dürfte, daß Musik auch in Klöstern gepflegt wurde.

Es scheint, daß im Abendland das Klosterleben nicht ganz von der Welt abgetrennt war und daß die Mönche ihr Vergnügen an guter Musik nicht verbergen mußten. Im Leben des hl. Columba (ungefähr 620—704) schildert dessen Verfasser, der Abt Adamanus, eine Szene am Ufer eines schottischen Flusses. Der Heilige wird von seinen Ordenssöhnen gefragt, warum er den Dichter Coronanus nach der Predigt weggehen ließ, ohne ihn, wie üblich, um Gedicht und Gesang gebeten zu haben<sup>61</sup>. Ein anderer Vorfall wird von Venantius Fortunatus in der Lebensgeschichte der hl. Radegundis, die im Jahre 587 gestorben ist, geschildert. Es wurde schon dunkel, als bei ihrem Kloster in Südfrankreich Gesang, Flöten und Gitarren laut ertönten. Da sagte eine von den zwei Klosterschwestern, die dem Gebet der Heiligen beiwohnten: „*Meine Dame, ich erkenne in den Gesängen der Tänzer eines von meinen Liedern, . . . ja sogar ihrer zwei, drei*“<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> Migne PL 88, 103.

<sup>57</sup> Migne PL 66, 476.

<sup>58</sup> Dasselbst.

<sup>59</sup> Migne PL 66, 701.

<sup>60</sup> Migne PL 66, 475.

<sup>61</sup> Migne PL 88, 758.

<sup>62</sup> Migne PL 88, 510.

Wenden wir uns wieder zu Gregor d. Gr. zurück. Man kann nichts darüber aussagen, wo und wann Gregor das praktische Musizieren erlernen konnte. Über sein theoretisches Musikertum darf kein Zweifel bestehen, ebensowenig wie über seine Gesangkunst. Gregor war Angehöriger einer der vornehmsten römischen Familien und hatte eine hohe Bildung erhalten. Mönch wurde er als ungefähr 45jähriger. Er genoss einen so großen Ruhm als Musiker, daß er als Musikpatron galt. Die *Legenda aurea* hat ihm beinahe gleichzeitig mit Durandus das Weiterdichten und Weitersingen des „*Regina coeli*“, (bei einer Bittprozession während der Pest in Rom) zugeschrieben<sup>63</sup>.

Ich kann also an den Schlußfolgerungen, die ich aus Gregors Briefe an Leander zu ziehen vermochte, festhalten. Zumal wenn auch Hucke, wie schon oben gesagt, dem Gregorbriefe, vom Standpunkt seines Gegenargumentes aus gesehen, große Bedeutung beimißt. Er sagt nämlich, ich gebe „den Text in der verderbten Fassung bei Migne wieder“<sup>64</sup>. Aus dem Vergleich des Teiltextes, den Hucke zitiert, ergibt sich, daß die Verderbtheit darin besteht, daß statt „*quia canticum*“ (wie bei Migne) bei Gallicciolli „*quia nimirum canticum*“ steht, statt des „*nec artem flatus exprimit*“ „*nec artem faltus exprimit*“ und statt „*ut hanc peritiem ars nulla*“ „*ut hanc peritiæ ars nulla*“. Während das „*nimirum*“ den Sinn des Satzes nicht ändert (es bedeutet nämlich zwar), würde das „*faltus*“ ihn ins Unverständliche ändern: „*flatus*“ heißt Atem, „*faltus*“ aber Zusammenfluß von zwei Strömen! Außerdem ist „*faltus*“ eine Neubildung des Spätmittelalters. Es dürfte sich also um einen der geläufigsten Druckfehler, nämlich um die Umstellung von zwei Buchstaben handeln. Ich diskutiere daher nur über das „*peritiæ*“. Diese Stelle klingt einem jeden, der für Satzrhythmus empfindlich ist, falsch. Das „*peritiæ*“ mit seiner langen letzten Silbe bricht den Abschnitt in zwei grob unausgeglichene Teile, außerdem ist die Wortfolge gewaltsam und paßt nicht zu Gregor d. Gr., man erwartet eher „*ut hanc nulla peritiæ ars*“. Wozu gehört dann das Demonstrativpronomen „*hanc*“? Bei Migne ist es klar mit dem „*peritiem*“ verbunden, jetzt aber soll man es mit dem „*fractura*“ verbinden und lesen, „daß diesen Bruch des Instrumentes keine Kunst der Erfahrung ersetzt“, Gregor dagegen meint seine Erfahrung im Gesang. Der Vorwurf einer Textverderbtheit sollte also nicht gegen Mignes kritisches Werk, sicherlich aber gegen Gallicciolli gerichtet werden.

Fragt Hucke, ob Gregor d. Gr. doch Musiker war, so ist seine Frage, meiner Meinung nach, so zu beantworten: Ja, Gregor der Große war Musiker, er mußte sogar Musiker sein, wenn er auch nur dessen, was bis heutzutage über sein Schreiben und Tun im Bereich der Musik bekannt ist, fähig war<sup>65</sup>.

## 5. Nichtgregoriana

Meine Übersetzungen des lateinischen Textes mögen nicht schön deutsch klingen, das gestehe ich ein; nicht nur weil ich kein Deutscher bin, sondern auch deswegen, weil ich bei der Übersetzung bemüht bin, an den Wortwurzeln festzuhalten, dicht an der Grenze des grammatikalisch und stilistisch Möglichen und Erlaubten. Anderenfalls weicht man manchmal zu sehr von der Grundlage ab, wie das genügend bekannt und bedauerlich ist. Gevaert z. B. übersetzte die Verordnung Gregors von 595 so frei, daß er zum Verbot des Priestergesanges gelangte (wie Hucke) und daß ihm aus den „*missarum solemnia*“ nur „*la célébration des messes*“ übriggeblieben ist<sup>66</sup>.

Die Schriftleitung schließt die Diskussion in der „Musikforschung“ mit diesem Beitrag ab.

<sup>63</sup> R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 51.

<sup>64</sup> *Mf* 18, 1965, 392.

<sup>65</sup> Vgl. H. Anglès, *Sakraler Gesang und Musik in den Schriften Gregors des Großen*, in *Essays presented to Egon Wellesz*, ed. by Jack Westrup, Oxford 1966, 33–42.

<sup>66</sup> A. a. O., vgl. S. 19 und 47.

## Zwei unechte Mozart-Lieder

VON ALEXANDER WEINMANN, WIEN

Der Komponist zu KV Anh. C 8.11 (Anh. 251) und Anh. C 8.10 (Anh. 250) wird heute, nach rund 180 Jahren, immer noch gesucht. Eigentlich sind ja bereits drei Namen von Vertonern der beiden Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht*, deren Texte von Daniel Schubart stammen, bekannt, doch gerade diese Tatsache rückt die Angelegenheit ins Problematische.

Wir müssen weit zurückgehen, um der Sache auf den Grund zu kommen. Begonnen hat es im Jahre 1799, da in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung I, Spalte 745, eine Besprechung der Lieder Mozarts erschien, welche der Berliner Verleger Rellstab im Jahre 1798, 33 an der Zahl, herausgebracht hatte: *Sämmtliche Lieder und Gesänge bey dem Fortepiano von Kapellmeister W. A. Mozart, Op. CCLIII*. Die gute Absicht wurde leider durch den vernichtenden Umstand vereitelt, daß nur sieben dieser Lieder echt waren (Rudolf Elvers bemerkte dazu: „Nicht nur 5, wie der Rezensent in der Leipziger AnZ I überkritisch feststellte“). Im Hinblick auf unsere beiden Lieder bemerkte dieser Rezensent nun: „Zu einigen anderen Liedern . . . sollen sich verschiedene andere Komponisten als Verfasser gefunden haben, z. E. zum Ehelichen guten Morgen und zur Ehelichen guten Nacht – v. Dahlberg . . .“. Diese Besprechung soll übrigens nach Ludwig Landshoff (*Zumsteeg*, Berlin 1902, S. 95) von Johann Rudolf Zumsteeg verfaßt worden sein.

Dieser nicht ganz eindeutigen Feststellung ist Köchel vor nun bereits hundert Jahren aufgegessen, indem er sie ungeprüft passieren ließ; er reihte demnach die beiden Lieder in seinem Anhang V, *Unterschiedene Kompositionen*, unter den Nummern 250 und 251 als „*Composition von Dahlberg's*“ ein, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die „*A.M.Z.I. 745*“. Kann vorkommen – weder Wallersee, noch Einstein, noch auch mein Kollege Giegling und ich selbst in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses nahmen daran Anstoß und ließen es dabei bewenden.

Erst meine Arbeiten am RISM sollten wieder einmal ihre Nützlichkeit erweisen, sozusagen als Großreinemachen in wissenschaftlichen Belangen. Bekomme ich da eines Tages bei der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde einen Band *Lieder Ilro Durchlaucht der Frau Herzoginn von Pfalz-Zweibrücken zugeeignet von F. v. Dalberg* zur Hand, verlegt von J. M. Götz in Mannheim, München und Düsseldorf, Verlagsnummer 86; weiters einen Band mit völlig identischem Inhalt von B. Schott in Mainz, V.-Nr. 83 (Signatur beider Bände: VI 11948). Hier sind die beiden Lieder als Nummern 5 und 6 enthalten. Zu meinem nicht geringen Erstaunen erwiesen sich Dalbergs Kompositionen als völlig andere Vertonungen als die in Köchels Incipits angegebenen. Nun war eine neuerliche Überprüfung der Sachlage dringend geboten.

Ein Druck des Liedes *Ehelicher Guter Morgen*, KV Anh. C 8. 11 (Anh. 251) war im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Signatur VI 24 644 vorhanden; er trägt das Impressum „*Leipzig, in der Breitkopfschen Musikhandlung*“, war also schon vor 1795 erschienen. Auf seinem Titelblatt fanden sich handschriftliche Änderungen vorgenommen: „*Fürs Klavier in Musik gesetzt*“ (hs.: „*von Dalberg*“) „*vom Herrn Kapellmeister Mozart*“ (durchstrichen und dafür eingesetzt: „*von Dalberg*“) weiters dazugefügt: „*unterschieden!*“ Diese Informationen stammen natürlich von Köchel. Ein Verlagskatalog der Breitkopf-Ausgabe von Haydns *Schöpfung* erbrachte dann auch den Beweis, daß das zweite Lied, *Eheliche Gute Nacht*, KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250) in derselben Ausgabe erschienen sein mußte.

Aber auch Breitkopf & Härtel veröffentlichten beide Lieder, abermals in Typendruck, den *Morgen* in ganz identischer Fassung, nur in zweizeilig-typographischer Anordnung (für die *Gute Nacht* fehlt natürlich die Vergleichsmöglichkeit, es ist aber anzunehmen, daß

hierfür das Gleiche gilt). Diese Ausgabe besitzt die Wiener Stadtbibliothek unter der Signatur M 24296/c. Daß man bei Breitkopf beide Lieder in die Ausgabe der *Oeuvres* im Jahre 1799 nicht aufnahm, wird zum Teil auf die Ermittlungen ihres Rezensenten in der AmZ zurückzuführen sein; unechte Lieder sollten ja sicherlich ausgeschaltet bleiben. Hauptsächlich mag dabei aber auch die Aussage Konstanze Mozarts bestimmend gewesen sein, wie wir später noch sehen werden.

Die Suche nach den Quellen beider Lieder in beiden Versionen erwies sich mithin als nächstliegendes Erfordernis. Sie fiel schließlich immerhin derartig aus, daß sich für stilkritische Untersuchungen und weitere Recherchen handfeste Anhaltspunkte ergaben. Das Ergebnis dieser Suche mag am besten in folgender Liste seine Darstellung finden.

*Ehelieder Guter Morgen*

KV Anh. C 8.11 (Anh. 251)

*Eheliche Gute Nacht*

KV Anh. C 8.10 (Anhang 250)

als Kompositionen von W. A. Mozart

Ausgaben mit Klavier-Begleitung

Fundort

1. *Mannheim*, J. M. Götz, V.-Nr. 320 (um 1792), beide Lieder.  
Auf sie bezieht sich offenbar eine Ankündigung in der Berlinischen Musikalischen Zeitung, Drei und Dreiszigstes Stück, vom 21. Sept. 1793, S. 131: „In der Neuen Berliner Musikhandlung sind zu haben:  
*Mozart, aria dell'opera: cosi fan tutte* 4 Gr.  
*Mozart, Ehelicher guter Morgen* 3 Gr.  
*Mozart, Eheliche gute Nacht* 3 Gr.“
2. *Offenbach*, J. André, V.-Nr. 645 (1793), beide Lieder.
3. *Leipzig, Breitkopfische Musikhandlung* (vor 1795)  
Anh. C 8. 11 (Anh. 251) Wien, Ges. d. Mfr.  
VI 24644  
  
Anh. C 8. 10 (Anh. 250) . . . . . [Kat. Breitkopf-Ausg.  
*Die Schöpfung*]
4. *Leipzig, Breitkopf & Härtel*, beide Lieder, identischer Notentext auf 2 Systemen. Wien, Stadtbibl.  
M 24296/c
5. *Berlin-Amsterdam*, J. J. Hummel, V.- u. Pl.-Nr. 876 (um 1795). Utrecht, Institut voor  
Muziekwetenschap  
Anh. C 8. 11 (Anh. 251) und Anh. C 8. 10 (Anh. 250)  
*Vergiß mein nicht* (nicht Anh. 246!), KV 476. Mit geringfügigen Abweichungen wie Ausg. B. & H. Textänderung Strophe 4: „Freudenzähren“ Foto: Editionsleitung der  
NMA, Augsburg
6. *Hamburg, Günther & Böhme*, beide Lieder.
7. *Braunschweig, Magasin de Musique*  
*Neun Gesänge mit Begleitung des Forte Pianos von —.*  
*Collection complete No 8, Pl.-Nr. 250 No 8 und No 5*  
*(1798)* Salzburg, Museum Ca-  
rolino-Augusteum 43623



8. *Berlin, Rellstab, Sämtliche Lieder und Gesänge bey dem Fortepiano von Kapellmeister W. A. Mozart. Op. CCLIII (1798), beide Lieder* Birmingham University, Music Library (BUC II/712) Bayer. StB. München
9. *Paris, Vogt, Six Romances avec accompagnement de Piano-Forte Musique de Mozart . . . Nr. 5: KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250) ohne V.- u. Pl.-Nr. (vgl. Anh. C 8. 08 [Anh. 248])* Paris, BN Vm<sup>7</sup>. 83.619
10. *Amsterdam, J. B. Nolting, V.-Nr. 840* Prag, Konservatorium

## Ausgaben mit Gitarre-Begleitung

11. *Wien, Artaria & Co., Serie Raccolta d'arie . . . 303 beide Lieder* Wien, GdM. VI 30106
12. *Wien, Johann Traeg, V.-Nr. 94 (1801), nur KV Anh. C 8. 10 (Anh. 250)* Wien, Stadtbibl. M 20617/c
13. *Altona, L. Rudolphus, ohne V.-u. Pl.-Nr. beide Lieder* Wien, Stadtbibl. M 52380/c

## Abschriften:

14. *Pölitx (1797): Lieder von W. A. Mozart, S. 10 u. 11. Genau der Ausgabe B.&H. entsprechend* Musikbibl. d. Stadt Leipzig: Poel. mus. Ms. 223
15. *Prag, Narodni Museum, XLII B 18; beide Lieder als Nrn. XIV und XV*

## Die Texte von Daniel Schubart (1784) als Kompositionen von Freiherr von Dalberg

16. *Lieder Ihro Durchlaucht der Herzogin von Pfalz-Zweibrücken zugeeignet von Freiherr von Dalberg. — Mannheim, München, Düsseldorf, J. M. Götz V.-Nr. 86, Nr. 5 und 6; als Duette [Mus. Korr. Nr. 11 vom 15. 9. 1790]* Wien, Ges. d. Mfr. VI 11948
17. *Mainz, B. Schott, V.-u. Pl.-Nr. 83 Ein Heft mit identischem Inhalt* Wien, Ges. d. Mfr. VI 11948
18. *Bofflers Notenblätter zur Musikalischen Korrespondenz . . . — Speier 1791, S. 33 u. 36* In den meisten Bibliotheken
19. *Mildheimisches Liederbuch, Kassel 1799, Nr. 294 und 295; als Duette.* Wien, ÖNB, M. S. 40

Die erste erhaltene Quelle (nachdem sich 1 und 2 bisher nicht auffinden ließen) ist 3, der Druck der Breitkopfschen Musikhandlung; als Ausgangspunkt soll der Abdruck in extenso gegeben sein. Ebenso mag die Quelle 4 vollinhaltlich folgen, von der wir wohl mit Recht annehmen dürfen, daß das zweite Lied, *Eheliche gute Nacht*, den Notentext der Quelle 3 getreu wiedergibt.

J. J. Hummels Druck, Berlin—Amsterdam, V.-u. Pl.-Nr. 876, weicht von der Breitkopfschen Fassung nur ganz geringfügig ab (vgl. Ballin im Kritischen Bericht zur NMA). Als Textänderung wäre in Strophe 4 zu verzeichnen: statt „*Freudentränen*“ „*Freudenzähren*“ (wohl dem Reim zuliebe).

Die Ausgabe Günther & Böhme, Hamburg (6) konnte bisher nicht eruiert werden. Quelle 7, der Druck des Musikalischen Magazins in Braunschweig, Pl.-Nr. 250 (1798) fand sich im Museum Carolino-Augusteam Salzburg. Unter den neun Gesängen stehen die beiden Lieder als Nummer 8 und 5. Wiewohl diese Fassung identisch mit der Breitkopfs ist, soll auch sie hier angeführt werden, da dies schließlich einen Hinweis bietet, wie bis jetzt sämtliche Quellen auf ein bestimmtes Autograph zurückgehen oder voneinander abhängig sind.

Quelle 8 bildete den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen; sie liegt in der Musikbibliothek der Universität Birmingham und in der Bayerischen Staatsbibliothek vor.

Die Ausgaben mit Gitarre-Begleitung weichen als Bearbeitungen naturgemäß erheblich voneinander ab. Dem Original am nächsten steht noch Quelle 13, die Ausgabe L. Rudolphus, Altona, wiewohl auch sie außer harmonischen Veränderungen sogar solche in der Melodie vornimmt. Auch die Wahl der Tonarten wurde der leichteren Spielbarkeit auf der Gitarre angepaßt.

Artarias Ausgabe (11) behält die Originaltonarten bei, bringt indessen eine ganz freie, gitarremäßige Figuration und ebenfalls ganz frei erfundene Nachspiele. In der Ausgabe Traeg (12) liegt nur das zweite Lied unter dem Titel *Gute Nacht*, ebenfalls unter Mozarts Namen vor; auch hier wieder eine ganz freie Bearbeitung in veränderter Tonart. Ob Traeg auch den *Ehelichen guten Morgen* in Gitarrebearbeitung veröffentlichte, ließ sich bisher nicht ermitteln, es ist aber immerhin wahrscheinlich; eine solche Ausgabe müßte unter Pl.Nr. 95 oder (weniger wahrscheinlich) 97 herausgekommen sein, die bis jetzt noch frei blieben.

Für die Textkritik erscheinen diese Bearbeitungen also wenig ergiebig. Daß alle drei ebenfalls unter Mozarts Namen erschienen, mag über die ausgedehnte Streuung der Lieder immerhin etwas auszusagen haben.

Die zwei in Abschrift vorliegenden Quellen bieten gegenüber den gedruckten keine nennenswerten Merkmale, zumal sie auch aus späterer Zeit stammen. Ein Heft aus der Sammlung Pölitze, *Lieder von W. A. Mozart*, findet sich in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig; unsere beiden Lieder auf S. 10 und 11 sind hier genau der Ausgabe B. & H. entsprechend aufgezeichnet, also wohl nur eine Abschrift davon.

Das Prager Nationalmuseum besitzt noch ein Heft *Lieder zum Singen beim Klavier* mit insgesamt 15 Stücken, alle ohne Autornamen. Die beiden letzten sind der *Eheliche gute Morgen* und die *Eheliche gute Nacht*. Der Schrift nach zu schließen dürfte das Manuskript um 1810 entstanden sein. Das erste Lied ist nach F-dur transponiert und entspricht in den ersten drei Versen wieder der Ausgabe B. & H., im weiteren Verlauf allerdings weicht es im Satze etwas ab, das zweitaktige Nachspiel entfällt zur Gänze. Auch die *Eheliche gute Nacht* hält sich anfangs gänzlich an die Breitkopfsche Fassung, von der es auch die Tonart beibehält; erst die vorletzte Zeile ist anders harmonisiert, die Kadenz weggelassen und das Nachspiel auf zwei Takte gekürzt.

Diesen Feststellungen gemäß besteht keine Notwendigkeit eines weiteren Eingehens auf die beiden Handschriften.

Sehr zu bedauern ist der Umstand, daß die beiden frühesten Drucke bisher noch nicht aufzufinden waren. Immerhin hatte J. M. Götz in Mannheim die „Mozart“-sche Fassung der Lieder ca. zwei Jahre nach der Dalbergs veröffentlicht, und das sicherlich nicht ohne Grund. Auch der Druck von Johann André, erschienen 1793, hätte vielleicht manchen wertvollen Aufschluß geben können. Bis jetzt müssen wir also den Druck der Breitkopfischen Musikhandlung als Primärquelle betrachten, als der er sich auch nach allem Gesagten vorläufig ausweist.

Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg vertonte Schubarts Texte als Duette, beide in A-dur, Zweivierteltakt. Die Ausgaben von J. M. Götz und B. Schott weisen gleichermaßen ins Jahr 1790 und sind wie auch alle anderen Lieder dieser Sammlungen völlig identisch, wie sich bis in alle Einzelheiten feststellen ließ. Der Gedanke ist naheliegend, daß sich die Verleger, angesichts der Nähe ihrer Standorte Mannheim und Mainz, über die Herausgabe geeinigt haben mußten, da nicht angenommen werden kann, daß Dalberg seine Lieder an beide gleichzeitig verkauft hatte.

Über diese Liedersammlung finden wir in Böblers *Musikalischer Korrespondenz*, Nr. 11, Sp. 81, vom 15. September 1790 eine sehr lobende Besprechung, welcher noch durch den Abdruck des Liedes *Das schlafende Mädchen* in Nr. 10 der Notenblätter besonderes Gewicht verliehen wird. Ohne weitere Ankündigung wurden dann im Jahre 1791 in ebendiesen *Notenblättern zur Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* seine beiden Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht* vollinhaltlich abgedruckt; außer einigen Flüchtigkeiten im Stich wiederum in ganz identischer Weise. Schließlich finden sich diese beiden Vertonungen Dalbergs im *Mildheimischen Liederbuch*, Kassel 1799, als Nummer 294 und 295 wieder abgedruckt (Exemplar: ÖNB Wien, M. S. 40).

Allegro Ehelicher Guter Morgen Frh. v. Dalberg  
à deux

Gu-ten Mor-gen, gu-ten Mor-gen! Groß und klei-ne Sor-gen  
Weib-chen thei-len wir, du, die mir im  
Le-ben Gott zum Trost ge-ge-ben, o wie theu-er  
bist du mir! o wie theu-er bist du mir!

## Eheliche Gute Nacht

Lento sempre piano Frh. v. Dalberg

*à due*

Gu-te Nacht, gu-te Nacht! Un-ser Tag-lauf ist voll-bracht,  
gold-ne Stern-lein äü-geln wie-der von des Him-mels Zin-ne nie-der  
und des Mon-des Schei-be lacht, gu-te Nacht, gu-te Nacht.

Auf einen Vergleich der nun doppelt vorliegenden Fassungen der beiden Lieder einzugehen liegt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung, wiewohl das Abwägen der Lieder Dalbergs gegenüber den Mozart zugeschriebenen auch nicht seines Reizes entbehrte.

Immerhin kollidierten die beiden Fassungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in keiner Weise; erst 1799, wie schon eingangs geschildert, brachte die Rezension der AmZ die später von Köchel aufgegriffene Verwirrung in die ganze Angelegenheit. 1812 endlich passierte dann etwas Merkwürdiges. Matthäus Stegmayer verfaßte für das Theater an der Wien ein „Liederspiel und comisches Melodrama“ mit dem Titel *Das lebende Weinsfaß*, das, von Ignaz Ritter von Seyfried für das Pianoforte eingerichtet, am 23. Mai 1812 im K. k. Hoftheater-Musik-Verlag erschien. Für dieses Stück wurden Werke von mehreren Komponisten entlehnt, neben Wenzel Müller und Franz Anton Hoffmeister blieben dabei auch Haydn, Beethoven und „Mozart“ nicht verschont. Getreulich werden in diesem Klavierauszug die Namen der solchermaßen usurpierten Komponisten bei jedem Stück, und sei es auch noch so kurz, genannt, seltsamerweise gab es dabei ausgerechnet in Sachen Mozarts einen Kurzschluß, wie man heute sagen würde: Die Arie „Vergiß mein nicht!“, die ja bekanntlich mehrere Komponisten vertonten, nur nicht Mozart, ist in Lorenz Schneiders Vertonung aufgenommen, und das Lied „Gute Nacht! gute Nacht!“ unter Mozarts Namen ausgerechnet in Dalbergs Vertonung! Wenn wir diese getreulich gemeinten Zuschreibungen Herrn von Seyfried in die Schuhe schieben dürfen, hat er diesmal ausgesprochenes Pech gehabt. Für unseren Fall indessen ist es interessant, daß die Verwechslung bereits in so früher Zeit möglich war; hat Seyfried die Rezension der AmZ gelesen, dürfte er deren Verfasser mißtraut haben und die Vertonung doch „seinem“ Mozart zugeschrieben haben; war ihm die Besprechung aber nicht bekannt, woher kam dann die Verwechslung? Möglicherweise war freilich schon damals der Liedtitel *Gute Nacht* irgendwo mit Mozarts Namen verbunden, dies konnte dann umso mehr als Argument für die Echtheit der beiden Lieder gelten.

Im übrigen ist von Dalbergs Lied in dem erwähnten Liederspiel als Terzett bearbeitet, mit einem der Handlung angepaßten, gänzlich veränderten Text. Taktmäßige und rhythmische Änderungen weisen darauf hin, daß (außer der Besetzung) auch musikalisch an dem

Lied gebastelt wurde, übrigens erscheint auch eine im Original enthaltene harmonische Unwahrscheinlichkeit stillschweigend korrigiert, was immerhin auf eine irgendwie ordnende kapellmeisterliche Hand schließen läßt.

Damit erscheinen die Untersuchungen über die heute noch erreichbaren Quellen im wesentlichen abgeschlossen. An Literatur fand sich außer der eingangs erwähnten Rezension der AmZ kein weiterer Anhaltspunkt. Auch Friedländer bringt in seinem Werk *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* nur ziemlich bedeutungslose Hinweise.

Immerhin enthält Konstanze Mozarts Korrespondenz mit dem Hause Breitkopf & Härtel einige dokumentarische Winke aus verhältnismäßig früher Zeit, auf die im folgenden etwas näher eingegangen werden soll; Köchel behandelte sie nicht.

Am 15. Mai 1798 wandten sich Breitkopf & Härtel an Mozarts Witwe mit der Bitte um Unterstützung für ihre *Oeuvres* des verstorbenen Mannes; dieser Brief leitete eine umfangreiche Korrespondenz betreffs Einsendung von Autographen aus ihrem Besitz, Klärung von Echtheitsfragen, Lieferung biographischer Details etc. ein.

Wenn wir aus dem Inhalt dieser Briefe die Stellen herausuchen, die sich mit den Liedern befassen, ergibt sich immerhin ein einigermaßen befriedigendes Bild. Am 25. März 1799 sandte Konstanze eine Anzahl von Lied-Autographen, am 25. Mai ein Verzeichnis von neun Liedern, die Mozart nach dem Februar 1784 komponiert hatte (nach dessen eigenhändigem Verzeichnis).

Ein Brief vom 15. Juni dieses Jahres ist in Nissens Handschrift erhalten, von Konstanze nur unterschrieben. Daraus interessiert uns folgender Passus: „*Es kann sein, daß Mozart seit 1784 noch mehr Lieder componirt hat, als in seinem themat. Catalog notirt sind. Es werden aber schwerlich mehr als eins oder ein Paar seyn, denn auf seinen Reisen scheint er diesen Catalog in der Absicht mitgeführt zu haben. So ist die Gigue, so sind die Sachen, die er in Berlin componirt hat, unter der Aufschrift leipzig und Potsdam in der gehörigen chronologischen Ordnung notirt. —*“.

Gegen Ende dieses langen Briefes kommt Konstanze nochmals auf die Lieder zurück und betont ausdrücklich: „*Was nicht schon ganz bekannt ist und was Sie nicht in den beyden Malen [Sendungen] von mir erhalten haben, muß vor 1784. gemacht oder unächt seyn . . .*“.

Weiters heißt es dann: „*Was die Rellstabsche Sammlung betrifft, so fängt das Titelblatt selbst mit einer Unrichtigkeit an, indem es anzeigt, daß es die sämtlichen Lieder fürs Forte-Piano von Mozart sind. dieses wissen Sie, da Sie mehrere, die nicht darin sind, von mir erhalten haben und da ich Ihnen das vollständige thematische Verzeichniß seiner eigenen Handschrift über Lieder von 1784 an mitgeteilt habe. Das ganze Register reducirt sich auf folgende, die ächt sind.*

Nr. 1 Ein Veildien

10. Wenn die Lieb aus deinen blauen
13. wer unter eines Mädchens Hand
16. die Engel Gottes weinen
17. liebes Mandel
18. Abend ist's

Verschiedene in der Sammlung sind lange unter Mozarts Namen heraus, z. Ex.

3. Guten Morgen
4. gute Nacht
11. Vergiß mein nicht
33. ein Vogel kam geflogen

Aber diese 4. so wie alle übrigen erkenne und kenne ich nicht als Mozarts Arbeit . . . Möglich wäre es, daß eins oder das andre dieser Lieder vor 1784. oder noch früher von ihm

componirt sey. Aber da ich bezeugen kann, daß ich bei seinen Lebzeiten alle diese, die vorhin erwähnten 4. nicht ausgenommen, nie gekannt habe, so ist das genug, um die Aechtheit dieser Sammlung zu beurtheilen; doch wie läßt es sich denken, daß er mich auch nicht mit einem derselben hätte sollen bekannt machen, wenn es von ihm wäre, da er mich seine Arbeiten sonst immer spielen und singen ließ?

Diese Notiz bitte ich zu einem kaltblütigen aber ernsthaften Avertissement zu benutzen... Es ist genug, wenn Sie sagen, daß es mit meiner Bewilligung . . . bekanntgemacht wurde. Sie können alsdann auch selbst hinzufügen, welche von Rosetti, von Schneider, Müller etc. sind. Idi sage Ihnen nur noch zu eigener Nachricht, daß die in diesem Büchlein gedruckten Melodien zu Guten Morgen, und Gute Nacht diejenigen sind, die für Mozartsche Arbeit passirt haben. Freilich hat Dalberg sie auch componirt, wie Sie bemerken, aber in einer anderen Melodie: Bornbard (oder so ungefähr heist er) hat sie auch componirt. die unächten Melodien sind übrighend nicht, wie Sie glauben, in hiesiger Gegend componirt: hier kennt Niemand sie".

Damit zeigt sich Konstanze also über den ganzen Fragenkomplex sehr wohl informiert, indem sie die beiden Fassungen der zwei Lieder richtig auseinanderhält. Ja, sie kennt auch noch eine dritte Fassung, als deren Komponist der verstümmelte Name sehr leicht als J. H. C. Bornhardt auszumachen ist.

Auch der nächste Passus erweist sich als interessant: die unechten Lieder der Sammlung Rellstab müssen aus Deutschland stammen, das sie in Wien unbekannt geblieben sind. Wir müssen Konstanze hier wohl Glauben schenken, sicherlich war sie mit der Kenntnis aller Neuerscheinungen auf dem Musiksektor immer noch auf dem laufenden. Damit stimmt auch überein, daß die beiden Wiener Ausgaben mit Gitarrebegleitung (bei Artaria & Co. und Traeg) erst im Jahre 1801 erschienen. Das Haus Artaria als Originalverleger von Mozarts Meisterlied *Das Veilchen* hätte sich wohl zwei andere Lieder nicht entgehen lassen und sie in der Originalfassung für Klavier publiziert.

Dankbar müssen wir Konstanze aber für den Hinweis auf Bornhardt sein, in dessen Oeuvre mithin die Komposition der dritten Fassung zu suchen blieb. Einen kleinen Haken schien es damit aber ebenfalls zu haben. Friedländer zeigt sich in dieser Hinsicht nicht besonders gut informiert, wenn er im Register der Liedanfänge nur die *Gute Nacht* anführt, allerdings mit vielen Textvarianten verschiedener Dichter, den *Guten Morgen* aber gänzlich übergeht, Dalberg als Komponisten nennt, „Mozarts“ Kompositionen hingegen wieder verschweigt. An anderer Stelle aber, bei der Aufzählung der Komponisten und ihrer Werke (Friedländer I/1/53), finden wir unter Bornhardts Namen seine beiden Lieder *Guten Tag* und *Gute Nacht* ausdrücklich aus „*Seitenstücke zu Mozarts Komposition*“ herangezogen, erschienen 1794 in Braunschweig, wie auch seine anderen Werke im „*Musikalischen Magazin auf der Höhe*“. Diese etwas unklaren Angaben bestätigten sich inzwischen doch vollinhaltlich durch den erfolgten Fund dieser Lieder.

Sie liegen heute in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin unter der Signatur Mus. 1327/1 und 2: *Guter Morgen. Seitenstück zu Mozart's ehelichem guten Morgen . . . Gute Nacht. Seitenstück zu Mozart's ehelicher guter Nacht. Fürs Clavier von I. H. C. Bornhardt. Braunschweig in dem musikalischen Magazin auf der Höhe, Pl.-Nrn. 33 und 15.*

Das musikalische Magazin veröffentlichte also diese „*Seitenstücke*“ Bornhardts 1794, vier Jahre früher als die Lieder unter Mozarts Namen, die mit Pl.-Nr. 250 erst 1798 erschienen.

Die Bemerkung „*Seitenstück*“ zielt indessen weniger auf die Musik als auf den Text; hier sind nicht die Worte Schubarts vertont, sondern gänzlich andere, allerdings in gleichem Versmaß. Der *Morgen* weist sieben Strophen von M. H. A. Schmidt als Dichter auf, die *Nacht* ebenfalls sieben Strophen mit Xr. gezeichnet. Der Hauptunterschied besteht gegenüber dem Schubartschen Text in der Weglassung des „*Ehelichen*“, die Themenstellung ist also allgemeiner auf den „*Guten Morgen*“ und die „*Gute Nacht*“ ausgerichtet.

Breitkopf & Härtel müssen das Cahier V ihrer *Oeuvres de W. A. Mozart* mit den XXX Gesängen am 20. Dezember 1799 an Konstanze Mozart abgesandt haben, wohl unmittelbar nach dessen Erscheinen, da Konstanze seit langem wiederholt die Sendung urgiert hatte; sie bestätigte nun den Empfang am 22. Januar 1800. Gestützt auf die eben geschilderte Korrespondenz nahmen die Verleger unsere beiden Lieder nicht mehr in den Band auf, obwohl sie in ihrem Verlag, wie wir sahen, sogar zweimal unter Mozarts Namen erschienen waren; ein hübscher Beweis für die Seriosität des Hauses.

Zusammenfassend läßt sich das Problem wie folgt darstellen:

Zwei Liedtexte von Daniel Schubart (1784), *Ehelieder guter Morgen* und *Eheliche gute Nacht* sind bisher in zwei komponierten Fassungen bekannt geworden:

1. von Freiherr von Dalberg, erschienen bei J. M. Götz 1790 und verschiedentlich nachgedruckt;
2. als W. A. Mozart zugeschriebene Kompositionen, erschienen zuerst ebenfalls bei J. M. Götz 1792, hernach in der Breitkopfschen Musikhandlung (vor 1795) und in zahlreichen weiteren Ausgaben.

Die Werke von J. H. C. Bornhardt, der sie als „Seitenstücke“ zu Mozarts Kompositionen 1794 im Musikalischen Magazin auf der Höhe in Braunschweig veröffentlichte, verwenden einen anderen Text, der sich im Strophenbau allerdings ganz an den Schubarts anlehnt und eigentlich diesem gegenüber als „Seitenstück“ zu gelten hat.

Schließlich ließ sich noch ein vierter Komponist ermitteln, der die beiden Lieder vertonte: Friedrich Franz Hurka. Ledebur verzeichnet in seinem Berliner Lexikon dessen Ausgabe: „... am Clavier zu singen, Berlin 1796“ (S. 260/61). Sie ist auch im *Verzeichnis der neuesten Musikalien, welche in der Günther- und Böhmischen Kunst- und Musikhandlung zu haben sind. Dritte Fortsetzung. Hamburg 1796* auf S. 26 angezeigt. Bis jetzt kam davon noch kein Exemplar zum Vorschein, was immerhin die Möglichkeit offen läßt, in Hurkas Kompositionen die Mozart zugeschriebene Fassung zu erblicken.

Bei so kurzen Liedern freilich ist Textkritik von vornherein wenig aussichtsreich, speziell bei einem Komponisten wie Mozart, dessen wenige Lieder auch um so weniger Vergleichsmöglichkeiten bieten. Auffallend ist bei beiden Liedern der einigermaßen erträgliche Beginn in den ersten vier Takten; doch bereits der fünfte Takt des *Guten Morgen* mit seiner hölzernen Überleitung zur Dominante verrät den Mangel an Talent des Komponisten, vollends dann die beiden *E-dur*-Abschlußakkorde im Forte: schon beim bloßen Ansehen klingen sie einem entgegen wie „Platsch, platsch!“ Die nächsten vier Takte bewegen sich recht konventionell dahin, um sich nach einem kleinen ordentlicheren Aufschwung wieder einem hölzernen Abschluß zuzuwenden. Über das Nachspiel wollen wir weiter kein Wort verlieren.

Die *Eheliche gute Nacht* verspricht, wie schon bemerkt, zu Anfang ebenfalls mehr, als sie halten kann. Dem wieder konventionellen Äugeln der goldnen Sternlein in der Dominante folgt eine gewaltsame Themenwiederholung in der Subdominante. Das Lachen der „*Mondes Scheube*“ allerdings müßte polizeilich verboten werden, gleichermaßen die darauffolgende Kadenz; man kann dann wirklich nur mehr sagen: gute Nacht, gute Nacht!

Diese vielleicht etwas urwüchsig geratene Stilkritik bittet höflich um Vergebung, doch dürfte man der Vorlage anders wohl schwerlich beikommen können. Mozart war bei all seiner Genialität gewiß auch nicht „zimperlich“, doch eine solche Zuschreibung hätte er sich auf seine Art und Weise wohl verbeten, wäre er noch am Leben gewesen.

Bis jetzt gelang die Identifizierung des Komponisten der Mozart zugeschriebenen Fassung noch nicht. Nach allem handelt es sich freilich nicht gerade um einen Meister, doch gerade deshalb wäre es interessant, den Namen dessen zu erfahren, der zumindest eine Zeit lang den Namen unseres Mozart für seine Zwecke zu mißbrauchen verstand.

## Johann Heinrich Voß' Versuch einer Gesamtausgabe der Lieder Johann Abraham Peter Schulz'

VON GERHARD HAHNE, PEINE

Der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel bin ich zu Dank verpflichtet, daß sie mich auf zwei Briefe von Johann Heinrich Voß aufmerksam machte, die bei der Detailkatalogisierung der Boie-Voß-Sammlung aufgefunden und in ihrer Bedeutung erkannt wurden. Der Empfänger der Schreiben ist nicht genannt. Auch waren die Antworten nicht zu finden. Die Namen Weyse und Kunzen und Voß' Frage nach dänischen Almanachen weisen nach Kopenhagen. Möglicherweise ist der Empfänger in den Reihen der Großfamilie Kirstein zu suchen, die sowohl mit Carl Friedrich Cramer wie mit Friedrich Wilhelm Haack, dem Erben des musikalischen Nachlasses J. A. P. Schulz' verwandt war. Bei Haack, der von Stettin aus die Verbindung mit Kopenhagen nicht abreißen ließ, würde sich auch die Anrede „Lieber Erbfreund“ erklären. Die endgültige Beantwortung dieser Frage muß offenbleiben.

Die Bedeutung der beiden Briefe liegt darin, daß sie das Bestreben J. H. Voß' deutlich machen, das geistige Erbe seiner Freunde in Form einer Gesamtausgabe zu konservieren. Damit am Anfang des im 19. Jahrhunderts einsetzenden Historisierungsprozesses stehend, beweist die Art seines Versuchs zugleich, daß Voß die richtige Form noch nicht gefunden hat und noch weit entfernt ist von einer wissenschaftlich korrekten Publikation. Die Veröffentlichungen von P. W. Heuslers *Gedichten* (Voß als Mitherausgeber, Altona 1782), von *Höltys Gedichten* (hrsg. von Voß und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Hamburg 1783) und der *Gedichte von L. H. C. Hölty. Neu besorgt und Vermehrt* (durch Voß, Hamburg 1804) unterstreichen dies. Er setzte nicht nur seine von den Zeitgenossen gefürchtete „Feile“ an, mit deren Hilfe er die fremden Dichtungen nach eigenem Geschmack zurechtstutzte, sondern er scheute sich auch nicht, seine (verstorbenen) Freunde in seine Tagesstreitereien mit den Vertretern der wissenschaftlichen Richtung seines Lehrers Heyne, mit dem Katholizismus und mit den Romantikern hineinzuziehen.

J. A. P. Schulz hat sich hiergegen zu seinen Lebzeiten erfolgreich gewehrt. So schreibt er am 15. Mai 1800 aus Schwedt (s. *Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voß*, hrsg. von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne, Kassel — Basel 1960, S. 186 f.):

... Ich danke dir herzlich, Voß, für deinen Virgil, den ich schon seit geraumer Zeit durch Vieweg aus Braunschweig zugeschiedt erhalten habe. Nichtweniger danke ich dir für die drey lieblichen Lieder, die du zu schon fertigen Melodien gemacht hast. Die Melodie zu dem ersten Liede: Mein Häuschen steht p. p. habe ich ganz wieder vergessen; ich weiß mich nichts mehr davon zu erinnern. Das zweite Lied: Ich kann nicht sitzen pp. paßt zwar sehr gut zu meiner Melodie, aber diese Melodie ist mit Fleiß so gesetzt, daß sie an das Lied; Beschattet von der Pappelweide erinnern soll, welches in Copenhagen viel gesungen wurde. Das Metrum ist auch, bis auf eine Kleinigkeit im letzten Vers ganz dasselbe. Das Stück brachte es auf dem Theater so mit sich, daß man glauben sollte, diese Melodie zu hören. Aber ausser dem Theater, und ohne diese Veranlassung, ist diese Melodie nicht gut zu brauchen; denn sie existiert schon früher und besser zu deinem; Beschattet von der pp.

In dem Abendgesang zweier Freundinnen herrscht nicht durchgehends der Ton meiner Melodie; oder vielmehr das Gefühl der erstaunlichen Simplizität des Thaarupschen Liedes geht dabey verloren. Ich glaube, Thaarup hat nie etwas simpleres, nackteres und ärmeres, und doch zugleich rührenderes gemacht, als dies Lied oder Romanze. Eben so simpel, nackt und arm bemühte ich mich in meiner Melodie zu seyn; ich ließ deswegen sogar alle Instrumentalbegleitung weg, weil mir alles zu viel, alles zu brillant war. Nun sangen die beiden



Mädchen auf dem Theater diese simplen nackten Töne allein, und ohne alle Ziererei zu den Thaarupschen Worten, und es that große Wirkung. Um nun diese Wirkung bey der Melodie zu erhalten, glaube ich, muß das Thaarupsche Lied dazu übersetzt, und kein andres dazu gesungen werden. Du thätest mir einen großen Gefallen, Voß, wenn du diese Übersetzung machen wolltest; denn ich halte gar sehr auf dieses Lied. Mir entrollen jedesmal Thränen, wenn ich es nur in Gedanken singe. Weil ich aber nicht weiß, ob du den dänischen Text ganz verstehst, so will ich ihn bloß Wort für Wort übersetzen, und ihn für dich beilegen. Du wirst nun bald finden, wie schön er ist, und wie gut Melodie und Worte zusammenpassen.

Wir erwarten noch . . .

Voß ließ sich dadurch aber nicht von seinem Vorhaben abhalten. So tönte er nach dem Tode J. A. P. Schulz' voll Kämpfergeist in der Poetischen Blumenlese für das Jahr 1802 = Musen-Almanach für das Jahr 1802 zu einem Schulzischen Siciliano:

### Die Versuchung

**Allegro**

**Der Bekehrer**

Jhr schwärmt zum Lich-te, wie toll, hin-aus! Dort

schnappte euch der lei-di-ge Sa-tan! Ab-trün-ni-ge, kehrt in das

Mut-ter-haus! Wir war-nen euch! Hö-ret den Rath an! Das

**Die**

**Ketzer**

wär ein er-staun-li-cher Sa-tan! **f** **ff**

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system is for the 'Der Bekehrer' and includes a piano accompaniment starting with a forte (f) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics 'schnappte euch der lei-di-ge Sa-tan! Ab-trün-ni-ge, kehrt in das'. The third system continues with lyrics 'Mut-ter-haus! Wir war-nen euch! Hö-ret den Rath an! Das'. The fourth system is for the 'Ketzer' and includes a piano accompaniment with forte (f) and fortissimo (ff) dynamics. The lyrics for the Ketzer are 'wär ein er-staun-li-cher Sa-tan!'.

- Der Bekehrer *Ihr schwärmt zum Lichte, wie toll, hinaus!  
Dort schnappt euch der leidige Satan!  
Abtrünnige, kehrt in das Mutterhaus!  
Wir warnen euch! Höret den Rath an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Ein tausendkünstlicher Bösewicht  
War stets ja der leidige Satan!  
Nun läßt er das Dunkel, und schleicht im Licht  
Als gleißender Illuminat an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Durch Blennderleuchtung der Scheinvernunft  
Legt Urian höllische That an!  
Er stiftete Luther's und Zwingli's Zunft.  
Aufklärer, wie Korah und Dathan!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Mit Hochehrwürdigem trieb er Spott,  
Durch Stauzius Gegner und Nathan!  
Nun höhnt er den Adel, und Uns, und Gott,  
Und spinnst Anarchie und Verrath an!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Erluchtung lügt er mit Höllenglanz,  
Und schleicht in gefälschtem Ornat an!  
Misskennt ihr den zottigen Huf und Schwanz,  
Was wird euch aus Tempel und Staat dann?*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Schon tollkühn stürmt auf Altar und Thron  
Erzketzer und Erzdemokrat an!  
Licht schnaubt er, und blitzt aus den Augen schon,  
Des höllischen Pfuhs Leviathan!*
- Die Ketzer *Das wär' ein erstaunlicher Satan!*
- Der Bekehrer *Kehrt rasch zum traulichen Mutterschoß;  
Sonst, Kinderdien, klagt ihr zu spät dann!  
Im Dunkelen nähre der Glaubenskloß  
Euch, wie den kalkutischen Brathahn!*
- Die Ketzer *Geh, Freund, und bekehre den Satan!*

Bei einer so großen Diskrepanz zwischen Text und Musik ist es nur zu begrüßen, daß Voß seinen Plan einer Gesamtausgabe aufgab. Als Zeitsymptom verdient er ebenso Beachtung wie J. A. P. Schulz' gescheitertes Bemühen um eine Deutsche Oper (s. Briefwechsel, Nr. 12, 13 und 15). Unter diesem Gesichtspunkt und als Ergänzung zur Ausgabe des Briefwechsels erscheint eine Veröffentlichung gerechtfertigt.

Eutin, 19. Jan. 1801

*Ich bin so verloren in Schulz, daß ich eines Aufrufs von meiner Frau bedurfte, heute müßte geschrieben werden, wenn auch nur (sie kennt mich) ein wenig.*

Sie erhalten, lieber Erbfreund, die Lebensbeschreibung unseres Schulz, die kurz entworfen, u. den Anfang der ausführlichen. Ich bleibe noch immer bei dem Gedanken stehn, daß jem. die neuere Ausgabe seiner Lieder anregen müsse: mit dem r(w)ichtigen Zusatz<sup>1</sup> von uns, wann u. wo er gestorben sei. Aus den Briefen<sup>2</sup> ist nichts zu machen, das Schulz billigen würde. So scheint mirs u. meiner Frau. Nun untersucht Ihr Guten.

Sie erhalten ferner die neuen Lieder, die ich Schulzischen Melodien unterlegt habe. Die Melodien stehn in 3 dänischen Almanachen<sup>3</sup>, einer Sammlung neuer dänischer Trinklieder<sup>4</sup>, und der Rahbeckischen Ausgabe<sup>5</sup> der Volkslieder, wo Sie sie leicht erkennen werden. Das Lied: *Schon sinds drei Tag' u. länger*<sup>6</sup>, ist für die Melodie zu: *O ma douce Musette*, in den Volksliedern, und soll künftig mit dem französischen Liede, welches wenig gesungen wird, abgedruckt werden. Der Chorgesang: *Edle Rast des tapferen Strebens*<sup>7</sup>: ist für eine alte Melodie, die Schulz nicht aufnahm, weil ihm das Gökingsche Bauernlied<sup>8</sup>, wonach es gemacht worden (Rausche leiser, edle Quelle) misfiel. Sie kennen sie gewiß; wo nicht, so sende ich sie. [Bemerkung am Rande: Sie wird im Genius<sup>7</sup> erschein]. Das Lied, der Wohlklang<sup>9</sup>, ist für das Duett in den Gesängen am Klavier bestimmt, wo auch der langweilige, obgleich wohlklingende, Text von Metastasio<sup>10</sup> unsern zartempfindenden Freund zum Verwerfen bewog. Ich fand nachher, daß dieses Lied für die meisten Sänger, vielleicht auch für den Charakter der Melodie, nicht ganz paßte; deswegen habe ich noch ein anderes gemacht<sup>10</sup>, das eben vollendet, u. noch nicht ins Reine geschrieben ist. Dies also nächstens. Ich habe nun 17 oder 18 Lieder [Randbem.: mit den 3 im Viewegischen

<sup>1</sup> Ob „richtigen“ oder „wichtigen Zusatz“ war nicht zu entziffern.

<sup>2</sup> Voß trug sich selbst mit dem Gedanken, seinen Briefwechsel herauszugeben, weshalb er seine Briefe von seinen Freunden und Bekannten zurück erbat und erhielt. Vgl. Johann Heinrich Voß: *Briefe nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abraham Voss*, Bde. I—III, 2. unveränderte Ausgabe, Leipzig 1840, Heinrich Weinedel.

<sup>3</sup> Voß besaß laut Katalog der Bibliothek von Johann Heinrich Voß, welche, vom 9ten November 1835 an, in Heidelberg öffentlich versteigert werden soll (Heidelberg 1835, Gedruckt bei Georg Reichard): *Nytaarsgave for Damer* 1795 (Simon Poulsens Forlag [Kopenhagen]). Darin sind erhalten:

S. 12 *Vuggevisse* (Nach einer Melodie zu *Vuggevisen in Peters Bryllup* v. J. A. P. Schulz) M. H. v. P. f. S. / Keine Melodie mitgeteilt. „Stille, Mand! din Unge sover!“

S. 40. *Rosen og Hylden, en Romance*. P. H. Haste / J. A. P. Schulz. „Et Rosenfrø var faldet ned.“

S. 75. *En Bondepigenes Sang Louise xxxx* / J. A. P. Schulz. „Et Skatte jed søger . . .“

S. 90. *Maria's Syn (Efter det Engelske)* P. A. Heiberg / J. A. P. Schulz.

S. 92. *Lovtse (Efter Voß) Capelmester Schulz helliget*. Anmerkung: Hierbei handelt es sich um eine dänische Übersetzung des dritten, J. A. P. Schulz gewidmeten Teils der Voßschen *Luisse*. In der deutschen Spezialliteratur zu J. H. Voß findet sich kein Hinweis auf diese dänische Übertragung.

<sup>4</sup> Nicht ermittelt, was gemeint ist.

<sup>5</sup> K. L. Rahbeck: *Viser og Sange af Hr. Capelmester Schulz udgivne med danske Texter*, Kopenhagen o. J., S. Sonnichsen, 2. verkürzte Auflage ebda.

<sup>6</sup> Nicht ermittelt.

<sup>7</sup> [August Hennings]: *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts — Fortsetzung des Genius der Zeit*, 1. Bd., Januar bis April, Altona, J. F. Hammerich, S. 233, unter dem Titel *Lob des Gesangs*.

<sup>8</sup> Autograph: Bayerische Staatsbibliothek München, Sammelband Mus. Ms. 2774, Bd. I, Nr. 2.

<sup>9</sup> Nicht ermittelt.


<sup>10</sup> Metastasio's *L'estate*: „Or, che ntega n dont fuoi“ in *Gesänge am Clavier* von Joh. Abr. Pet. Schulz, Berlin und Leipzig, bey George Jacob Decker 1779, S. 50 f. Voß' Parodie *Ländliche Stille*: „Frische Flur, du reiner Himmel“ in *Musen-Almanach für das Jahr 1802 = Poetische Blumenlese für das Jahr 1802*, Nr. 4.

Taschenbuche<sup>11)</sup> für Deutschland hergestellt. Wissen Sie noch mehr Melodien, deren Texte dänisch oder schlechtdeutsch sind, so schicken Sie, so bald als möglich. Ich kann jetzt alles, was ich will. Zu anderen Zeiten kann ich nichts. Zu jenen 17 oder 18 rechne ich aus meinen Almanachen<sup>12</sup> noch etwa 12—14 (wo mir ernst ist). Aber Schulz hat auch im Bekerischen Taschenbuche<sup>13)</sup>, u. vielleicht anders wohin, Melodien gegeben. Auch zu einigen Liedern der Frau Brun<sup>14)</sup> die ich nicht besitze. Helfen Sie alles zusammenbringen, u. dann werde überlegt, wie wirs mit der Ausgabe halten. Ihr Hr. Schwager<sup>15)</sup> hat wahrscheinlich von den sämtlichen Liedern ein verbessertes, wenigstens von Druckfehlern gereinigtes, Exemplar; vielleicht auch Handschriften.

Wegen der Tochter von Schulz hat meine Frau an den Onkel<sup>16)</sup> geschrieben, u. Lottchen Alberti<sup>17)</sup> vorgeschlagen.

Leben Sie wohl, u. antworten bald.

Voß

In dem Mädchenfleiß<sup>18)</sup> (nach der Melodie eines Nährtliedes von Haste) erfordert der Chor, den ich der Wiederholung am Schlusse der Melodie untergelegt habe, wie mirs scheint, statt der Pausen im Basse, dreimal 

Fragen Sie einen Künstler, oder Sich.

Eutin, 1 Oct. 1801.

Ihre Antwort auf meine Anfrage wegen der Schulzischen Lieder wird gewiß durch Geschäfte verzögert. Aber es ist keine Zeit zu verlieren, wenn Schulzens Lieder auf eine oder andere Art diesen Winter gedruckt werden sollen. Und geschähe es später, so könnte aus meinen jetzt herauskommenden Lyrischen Gedichten<sup>19)</sup> ein Fremder die Sammlung veranstalten, u. Schulzens Kinde den Ertrag entziehen.

Ich habe auch an Breithopf geschrieben, ob er das Eigenthum auf immer für 100 Ldor annehmen will. Nicolovius<sup>20)</sup> wollte für eine Aufl. v. 1500 Ex. 50 Ld., u. bei jeder folgenden das selbige geben. Aber das Nachher geben kenne ich.

Also bald, oder wo möglich, gleich, lieber Erbfreund, Ihre Meinung, und die vielleicht noch aufgetriebenen Melodien, und die Papiere des Seligen, die H. Sievert<sup>16)</sup> uns anvertraut hat.

11 Taschenbuche für 1801. Hrsg. von Friedrich Gentz, Jean Paul und J. H. Voß, Braunschweig, Fr. Vieweg. Mir ist bisher kein Exemplar mit Noten bekanntgeworden. Das Taschenbuche enthält 19 Lyrische Gedichte von Johann Heinrich Voß (S. 74 ff.), darunter S. 80. Der Ruhesitz: „Im grünen Thal ein Hüttchen lag.“ S. 80. Abendgesang zweier Freundinnen. Nach derselben Melodie: „Der schöne Tag, o Freundin, sinkt.“ S. 105. Wiegenlied nach Schulzischen Tönen: „Schlaf Kindlein.“ Es dürften diese drei Texte gemeint sein.

12 Musen-Almanach für . . . (1776, 1788—1800 von Voß allein, 1777—1787 von ihm und Gökking herausgegeben).

13 Taschenbuche und Almanach zum geselligen Vergnügen von W. G. Becker für 1795. Leipzig, Voß u. Comp.

14 Gedichte von Friederike Brun, geb. Münter, herausgegeben durch Friedrich Matthison, Zürich 1795, bey Orell, Gessner, Fühli & Comp.

15 Nicht ermittelt.

16 Sievert, Kontrabassist in Rheinsberg, vertrat an Schulz' erster und zweiter Frau, deren Onkel er war, Vaterstelle.

17 Elisabeth Charlotte Alberti.

18 u. 17 Diese Zeilen beziehen sich auf die Vormundschaft über Schulz' Tochter Wilhelmine Charlotte.

19 Konnte nicht ermittelt werden. Es ist möglich, daß gemeint ist Die säugende Mutter: „Lieb Töchterlein, was lachst du . . .“ in Musen-Almanach für das Jahr 1802 = Poetische Blumenlese für das Jahr 1802. Göttingen, Heinrich Dieterich, S. 210/11. Notengleich mit: P. H. Haste Vuggevisse: „O sov, min lille gode Dreng i din . . .“ in Nytaarsgave for Damer 1793, S. 103. In beiden Fällen handelt es sich um ein „Nähr-(Wiegen-)lied“, auch wenn aus dem „Dreng“ (Jungen) ein Töchterlein geworden ist. Allerdings fehlt der von Voß in seinem Brief aufgezeichnete Baß-Schluß.

20 Sämtliche Gedichte, 6 Teile, Königsberg 1802. Fr. Nicolovius.

20 Friedrich Nicolovius, Voß' Königsberger Verleger.

Das begehende Lied möchte ich zum Schluß der Sammlung nehmen, wenn ich eine Melodie in Schulzens Geiste erhalten könnte. Theilen Sie meinen Wunsch den Hr. Kunzen<sup>21</sup> u. Weisse<sup>22</sup> mit, u. senden Sie mir, was Sie Gutes erlangen können.

Die herzlichsten Grüße

von Ihrem ergebendsten,  
Voß.

[Beilage in fremder Handschrift:]

## XVII.

### Madrigal

Ihr klaren heitern Äugelein,  
Wenn ihr mit süßen Blick die ganze Welt beglücket,  
Warum nur mich so düster angeblicket?  
Wenn ihr, je freundlicher sich aufgekläret euer Schein,  
Je herlicher die ganze Welt entzückt,  
Warum so düster mir allein?  
Ihr klaren heitern Äugelein,  
Blickt immer, wie ihr wollt; nur ach! mich angeblicket!

## Material — Struktur — Gestalt

### Anmerkungen zu einer analytischen Methodik neuer Musik

VON KONRAD BOEHMER, KÖLN

Der theoretisch mit neuer Musik Beschäftigte stößt oftmals auf Probleme, die ihn an der Lösbarkeit seiner Aufgabe zweifeln lassen. Mehr denn je können Analysen (bei Webern zumal) unter voneinander recht verschiedenen Gesichtspunkten vollzogen werden, ohne daß doch ein Resultat das andere ausschliesse. Der Aufriß der Reihentechnik und der Umschlag linearen Musikdenkens in ein mehr-perspektivisches findet, wie es scheint, notwendig seinen Niederschlag in den Methoden musiktheoretischer Reflexion.

Angesichts der Komplexität neuer Werke vollzieht in der Analyse selber sich Arbeitsteilung. Dies vermag zu sehr spezifischen Untersuchungen einerseits, andererseits jedoch auch zu pseudo-speziellen zu führen, welche die Musik nur noch sich zum Vorwand machen. Boulez hat im einleitenden Kapitel seiner kompositionstheoretischen Essays<sup>1</sup> auf die große Fülle dilettantischer Analysen hingewiesen, die, sei es unter dem Vorwand von Statistik oder gar dem von Psychologie, es beim Abhaspeln der Reihen sich wohl sein lassen, ohne auch nur im Entferntesten unter die Oberfläche des untersuchten Werkes zu dringen<sup>2</sup>.

Problematisch bleibt vor allem, wie denn die Etappen einer analytischen Methodik festzulegen seien, damit Kohärenz zwischen Werk und Reflexion entstehe. Dies wird in jedem

<sup>21</sup> Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen.

<sup>22</sup> Christoph Ernst Friedrich Weyse.

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, Darmstädter Beiträge V, Mainz 1963, S. 14 ff.

<sup>2</sup> So begegnen manchmal Analysen, welche aus einem kurzen Werk zum Beispiel alle Zwei- und Drei-Klänge herauspicken, um — nachdem konstatiert wurde, daß sie nicht alle gleichgeartet sind — dem Komponisten Inkonsequenz vorzuwerfen. Der prinzipielle Fehler solcher und ähnlicher Verfahren besteht darin, daß wahllos statistische Kriterien für Dimensionen geltend gemacht werden, in denen sie vollkommen irrelevant sind. Eine musikalische Analyse hätte demgegenüber die musikalische Funktion eines jeden Klanges zu beleuchten.

Einzelfalle gemäß Kriterien zu entscheiden sein, die ihm (dem Werk als singularem) vorrangige Rechnung tragen. Bei Wittgenstein<sup>3</sup> heißt es einmal: „Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten ist die Form eines Gegenstandes“. Und an anderer Stelle<sup>4</sup>: „Die Konfiguration der Gegenstände bildet den Sachverhalt“. Dies würde, erhöhe ich es zu den Prämissen kompositorischer Analytik, so ohne weiteres nichts Neues sagen. Denn auch heute bleibt, wie eh und je, das Verhältnis der Elemente zu ihren Konstellationen, das Verhältnis der „Sachverhalte“ zueinander und zur Form, zu prüfen. Wittgensteins Bemerkungen implizieren eines jedoch, welches immer wieder erneut gefordert werden muß: daß man nämlich die Kriterien der Analyse aus den gegebenen musikalischen Sachverhalten ableite, daß man der Analyse eines spezifischen Werkes nicht Kriterien aufdränge, die für andere Epochen wohl gelten mochten, deren Wahrheitsgehalt und Relevanz jedoch an sie gebunden bleibt. Noch weniger dürften außermusikalische Sachverhalte unvermittelt zum Substrat musikalischer Analysen gemacht werden; gerade die hierin drohende Bildung „falscher Analogien“ kann in Bereichen neuer Musik zu argen Mißverständnissen führen.

Wieviel Parameter auch immer sie in Reihen ordne, verhält eine serielle Komposition zum Prinzip der Reihe in zwei wesentlichen Punkten ganz anders sich, als eine ‚tonale‘ Komposition zur Tonalität und deren Konstellationen. Dieser beiden Punkte muß stets gedacht werden, will man eine adäquate Analyse vollziehen.

1. Da die einer Komposition zugrunde liegende Reihe sowohl deren „Material“ ausmacht, als auch selber eine in sich schon reflektierte, komponierte Konfiguration ist, ist sie in dem Sinne nicht monotypisch, wie es etwa tonale Harmonien sein mögen. Man wird bei der musikalischen Analyse insofern auf die Reihe als fixe Größe, als Instanz, nicht sich berufen können, als sie am kompositorischen Vorgang in einem Maße partizipiert, welches den Unterschied von Material und Form zugunsten letzterer aufhebt. Die Reihe ist also kein definitives Regulativ, wie es etwa die Tonalität und ihre Funktionen sein mögen, sie steht den kompositorischen Entscheidungen nicht als Objektives gegenüber, sondern ist, als deren Resultat, ihnen latent. Es wirken somit alle spontanen kompositorischen Entscheidungen, die während der Artikulation einer Form sich vollziehen, auf die Struktur des „Materials“, die Reihe, zurück. Daher stammt Schönbergs Allergie gegen jene Art von Analysen, die es beim Abzählen und Konstatieren der Reihen belassen<sup>5</sup>. Denn die Reihe bleibt — handelt es sich um eine musikalische Komposition — dem, was mit ihr geschieht, nicht äußerlich gegenüber stehen. Folglich ist es wenig sinnvoll, wenn sie in der Analyse nachträglich aus den komplexen kompositorischen Sachverhalten herausgerissen wird, welche sie bedingt. Denn außerhalb musikalischer Zusammenhänge ist die Aufstellung von Reihen ein irrelevantes Unterfangen. Nicht einfach darf die Analyse Konstellationen, die es zu erkennen gilt, reduzieren auf Additionen. Auch logisch wäre diese Methode formal unzulässig. Wird nämlich ein komplexer musikalischer Aufbau, welcher durch serielle Relationen bestimmt ist und aus diesen seine Individualität herleitet, umstandslos auf das bloße „Material“ (die Reihe an sich) zurückgeführt, so wird dieses Material seiner syntaktischen Funktion beraubt und in den Zustand reiner Beliebigkeit zurückgedrängt, aus welchem die kompositorischen Entscheidungen es doch gerade befreit haben. Aus der Perspektive solcher Beliebigkeit ist dann über das Werk, die Gestalt, mit zwingendem Schluß nichts auszusagen, es sei denn, Komponist und Analytiker seien identisch, wodurch die Analyse zum neuen kompositorischen Vorgang würde. Gewiß ist

<sup>3</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Schriften, Frankfurt 1960, Position 2.0141.

<sup>4</sup> Wittgenstein, a. a. O., Position 2.0272.

<sup>5</sup> Schönberg schreibt in einem Brief an Kolisch: „Aber die ästhetischen Quellen erschließen sich von da aus“ (dem Abzählen der Reihen bei der Analyse) „nicht, oder höchstens nebenbei: Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, . . .“ (zitiert nach Eberhardt Klemm, vgl. Fußn. 7).

die Frage nach der Stringenz von Materialkonstellationen stets neu zu stellen. Dies kann jedoch außerhalb kompositorischer Zusammenhänge nicht geschehen; denn nur vermittelt durch die musikalischen Entscheidungen, die dank ihrer sich vollzogen, kann die Reihe in ein Verhältnis zum Werk gerückt werden.

Niemals sprach Schönberg denn auch von einer Komposition mit 12 Tönen, sondern stets von einer mit „12 nur aufeinander bezogenen Tönen“. Die Reihe hat Sinn nur als Keimzelle einer musikalischen Syntax, nicht als Materialkatalog.

Ist die Syntax neuer Werke kein starres Schema, sondern identisch mit deren formalem Aufbau, so kann die Reihe füglich nicht (wie ehemals unter Umständen die Relikte der Tonalität) als Regulativ betrachtet werden, welches dem kompositorischen Plan als Regel, als verhärtetes Bewußtsein, voranstünde. Mit dem, was musikalisch aus ihr wird, ist sie identisch. Dies sollte bei der Analyse dodekaphonischer und serieller Werke nie aus dem Auge gelassen werden, sollte sie doch intendieren, in ihnen nicht etwa die Verbindlichkeit kompositorischen Handwerks aufzuspüren, sondern Erhellendes zum Werk selber und den ihm immanierenden kompositorischen Vorstellungen und Techniken mitzuteilen.

2. Bis in die Spätwerke Weberns hinein überschneiden sich Reihendisposition und thematisch-melodisches Komponieren. Auch dies stellt Intentionen und Methodik der Analyse vor schwierige Probleme. Gewiß, die Zwölftonreihe ist Überlegungen entsprungen, welche auf neue Organisationsformen im horizontal-vertikalen Koordinatensystem, dem melodisch-harmonischen, reflektierten. Das Prinzip der Reihorganisation hat jedoch vermocht, gegen diese Formen, welche natürlich vorerst der traditionellen Denkweise (zuletzt bei Schönberg) integrierten, seine Autonomie zu behaupten. Nicht einfach geschah dies dadurch, daß es vom traditionellen linear-imitatorischen Verfahren brüsk sich losgesagt hätte, sondern daß es dessen Kriterien in die eigene Struktur aufzog, um somit zur Identität von Materialdisposition und Formkonstellation zu gelangen. Weberns Reihen (man denke nur an die des opus 24 oder gar die des opus 29) sind Modellfälle der Antezipation formaler Kriterien in der Materialdisposition<sup>6</sup>.

Die unter Punkt 1 monierte logisch widrige Reduktion musikalisch entfalteter Reihendispositionen auf die nackte Reihe als „Material“ findet — auf der Ebene der Gestaltanalyse — ihr Korrelat in der Ineinsetzung der Reihe mit den Modell-Typen, welche aus ihr gebildet werden können. Wird z. B. unter Verwendung von Reihen melodische Komposition betrieben oder werden sie zum Zwecke kontrapunktischer Dimensionierung verwendet, so erscheint eine der vielen Funktionsmöglichkeiten der Reihe kompositorisch relevant. Repräsentiert sie doch nicht einfach die „Abschaffung“ traditionellen Musikdenkens, sondern, ihrer Struktur nach, dessen Aufhebung in einen komplexeren, ihm übergeordneten Bereich. Die Ineinsetzung der Reihe mit Modell-Typen würde also die Setzung eines Besonderen (z. B. eines Melodie-Modells) zum Allgemeinen verursachen. Ohne Zweifel muß diese logisch nicht vertretbare Setzung zu analytischen Antinomien führen, was zur Folge hätte, daß das Reihenschema, als stets flexibles, begrifflich kategorisiert würde und somit gegen den analytischen Zugriff vorweg sich verhärtet. Wurde oben darauf hingewiesen, daß die Reihe nicht als Tonalitäts-Ersatz betrachtet werden darf<sup>7</sup>, so ist dem hier

<sup>6</sup> Siehe zum Beispiel hierzu: K. Stockhausen, *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24*, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Köln 1963, S. 24 ff.

G. Ligeti, *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate*, Darmstädter Beiträge III, Mainz 1960, S. 49 ff.

<sup>7</sup> Eberhardt Klemm schrieb hierzu kürzlich wie folgt: „Man hat die Zwölftonreihe lange Zeit als eine Art Tonalitätsersatz aufgefaßt. Allein sie ist kein Ersatz der von Schönbergs atonalen Arbeiten beseitigten klassischen Tonalität. Denn gewisse Ausdruckscharaktere sind unabdingbar an die Tonalität gebunden und durch keinerlei Ersatz restituierbar. Wohl aber übernimmt die Zwölftontechnik eine — nicht die unwichtigste — Funktion der alten Tonalität: Zusammenhang zu stiften.“ (zitiert aus: Eberhardt Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, Sinn und Form, Berlin 1964/V, S. 772).

hinzuzufügen, daß sie ebensowenig als Substitut bekannter Gestalt-Modelle oder Strukturtypen verstanden werden kann, mit welchen dann erst zu komponieren wäre<sup>8</sup>.

Mag auch mit Reihen melodische Komposition betrieben werden, — melodische Reihen gibt es nicht. Sie würden das serielle Kompositionsprinzip auf eben jene Momente reduzieren, die es umfassend erweiterte. Die analytische Identifizierung von Reihen mit aus ihnen abgeleiteten Modellen entbehrt der Schlüssigkeit. Alternativen, die in theoretischen Betrachtungen oft erscheinen, wie etwa jene, daß die „melodische“ Reihe auch „harmonisch“ verwendet wurde, entpuppen sich als Tautologien.

Indem nun die Reihe nicht ein „Material“ als solches, ein weiter nicht aufzuschlüsselndes Phänomen repräsentiert, sondern als eine syntaktische Ordnung betrachtet werden muß, die selbstverständlich verbindlich über Materialkonstellationen befindet, haben im seriellen Komponieren die Material-Bedingungen selber sich gewandelt. Sie sind einseitig aus dem „Material“ nicht abzuleiten. Vielmehr ist die Wechselwirkung zwischen Reihe und Form zur Basis analytischer Betrachtung geworden. Die Struktur einer jeden, auch noch so komplex oder schön gebauten Reihe, fällt in dem Augenblick unter das Verdikt purer Bastelei, in welchem ihre komplexe Anordnung mit der Form-Disposition nicht kongruiert, in welchem ihr eine Form entgegensteht, welche von serieller Differenzierung nichts wissen will.

Bedeutet der Terminus „Regulativ“ (wie man ihn auch auf die Tonalität nur äußerst bedingt anwenden kann) Anordnung, Ausführungsbestimmung, so ist bei seiner Anwendung auf das serielle Prinzip größte Vorsicht geboten. Denn dem Verbots-Charakter tonaler Systeme entspricht der Definitions-Charakter der seriellen. Unter der Voraussetzung tonaler Strukturen trägt z. B. eine einfache harmonische Konstellation (wie etwa ein Dur-Dreiklang) die „Dissonanz-Ausschließung“ als ihre eigene Bedingung in sich. Anordnungen also, die im tonalen System aus der Struktur primärer Gegebenheiten unter der Bedingung sich ableiten, mit ihr nicht in Widerspruch zu geraten (man denke an den Querstand im strengen Satz), werden bestimmt und in ihrer Struktur limitiert durch den Beschränkungscharakter jener primären Fakten. Verbotene Konstellationen werden zur Regel; die Definition des tonalen Systems läßt mithin negativ sich vollziehen, will sagen durch die Definition des Verbotscharakters, welcher das System aus der Anzahl möglicher anderer Systeme herausdestilliert.

Im seriellen System fällt, seiner Struktur nach, der Verbotscharakter als strukturelles Substrat weg. „Tonale“ Reihenkonstellationen zum Beispiel mögen zwar aus ästhetischen Gründen präjudiziert sein, sie sind es jedoch nicht dem seriellen System nach<sup>9</sup>. Impliziert dieses eine formale Limitierung<sup>10</sup>, so nicht um irgendwelcher übergeordneter Beschränkungen willen, sondern gemäß der internen Konstellation der Reihen wie auch gemäß der Anzahl ihrer Glieder. Die Limitierung trägt also, ich verwies schon darauf, definitorischen Charakter, welcher spezifisch jeder neuen seriellen Bestimmung als nur ihr eignender angehört. In

<sup>8</sup> Dies schließt nicht aus, daß Komponisten schlechter dodekaphonischer Werke ihre Reihen heute noch als handfestes Material verwalten und sie zum Vehikel von Artikulationsprozessen machen, die besser im tonalen Idiom sich vollzogen hätten. Das zwölftönige Menuett entlarvt sich jedoch — als Anachronismus — selber und trägt seine inneren Antinomien offen zur Schau. Ist doch keine Methode gegen ihren Mißbrauch gefeit.

<sup>9</sup> Es sei — unter anderem — auf Bergs Reihen-Modifikationen in der *Lyrischen Suite* oder gar die seriell-hierarchischen Charakterologien der *Lulu* verwiesen.

<sup>10</sup> Des öfteren wird neuer Musik vorgeworfen, schon der Struktur des Seriellen nach repräsentiere sie pure Beliebigkeit, gar Haltlosigkeit. Stets aber haben ihre Theoretiker eindrucklich auf das Gegenteil verwiesen. Bei Boulez zum Beispiel heißt es (a. a. O., S. 29/30): „Die Reihe ist — ganz allgemein gesagt — der Keim zur Stiftung einer Hierarchie; diese Hierarchie ist gegründet auf bestimmte psychophysiologisch-akustische Eigenschaften, ausgestattet mit mehr oder weniger großer Kraft zur Aussonderung, und zwar im Hinblick auf die Organisation einer endlichen Menge schöpferischer Möglichkeiten, die hinsichtlich eines gegebenen Charakters durch vorherrschende Affinitäten untereinander verbunden sind. Diese Vielfalt an Möglichkeiten leitet sich durch funktionelle Erzeugung aus einer Initialreihe ab“. W. Meyer-Eppler stellt fest (Darmst. Beitr. III, S. 75): „Selbst bei einer kontinuierlichen Mannigfaltigkeit der Parameter wäre die Menge der mit ihnen realisierbaren Valenzen endlich“. Im Gegensatz hierzu schreibt Jens Rohwer (a. u. a. O., S. 17) (siehe Anm. 13): „Grundsätzlich aber trägt der hier gemeinte Typus“ (der des ‚seriellen‘ Komponisten) „keine Bedenken, jeder beliebigen Valenz einer Toneigenschaft jede beliebige einer anderen oder derselben zuzuordnen“.



Umkehrung zur Struktur tonaler Systeme wird das serielle durch Setzung von Elementen und nicht durch den primären Ausschluß derselben begrenzt. (Das Gleiche gilt für Verbindungen.) Es werden somit die Beschränkungen des Totals in jeder Schicht eigens definiert, wobei die Definition selber nach seriellen Verfahren sich vollziehen kann. Sie muß dies jedoch nicht notwendig tun, da der Reihenorganisation teleologischer Charakter nicht unbedingt innewohnt. Der übergeordneten Polarität von Konsonanz und Dissonanz im tonalen System zum Beispiel (einem Kriterium seiner Infra-Struktur also), entgegnet das serielle mit der Aufhebung von polar sich zueinander verhaltendem Material und Anordnungs-Regeln. Im Begriff der Reihe sind beide gesetzt. Die zwölf Töne, Dauernwerte oder sonstige numerische Bestimmungen sind nicht das Material einer Reihe: sie haben einzig Funktion gemäß den durch ihre Anordnung gestifteten intervallischen Beziehungen. Außerhalb derer sind sie irrelevant.

Ausgehend vom Grundgedanken der seriellen Konzeption, nämlich dem der Reihe als Keim einer hierarchischen und nicht linear-dynamischen Konzeption, müßte bei Analysen die Tatsache Beachtung finden, daß zwar alle Schichten eines Werkes aus diesem Keim sich ableiten, daß sie jedoch gemäß ihren eigenen gestaltlichen Kriterien sich zur Original-Reihe verhalten und deren Setzungen modifizieren<sup>11</sup>. Würde nämlich stur nach einem Rezept alles serialisiert, dann würden die kompositorischen Kriterien von der Übermacht der organisatorischen verdrängt, obwohl letztere in den ersteren aufgehen sollten.

Stehen in einem seriellen Werk Elemente, Strukturen, Gestalten und Form in einem seriellen Verhältnis zueinander, dann darf nicht leichtfertig dafürgehalten werden, die diesen einzelnen Werk-Bereichen eigenen Kriterien seien beliebig austauschbar und aufeinander übertragbar. Im Gegenteil vollzieht sich der Übergang von einer Schicht zur nächsten (also etwa der von der Element-Anordnung zur Struktur-Konzeption) nach Maßgabe kompositorischer Entscheidungsfreiheit, welche ein jedes Mal neue Maßstäbe setzt.

Sowenig ein serielles Werk durch die Katalogisierung der Reihen analysiert zu werden vermag, sowenig wird es von Nutzen sein, die Reihe selber als an-sich-seiende Idee der Werkgestalt zu betrachten, aus welcher die endgültige Komposition mit mathematisch zwingender Logik oder gar mechanistisch prädestiniert hervorginge. Es wäre dies genau die Art musikalischer Analyse, welche wiederholt schon als Material-Fetischismus nicht zu Unrecht kritisiert wurde<sup>12</sup>. Im seriellen Komponieren stellt die Reihe die Bedingungen, verbürgt aber nicht die Resultate. Antinomien, die auftauchen, setzt man die Reihe als Regulativ, lassen sich in der Folge durchwegs nicht mit dem Werk selber in Einklang bringen.

Traditionell ist serielle Musik nicht zuletzt darin, daß ihre klingenden Werke autonom über die Methoden ihrer Herstellung sich erheben. Ihre Analyse sollte vor allem um die Erläuterung der Kompositionen und die Entfaltung ihres Erkenntnischarakters sich mühen und erst in untergeordneter Bedeutung darum, „wie es gemacht wurde“.

Diese wenigen Anmerkungen zur Problematik einer seriellen Kompositionen adäquaten analytischen Methodik — sie wollen weder als geschlossene Theorie noch gar als Kompendium von Regeln verstanden werden — seien durch ein kleines praktisches Beispiel ergänzt.

Ich wähle das dritte Lied aus Anton Weberns opus 23. Dieses Lied wurde kürzlich von Jens Rohwer in seinem Buch *Neueste Musik. Ein kritischer Bericht*<sup>13</sup> daraufhin unter-

<sup>11</sup> Siehe hierzu auch Boulez' Argumente, a. a. O., S. 29 ff. (auch Anm. 10).

<sup>12</sup> Gegen jene Form des Fetischismus haben Komponisten und Theoretiker neuer Musik des öfteren opponiert. Siehe zum Beispiel Herbert Eimert, *Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten*, die Reihe, III, Wien 1957, S. 5 ff.; G. Michael Koenig, *Henri Pousseur*, die Reihe, IV, Wien 1958, S. 18 ff.; Konrad Boehmer, *Zum gegenwärtigen Standort elektronischer und konkreter Musik*, NESYO, 1964/VII, S. 22 ff.

<sup>13</sup> Erschienen im Klett-Verlag, Stuttgart 1964.

sucht, ob in ihm Unstimmigkeiten zwischen dem seriellen „Regulativ“ und der Formkonzeption enthalten seien, — geeignet, Zweifel an Weberns „kompositorischem Niveau“ zu erwecken.

In einem allgemeinen Kapitel des Buches wird zuerst eine Darlegung der elementaren Prinzipien dodekaphonischen Komponierens versucht<sup>14</sup>. Die auf den dort vorgetragenen Thesen basierende Analyse des Webernschen Liedes vollzog sich nach folgenden Gesichtspunkten:

1. Aufstellung der Reihen.
2. Aufzählung der Häufigkeit des Erscheinens der Reihen im Lied.
3. Aufzählung von Ausnahmen, d. h. von musikalischen Gestalten oder musikalischen Entscheidungen Weberns, die dem „Regulativ“-Charakter der Reihen zu widersprechen scheinen.
4. Aufzählung anderer Elemente, die sich in ein periodisch-regelmäßiges System nicht einordnen lassen und somit als kompositorisch mangelnd reflektiert gelten.

Es wird vor allem sich darum handeln, Beispiele, die den dritten Punkt betreffen, zu analysieren, denn allem voran ist an den musikalischen Gestalten zu prüfen, wie stringent Reihendisposition und kompositorische Entscheidungsfreiheit als formbildende Kräfte ineinander aufgehen.

So greife ich einige der Anmerkungen Rohwers heraus, in welchen er auf Elemente hinweist, die dann als „Ausnahmen“ betrachtet werden<sup>15</sup>.

Oben schon wurde darauf verwiesen, daß — vor allem bei Webern — das Postulat einer Übereinstimmung von Materialkonstellation und Werkidee in der Dodekaphonie in steigendem Maße sich behauptet. Obwohl die im op. 23/III verwendete Reihe nicht spiegel-symmetrisch oder nach einem einfachen periodischen Schema aufgestellt ist, läßt an der inneren Beziehung der Reiheneduktionen und ihrer Folge im dritten Lied die Idee des Werkes sich ablesen: freie und unter mehreren Perspektiven organisch (also nicht schematisch) entfaltete Symmetrie (siehe dazu weiter unten die Aufstellung der 11 Reihen der Gesangsstimme).

Im Lied werden acht Formen der Reihe verwendet. Die vier Grundmodi sind gepaart mit vier weiteren Formen. Auf den ersten Blick erscheinen diese letzteren als Tritonustranspositionen, was ihre Zuordnung in der Tat zufällig erscheinen lassen müßte. Rohwer stellt in zwei Abbildungen die Reihen auf; ich zitiere (a. a. O., S. 96): „Sie“ (die Reihe) „wird in den üblichen vier ‚Permutationen‘ der Zwölftontechnik benutzt: . . .“

(s. Abb. 1, S. 192)

Außerdem verwendet Webern diese vier Reihen in der Tonhöhen-Transposition um einen Tritonus (= halbe Oktave), . . .“.

(s. Abb. 2)

Der Autor folgert hieraus (ebenda): „Irgendein weiteres Regulativ, das etwa das Reihen-regulativ diametrisch einschränkte, ist nicht vorhanden, so daß verbindliche kombinatorische Aufgaben nicht gestellt sind.“

<sup>14</sup> Unter anderem heißt es dort (a. a. O., S. 25): „Der Komponist schrieb die Grundreihe in vier Permutationen aus“. Im Gegensatz hierzu werden die Grundreihe und ihre drei Ableitungen in der Zwölftontheorie „Modi“ genannt, da sie in musikalischer Relevanz nur Ausgangspunkte für Permutationen, nicht aber diese selber sind. Als vierte Grundform nennt Rohwer die Umkehrung des Krebses („UK“), während im angefügten Notenbeispiel der Krebs der Umkehrung („KU“) aufgezeichnet ist, also die rückläufige Umkehrung, welche lediglich eine transponierte Umkehrung des Krebses ist.

<sup>15</sup> Seiner Analyse stellt Rohwer folgende Bemerkung voran (S. 94/95): „Wir wollen versuchen, eine fad-gerechte Analyse zu bringen, um dem nicht fachmännischen Leser doch wenigstens einen knappen Einblick in kompositorische Analytik zu geben.“ „Auch wird er späteren Urteilen über Kompositionen, auch wenn sie nicht analytisch belegt sind, vielleicht mehr Vertrauen entgegenbringen, wenn er annehmen darf, daß die entsprechenden Belege genauso beigebracht werden könnten“ (siehe hierzu Anm. 17, 18, 21, 23, 30).

Untersucht man die Zusammenhänge, die zwischen den acht Reihenformen bestehen, so fällt an den beiden Reihenblöcken als erstes auf, daß alle Anfangs- und Endtöne sämtlicher Reihen aus nur vier Tönen (*d f gis h*) sich rekrutieren.

Wie aus der unten folgenden Abbildung ersichtlich, ordnet *d* sich zu *gis* und *h* zu *f*. Das Rahmenintervall ist der Tritonus, das übergeordnete potentielle Verbindungsintervall ist die kleine Terz. Hier legt der Gedanke sich nahe, daß es bei der Webernschen Reihen-disposition nicht um die Exposition der vier Grundreihen und vier ihnen gegenübergestellte Transpositionen sich handelt, sondern daß wir es mit einem einheitlichen hierarchischen Ableitungsvorgang zu tun haben, welcher formale Ideen des Werkes im Material spiegelt.

Krebs und Umkehrung repräsentieren die zwei möglichen Spiegelungsformen zurzeugung symmetrischer Anordnungen: die vertikale und die horizontale. Die vier Grund-Modi der Reihe verdanken sich der Anwendung dieser Doppel-Spiegelung auf den ersten Modus (R; K = vertikaler Spiegel; U = horizontaler Spiegel; KU = vertikaler und horizontaler Spiegel).

Die acht Weberns Lied zugrunde liegenden Reihen sind die Resultate sukzessiver Ent-faltung des gleichen Prinzips: Ich zeichne das Reihenschema neu, welches die Zusammenhänge und (siehe Pfeile) die sukzessive Ableitung des Folgenden aus dem Vorigen aufzeigt<sup>16</sup>.

(s. Abb. 3)

Es entsteht eine in allen Dimensionen aufeinander bezogene Einheit des Vielfältigen, welche — wie wir noch sehen werden — ihr Korrelat in den musikalischen Gestalten hat.

Aus dem letzten Schema wird ersichtlich, daß die vier Reihen des zweiten (K-)Blocks alle die Krebse derer des ersten (R-)Blocks sind. Oberste und unterste Reihen des R-Blocks sind die rückwärts vollzogenen Umkehrungen der mittleren Reihen (R + U), die unterste Reihe gerät hierdurch zur Umkehrung der obersten. Im K-Block erscheint das gesamte Prinzip in jeweils umgekehrter Richtung. Das dank einer in sich geschlossenen Systematik der Abteilungen vorhandene „Regulativ“ einer „*diametrisch eingeschränkten*“ Reihendisposition zeugt einen in sich schlüssigen Gesamtplan. —

Nun ist das Verhältnis der Reihen-Disposition zur Reihen-Anordnung im Lied zu untersuchen<sup>17</sup>. Rohwer schreibt hierzu (a. a. O., S. 99): „Die Permutationen der Reihen folgen ebenfalls einander frei, keinem erkennbaren Regulativ unterworfen. Audi erscheinen sie nicht gleich oft; R und KU treten je sechsmal, K, Rf, Uf und KUd je fünfmal, U viermal und Kgis nur zweimal auf. Eine Regel oder ein Gleichgewicht ist darin nicht zu erkennen“<sup>18</sup>.

Es ist anzunehmen, daß Webern auf der nächsten Stufe der Ableitung (dem Übergang von der Material- zur Struktur-Disposition) wohl keine quantitativ-starren Symmetrien zu bilden im Sinne hatte, will sagen, daß ihm nicht daran gelegen war, das Material-Schema im Strukturplan zu verdoppeln. Es hätte dies dem Entwicklungs-Prinzip der Ableitungen ohnehin widersprochen. Bedenkt man jedoch, daß die vier Reihen der obersten beiden Zeilen (Abb. 3) je fünfmal erscheinen und daß die Reihe *Kgis*, die nur zweimal vorkommt<sup>19</sup>, im Aufbau der Gesangsstimme eine zentrale Rolle spielt, dann deutet dies auf eine sinnvolle Disposition des Materials. *Kgis* ist überdies die von der Ausgangsreihe entfernteste Ableitung.

<sup>16</sup> Um dem Leser den Vergleich nicht unnötig zu erschweren, verwende auch ich im Folgenden die Rohwerschen Reihenbezeichnungen, selbst wenn diese, in einer anderen Konstellation, verschieden benannt werden müßten. — Man vergleiche die Partitur: Anton Webern, Drei Gesänge Op. 23, Wien 1936, Universal Edition Nr. 10255.

<sup>17</sup> Rohwer schreibt, ohne das Problem zu untersuchen (S. 96): „Zum Beispiel ist das Zusammenklangwesen zwischen Stimmstimme und Klavier an keine einschränkenden Bestimmungen gebunden“ (siehe Anm. 24 und 25 und die entsprechenden Stellen im Text).

<sup>18</sup> Im Gegensatz hierzu tritt R nur fünfmal auf, dafür aber erscheint Rf (statt fünfmal) sechsmal.

<sup>19</sup> Unten noch wird ausführlich erläutert werden, warum dem so ist.

Die vier fünfmal erscheinenden Reihen summieren sich zu zwanzig, die sechsmal erscheinenden zu zwölf, U erscheint viermal und Kgis zweimal. Daraus resultiert ein durchaus regelmäßiges Verhältnis: 20:12:4:2, macht: 5:3/3:1/2:1<sup>20</sup>. Hinzugefügt werden muß, daß Weberns zur Debatte stehendes Lied das dritte und letzte eines geschlossenen Zyklus ist. Alle seine Bestimmungen stehen in innigem Zusammenhang mit denen der anderen beiden Lieder, welche das gleiche Reihenmaterial verwenden. Unter diesem Gesichtspunkt müßte das dritte Lied in engem Bezug zu den beiden anderen analysiert werden. Alle drei bilden eine Einheit.

Da die Untersuchung nun in den Bereich der Strukturbildung dringt, werden hier die von Rohwer erwähnten „Ausnahmen“ erscheinen. Untersucht wird nun die Funktion des Reihen-„Materials“ in der Strukturanordnung, mit Blick auf die musikalische Gestaltbildung. Rohwer schreibt (a. a. O., S. 99): *„Die Reihen sind — ganz abgesehen vom gelegentlichen Zusammengeschobenwerden zur Mehrklanglichkeit — auch nicht nach einheitlichem Prinzip aneinandergesetzt.“* *„Ein einziges Mal aber überlappen sich im Klaviersatz zwei Permutationen, nämlich in den Takten 6—7: KU ist noch nicht fertig<sup>21</sup>, wenn K bereits einsetzt.“*

Aus der Überlappung der beiden Reihen ergibt sich jedoch eine Intervallfolge, welche selber wiederum eine Reihenbestandteil ist (Abb. 4). Zudem handelt es sich bei der Gestaltkomposition um die Beachtung der Aufrechterhaltung des allgemeinen seriellen Prinzips (welche in diesem Falle ja gewährleistet ist), — also um kompositorische Kriterien und nicht etwa um Regeln stets gleicher Verknüpfung, welche ein Prinzip elementarer Exposition wären. (s. Abb. 4)

Mit dieser Intervallfolge beginnen KUD und KU. Durch das Vorziehen des ersten Tones von K wird eine mehrdeutige Gestalt hergestellt (Textworte: *„ . . . und legt auf jedes Leid die Gnadenhand“*): die letzte Intervallgruppe (4 letzte Töne) von KUD wird durch die Antezipation des K-Tones in die erste Intervallgruppe von KUd umgedeutet. Ferner stellen die vier resultierenden Töne die Krebsformen der ersten beiden Zweiton-Gruppen von K (sogar mit gleichen Tonhöhen!) dar. Dies Prinzip der Zellen-Mutation ist bei Webern allerorten anzutreffen. Schon im folgenden Werk, dem Konzert opus 24, wird es zur Basis der Konstruktion. Nichts widerspricht somit dem seriellen Prinzip, und die Verklammerung gerade dieser beiden Reihen hat ihre Bedeutung. Die kompositorische Entscheidung hat überdies ihre gestaltlichen Konsequenzen. Da nämlich in der Gesangsstimme dieselbe Intervallfolge zu gleicher Zeit im Krebs erscheint (Uf, Ende), zeugt die Webernsche Entscheidung musikalischen Sinn: der Schlußton von KUD — ein *f'* — erklingt zusammen mit einem *a'* in der Stimme. Es schließt also an die große Terz (*d-fis*), die aus der Reihenüberlappung in sehr weiter Lage sich ergab, im folgenden Akkord wieder eine große Terz sich an, diesmal in enger Lage (weil sie aus zwei Klangfarben sich zusammensetzt). Vom *a'* steigt die Stimme um eine Quarte, auf *d''*. So wird der ambivalente Charakter des vorgezogenen *d* der Reihe K doppelt sinnfällig. Quart (*g-d* abwärts, jetzt: *a-d*) und Terz (*d-fis*, jetzt: *f-a*) erscheinen wieder, beide aus der weiten in die enge Lage gerückt<sup>22</sup>.

Das Verknüfungsprinzip der Reihen impliziert noch andere Möglichkeiten. Rohwer schreibt hierzu (a. a. O., S. 99): *„Der letzte und erste Ton zweier aufeinanderfolgender Permutationen werden, wenn es sich um ein und denselben Ton handelt, in der Regel*

<sup>20</sup> Diese Reihe ergibt nach K. O. Götz, der sie einem seiner elektronischen Bilder zugrunde legte (vgl. Das Kunstwerk 12/XIV, Baden-Baden 1961, S. 23) einen äußerst günstigen Anteil an Redundanz, nämlich 27 %.

<sup>21</sup> Im Gegensatz hierzu erklingt an der inkriminierten Stelle nicht KU, sondern KUd.

<sup>22</sup> Siehe Anm. 17.

zu einem einzigen Ton zusammengefaßt — mit drei Ausnahmen: In Takt 14 wird der Ton *g''* zweimal<sup>23</sup> gespielt, in Takt 12 zu 13 sowie in Takt 20 der Ton *f'* je zweimal gesungen.“

Der Ausnahme des wiederholten *g''* soll weiter unten noch gedacht werden. Wenden wir uns vorerst dem wiederholten *f'* zu. Als „Ausnahme“ markiert diese Wiederholung eine besondere musikalische Situation. Sie ereignet sich nämlich beide Male bei dem (s. o.) nur zweimaligen Erscheinen der Reihe *Kgis*, an welche (ebenfalls in beiden Fällen) die Reihe *Uf* sich anschließt. Wie aus der Ableitungshierarchie des Bsp. 3 zu entnehmen ist, liegen beide Reihen sich diametral gegenüber.

Das bewußt musikalisch geplante Zusammentreffen der beiden Ableitungsextreme (s. u. Abb. 7) wußte der Musiker Webern kompositorisch und gestaltlich zu würdigen.

Das Prinzip der Tonwiederholung erscheint in Weberns Lied des öfteren. Rohwer behandelt die Tonwiederholungen als „Ausnahmen“ (a. a. O., S. 99): „Tonwiederholungen mitten in einer Reihe finden in der Singstimme fünfmal statt, und zwar ziemlich gleichmäßig verteilt in den Takten 4, 8, 14, 19 und 23 zu 24. Für die Klavierstimme hingegen bedeutet die erwähnte Tonwiederholung in Takt 14 eine Ausnahme“ (s. o.).

Jedoch liegt diesen Wiederholungen schon serielle Planung zugrunde. Die Wiederholungen aus den Takten 4, 8 und 23/4 stammen alle aus der Reihe *KU*. Es sind deren dritter, vierter und sechster Ton. (Der fünfte Ton wird ebenfalls zur Konstruktion einer „Ausnahme“ — Rohwer, a. a. O., S. 99 — benötigt. Er markiert den Wechsel der Reihe von der Stimme zum Klavier, womit der erste Teilabschnitt des Liedes geschlossen wird.) Die beiden restlichen Ausnahmen (Tonwiederholungen in Takt 14 und 19) sind ebenfalls konstruktiv sinnfällig. Zum ersten fällt auf, daß beide in gleichem Abstand zur Mitte (T. 16/17) des *AB—A'B'* gebauten Liedes sich befinden (Symmetrie). Zweitens sind die beiden Töne (im ersten Fall heißt es: *cis—cis—a* und im zweiten: *cis—a—a*) die Elemente des komplementären Intervalles der oben schon als diametral entgegengesetzt beschriebenen Ableitungsreihen *Uf* und *Kgis* (siehe Abb. 3, Mitte, Klammern und „a“), deren Zusammentreffen ja schon einmal bedeutsam war. Die Töne 10, 11 und 12 *Uf* heißen *cis—a—d* (Terz fallend und Quart steigend); die Töne 1, 2, und 3 von *Kgis* heißen *gis—cis—a* (Quart steigend und Terz fallend). Die „Ausnahme“ hat ihr Korrelat in einer sehr subtilen Regel.

Zu Ende des letzten Zitats hieß es, daß für die Klavierstimme die erwähnte Tonwiederholung eine Ausnahme bedeute. Jedoch erscheinen in deren unmittelbarer Nachbarschaft (Takt 13 und 14) noch zwei weitere Tonwiederholungen<sup>24</sup>.

Ich will an diesem Beispiel versuchen, in Umrissen zur musikalischen Gestalt, die diesen Ausnahmen Sinn verleiht, ein wenig anzumerken.

Es fällt auf, daß in Takt 14 (siehe den in Abb. 5 gegebenen Auszug) sowohl im Gesang als auch im Klavier der Ton *cis* fast gleichzeitig wiederholt wird. (s. Abb. 5)

Bei genauerer Betrachtung wird man feststellen, daß die Tonwiederholung eine harmonische Symmetrieachse (wie dies in Abb. 5 deutlich wird) markiert. Die bis hierhin seit Beginn der letzten Phase erschienenen Töne<sup>25</sup> spiegeln sich nun — bei gleicher Tonhöhe, jedoch veränderter Gestalt — im Klavier. Umgekehrt spielt der gleiche Vorgang vom Klavier zur

<sup>23</sup> Im Gegensatz hierzu kommt, wie aus den Reihen-Aufstellungen Beispiel 1—3 ersichtlich, der Ton *g* weder als Anfangs- noch als End-Ton einer der Reihen vor.

<sup>24</sup> Die erste Wiederholung: T. 13, *f''—f''*; die zweite: Takt 14, *cis'—cis'*, welche zu der soeben besprochenen *cis—cis'*-Wiederholung aus *Uf* in einem ebenso sinnfälligen Zusammenhang steht wie deren dortige (*Kgis*-) Entsprechung. Die (siehe Beispiel 5) Kollision der beiden Wiederholungen eines Tons in Klavier und Gesang bedient sich des korrelativen Tones von *Uf* und deren Krebs, *KUd* (doppelte Symmetrie); — die dritte Wiederholung ist das oben erwähnte *g'—g'*.

<sup>25</sup> Von der Textstelle „*Es ist so vieles*“ (T. 13) an. Dies Beispiel steht auch — *pars pro toto* — im Gegensatz zu Rohwers Bemerkung, (S. 96 und Anm. 17) das „*Zusammenklangwesen*“ sei an keine „*einschränkenden Bestimmungen gebunden*“.

Stimme hin sich ab. Beide Linien überschneiden sich im Tone *cis*, dem somit zentrale musikalische Bedeutung zukommt. (Schon im elementaren Reihenschema ist das Prinzip kreuzweise sich überschneidender symmetrischer Felder beschrieben worden. Ferner liegt es, so Abb. 7, auch einigen Reihen-Folgen zugrunde. Hier wird die organische Entfaltung, von welcher oben die Rede war, deutlich.) Im sechsten Beispiel ist die Intervallfolge der Stimme herumgedreht dargestellt. Lediglich *gis*—*h*—*g* erscheinen im Klavier doppelt gespiegelt. (s. Abb. 6)

Aber auch dies hat seine musikalische Bedeutung: *g* nämlich ist einer der drei wiederholten Töne. Um zur Wiederholung des *f* am Beginn des Beispiels ein sinnfälliges Äquivalent zu bilden, erscheint er in der gleichen Lage (also *f*—"*f*" und *g*—"*g*"). Erstaunlich ist überdies, daß die *f*- und die *g*-Wiederholung in fast gleichem Abstand zum Zentralton sich befinden und darüber hinaus (dank des durch die Wiederholung gesetzten Akzents) die Ränder der musikalischen Gestalt für den Bereich des Klaviers markieren.

Nun ist bei Webern die Symmetrie nicht etwa behandelt, als ob es eine Industrienorm zu kontrollieren gäbe, so etwa, daß am Ende vielleicht eine wörtlich rückläufige Gestalt resultierte. Sowohl in der Morphologie der beiden „Stimmen“ sind verschiedene Aspekte entfaltet (welche dennoch zu einer einheitlichen Gestalt verschmelzen) als auch die zeitliche Projektion der komplementären Glieder nach beiden Richtungen hin den Bedingungen der Gestaltentwicklung sich anpaßt. Mir sei gestattet, jene künstlerische Freiheit, welche Differenzierung intendiert, mit dem schönen Satz Eislers zu kommentieren: „Gegenwärtig schreiben wir unsere Lieder dergestalt, daß man, wenn man sie singt, nicht im Stechschritt marschieren kann.“

In der Idee von Brechung, Spiegelung hat nicht nur die angeführte Stelle, sondern alles im Lied auf feinste und subtilste Weise seine Genese. Dies wird besonders deutlich an der für die Gesangsstimme aufgestellten Folge der Reihen. Es sei an die Feststellung Rohwers erinnert (a. a. O., S. 99): „Die Permutationen der Reihen folgen ebenfalls einander frei, keinem erkennbaren Regulativ unterworfen“.

Die Schlüsseligkeit der Reihen-Folge sei nun, nachdem über das Walten symmetrischer Prinzipien bei der Gestaltbildung gesprochen wurde, an den Reihen des Gesangs *pars pro toto* erläutert. Auffälligerweise steht die Reihengrundform *R* genau in der Mitte der elf für die Stimme verwendeten Reihen, also an sechster Stelle. Der Reihenablauf stellt sich

wie folgt dar: KU Uf KU Kgis Uf R Rf Kgis Uf KU R

Die Vermutung legt, bei offensichtlichen Korrespondenzen, sich nahe, daß Webern auch hier eine differenziert entfaltete Symmetrie anstrebte. *R* wäre demnach die Achse. Klappt man nun einmal die beiden korrespondierenden Teile zusammen, dann resultiert eine erstaunlich kluge Anordnung der Reihen, deren „Regulativ“ erkennbar wird. In Abb. 7 wird von der Mitte der Achse an der folgende Ablauf rückwärts unter den ersten Teil geschrieben, so daß die beiden Hälften sich überlagern. (s. Abb. 7)

Es ergeben sich zwei Reihen-Folgen:

1. (vorwärts gelesen) : → 1.KU — 2.Uf — 3.KU — 4.Kgis — 5.Uf — 6.R
  2. (rückwärts gelesen) : ← R 11. — KU 10. — Uf 9. — Kgis 8. — Rf 7. — 1
- (dgl. vorwärts) (:) (K — U — KUd — Rf → Kgis)

Auch an diesem Beispiel erhellt sich, daß unter Symmetrie nicht starre Abbildlichkeit verstanden wird, sondern daß die resultierenden Gestalten unmittelbar aufeinander sich

beziehen<sup>26</sup>. Der Zusammenhang zwischen *Uf* und *Kgis* wird nun deutlich. *Uf* ist die umgekehrte Krebsumkehrung von *Kgis*: Extreme Entfaltung des Spiegelprinzips in den Extremen der Ableitung, welche wiederum im Werk intimst einander berühren. In allen fünf Zuordnungen (siehe Anm. 26) wirken horizontale und vertikale Spiegelung ineinander und erzeugen für jede ein anderes Prinzip. Nun wird auch die besondere Rolle des wiederholten *f* (Abb. 7:  $\lfloor \_ \rfloor$ ) deutlich (R4/5; R8/9): es fungiert als wesentliche Markierung im Gesamtgefüge. Auch die Verklammerung der Reihen 7–8 in einem *gis* erhellt sich: beide Reihen sind eng miteinander verwandt, R8 ist der Krebs von R7. Als letztes noch sei auf die sinnfällige Überschneidung der Reihen 10–11 im Tone *h* ( $\frown$ , analog zu *gis*) hingewiesen. Das Ende von R1 und der Anfang von R11 stellen nämlich den einzigen Fall dar, wo ein gleicher Anfangs- oder Endton übereinander erscheint. So hat auch diese „Ausnahme“ Weberns ihre Basis schon im „Regulativ“. Es ist hier nicht der Platz, die sinnvolle Beziehung aller im Lied erscheinenden Reihen aufzuzeigen, jedoch bietet sich der Hinweis darauf zumindest an. Nicht zufällig<sup>27</sup> nämlich erscheinen, während im Gesang die R-Achse erklingt, im Klavier deren primäre Ableitungen, U und K unmittelbar hintereinander. Dies konzentriert auf einen Punkt (welcher zudem die melodische Achse ist) die reinen Formen des gesamten Kompositionsprinzips: horizontale und vertikale Spiegelung als Zeugungskräfte vielfältigsten Gestaltreichtums. Hieran läßt auch die Beobachtung sich anschließen, daß das Lied, als Schluß eines Zyklus, mit der Reihengrundgestalt in Klavier und Stimme, also mit der Überlagerung der gleichen Reihe in beiden Bereichen endet.

Rohwer schreibt dazu (a.a.O., S. 100): „Der allerletzte Ton des Stückes, das *d'* in der Singstimme, repräsentiert gleichzeitig den Abschlußton der unvollständigen Klavierreihe R — ...“. Dieser Sachverhalt wird der Reihe jener Ausnahmen zugesellt, welche (Rohwer, a.a.O., S. 97) „das hohe kompositorische Niveau Weberns eben doch etwas nivellieren“. Der Schluß des Liedes, in welchem zu gutem Ende (Text: „... auch euch erwartet Tag“) die Reihe in zwei Gestalten (horizontal=Melodie + vertikal=Akkord) sich mit sich selber in einem Ton vereinigt, sieht folgendermaßen aus:

(s. Abb. 8)

Auf dem *g'* der Stimme setzt der auf demselben Ton basierende Akkord des Klaviers ein, dessen obere Töne das eben Erklungene erinnern, „anhalten“. Er dauert bis zum gemeinsamen Ende mit dem *d'* der Stimme, welches in ihn sich hineinschob.

Zum Schluß des Ganzen treffen Gesang und Klavier zuerst sich in einer Reihe, dann in einer Figur, schließlich in einem Ton. Gibt es ein wunderbareres, feinsinnigeres Symbol des zyklischen Beschließens?

Darüber hinaus sei darauf verwiesen, daß der gesamte Zyklus mit eben den fünf Tönen beginnt, mit welchen er schließt. Dies zeigt das neunte Beispiel:

(s. Abb. 9)

Sowenig ich oben für meine knappen allgemeinen Betrachtungen in Anspruch nahm, sie etwa als schon fertige Theorie zu präsentieren, sowenig möchte ich nun mir anmaßen zu behaupten, mit jenen wenigen Bemerkungen, die ich über die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Material, Struktur und Form machte, etwa eine Analyse des Webernschen Liedes vorgenommen zu haben. Vorhin schon verwies ich darauf, daß eine Analyse die kompositorische Dialektik, welche jene Bereiche miteinander verbindet, als für ein ganzes Werk relevant und als alle seine Aspekte begründend auszuweisen hätte. Eine statistische Auf-

<sup>26</sup> Das gleiche Prinzip, welches schon in Beispiel 3 die Reihen aufeinander bezog, entfaltet sich auch in der Beziehung der symmetrisch nun korrespondierenden Glieder: 1–11: Krebsumkehrung; 2–10: Parallele; 3–9: Parallele (Austausch der Anschlußglieder zu 2–10, also Parallele durch Kreuzung von Krebsreihen: höhere Formeinheit); 4–8: Krebs; 5–7: höhere Form der Spiegelung (Krebs und Umkehrung zugleich); 6: Grundform. Welch sinnvoller organischer Aufbau!

<sup>27</sup> Siehe Anm. 17.

1

R U  
K KU

2

R<sub>U</sub> U<sub>f</sub>  
K<sub>U</sub> K<sub>U</sub>

3

U<sub>f</sub> R U R<sub>f</sub>  
K KU K<sub>U</sub> U<sub>f</sub>

5

(Takt 13f)

6

4

K<sub>U</sub> K

8

9

7

(K<sub>U</sub>) (U) (KU) (U<sub>f</sub>) (K<sub>U</sub>) (R<sub>f</sub>) (K<sub>U</sub>) (K<sub>U</sub>) (R<sub>f</sub>)



zählung isolierter Fragmente vermag dies ebensowenig zu bewirken wie eine aphoristische Illumination einiger Teilaspekte. Im speziellen Fall der Lieder des opus 23 Weberns müßten überdies alle drei Stücke als eine umfassende Einheit sorgfältig untersucht werden. Dies hätte meine Intentionen hier überschritten, denn mir lag an Hinweisen auf dem Reihenprinzip latente Probleme, am Aufriß der Perspektiven auf eine mögliche Analyse.

Eimert hat in seinem reihentheoretischen Buch<sup>28</sup> Weberns Reihen und ihre subtile Struktur besonders ausführlich untersucht. Adorno, Ligeti, Stockhausen und andere<sup>29</sup> haben in mehreren Webern-Analysen auf die Werk-Resultate ungemein hohen kompositorischen Niveaus mit stichhaltigen Belegen hingewiesen. Weitere Analysen (vor allem wäre es wichtig, einmal Weberns nicht-serielle Frühwerke — etwa op. 6, 9 oder 10 — zu untersuchen) könnten den Intentionen einer den Werken adäquaten musikalischen Theorie in der Folge Genüge tun. Es vermöchte dies für musikwissenschaftliche Untersuchungen musikalischer Gegenwart eine solidere Basis zu schaffen; in jedem Falle würde es einen großen Gewinn bedeuten.

Nach der Untersuchung einiger Beispiele, die ich Rohwers Behauptungen gegenüber und selbstverständlich zur Diskussion stelle, vermag ich mich seinem Urteil über Webern keineswegs anzuschließen.

Rohwer schreibt (a. a. O., S. 104): „Da aber die“ (von den jungen Theoretikern) „Webern zugebilligten Superlative den Vergleich mit älteren Werken höchsten kompositorischen Ranges herausgefordert haben<sup>30</sup>, schien es einmal nötig, ihnen sachlich nachzugehen und aufgrund des Ergebnisses nun Bedenken zu äußern“.

Die Anmerkungen, welche ich zu jenen wenigen Beispielen gab, lassen auf eine ungeheuer konzentrierte und musikalische Kompositionstechnik und Erfindungsgabe Weberns schließen. Eine ausführliche Analyse könnte hierfür noch stichhaltigere Beweise liefern<sup>31</sup>.

## *Italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*

*Ein Colloquium italienischer und deutscher Musikhistoriker in Rom*

VON HANS JÖRG JANS, BASEL—ROM

Vom 28. bis zum 30. März 1966 fand in Rom ein Colloquium über italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts statt. Zu diesem Gespräch im kleinen Kreis hatte die Musikabteilung des Istituto Storico Germanico italienische und deutsche Musikhistoriker eingeladen. Von deutscher Seite nahmen teil Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. Friedrich Lippmann, der derzeitige Leiter der Abteilung, und die Herren Finscher, Hucke, Riedel und Witzenmann; ferner Professor Dr. Oliver Strunk (Grottaferrata) und Hans Jörg Jans (Basel). Die italienischen Gesprächspartner waren Frau Dr. Emilia Zanetti (Rom), Duca Caffarelli (Rom) und die Herren Degrada (Mailand), Gallico (Mantua), Mischiati (Bologna), Petrobelli (Parma) und Ziino (Rom).

<sup>28</sup> Herbert Eimert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, in: Bücher der Reihe, Wien 1964, UE 13960.

<sup>29</sup> Zu den unter Anm. 6 angegebenen Arbeiten siehe auch die fachkundigen und wesentlichen Analysen bei Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt 1963.

<sup>30</sup> Rohwer hat jedoch in seine Analyse keinen Vergleich aufgenommen, zumindest nicht in seinem Buch.

<sup>31</sup> Die Veröffentlichung der Beispiele aus Weberns Liedern erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien.

Daß der Bericht dem Schweizer aufgetragen wurde, lag nicht etwa daran, daß nationalistisch gefärbte Kontroversen einen neutralen Berichterstatter notwendig gemacht hätten. Denn die Gespräche dienten durchweg einem kollegialen Austausch von Forschungsergebnissen und waren frei von jenem polemischen Geist, der in den Darstellungen zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts bekanntlich bis in neuere Zeit die Federn führte. Dieser weitaus tragfähigere Gesprächston wurde schon in dem öffentlichen Vortrag angeschlagen, mit dem Professor Dr. Guglielmo Barblan (Mailand), Präsident der Società di musicologia italiana, im Vortragssaal des Istituto Archeologico Germanico das Colloquium einleitete. In seinem Referat, das sich eine Darstellung der *Rapporti italo-tedeschi della musica strumentale del settecento* in ihren bisher bekannten Zügen zum Ziel gesetzt hatte, war die Warnung mehrfach enthalten, sich nicht von falsch verstandenen Prioritätsfragen aufhalten zu lassen.

Für die beiden Arbeitstage waren als Diskussionsgrundlage sechs Referate vorgesehen und zur Wahrung des Gleichgewichts unter je drei italienische und deutsche Musikhistoriker aufgeteilt worden. Zuerst äußerte sich Francesco Degrada in einem Kurzreferat zum Verhältnis der *Musica vocale e strumentale nella prima metà del Settecento*. Der Referent beschränkte sich in einer die Verheißung des Titels nicht ganz erfüllenden Weise auf die Beziehung Opernarien-Instrumentalmusik. Es wurde zu bedenken gegeben, daß der Instrumentalkomponist, falls er nicht selber Opern komponierte, gelegentlich schon zur Ausbildung, meist aber dann in Ausübung seines Berufes als Virtuose einem Opernorchester angehörte und sich so mit den verschiedenen Techniken der Arienkomposition vertraut machen konnte. — In concreto blieb es dann bei einer Aufforderung zum Studium der Fragen, wie es in Wirklichkeit um das Verhältnis von da-capo-Struktur der Arie und Reprise der Sonate stehe, in wie weit die Orchesterritorielle der Arien in den Tuttiblöcken der Konzerte ihre Parallelen hätten, ob eine gewisse Weitung des melodischen Bogens im Vergleich mit dem knapperen Melodiebau des 17. Jahrhunderts tatsächlich der Arienmelodik gutzuschreiben sei.

Die übrigen Referate waren auf das übergeordnete Thema der deutsch-italienischen Beziehungen abgestellt. Leider mußte man wegen Erkrankung Professor Dr. Pierluigi Tagliavini (Fribourg) auf den Beitrag zu J. G. Walther und *le sue trascrizioni per organo di concerti di maestri italiani* verzichten, so daß das angestrebte Gleichgewicht nun doch nicht zu Stande kam; vor allem, was die Substanz des Dargebotenen betraf. Denn die Untersuchungen über das Verhältnis zweier Traditionskreise werden doch erst dort lohnend, wo über den Nachweis biographischer und bibliographischer Kontakte hinaus die Beziehungen in den Werken selbst verfolgt werden.

Solchen Erwartungen konnte das Referat von Pierluigi Petrobelli, das von der *Scuola di Tartini in Germania e la sua influenza* handelte, nicht voll entsprechen. Der Referent stellte einleitend fest, daß der Ruhm und der Einfluß Tartinis sich nicht unmittelbar auf sein Kompositionswerk gegründet haben könne, das nur wenig und überdies wenig charakteristisch verbreitet war. Da der „maestro delle nazioni“ seinen Schülern jedoch die geigerische Technik und Virtuosität in engstem Zusammenhange mit seinem eigenen Kompositionsstil vermittelte, sei über Werk und Wirken der Schüler auch die kompositorische Leistung Tartinis zum gemeineuropäischen Besitz geworden. Von deutschen und italienischen Schülern Tartinis wurden in Deutschland ausführlich lokalisiert: B. Schelff oder Scheff, vom Grafen von Waldeck in Tartinis Schule geschickt; Lenheis, Johann Heinrich Eiselt, Johann Baptist Hunt und Johann Gottlieb Naumann in Dresden; Pasqualino Bini, Domenico Ferrari und Pietro Nardini in Stuttgart; Luigi Fracassini in Bamberg; Lobst und Johann Georg Holzbogen in München. Daß die Schüler für die Verbreitung der Werke ihres Lehrers sorgten, ist uns im Falle von Hunt bei Burney überliefert. Für die meisten Virtuosen aus der Schule Tartinis läßt sich auch kompositorische Tätigkeit nachweisen; zum Teil waren sie als

eigentliche Kammerkomponisten in Dienst genommen. — Als erstes müßte nun das Verhältnis dieser Kompositionen zum Werke Tartinis geklärt werden. Dies scheint im jetzigen Zeitpunkt noch nicht möglich zu sein. Mit den wichtigen, neuerdings bekannt gewordenen Handschriften aus der Tartini-Schule (in der Music Library der California University, Berkeley) sollen sich jedoch die vermuteten stilistischen Gemeinsamkeiten bestätigen lassen. — Zu dem Werke Tartinis selbst wurden einige allgemeine Charakteristiken gegeben: die „*più alta conquista stilistica*“ Tartinis wurde in der „*cantabilità strumentale*“ gesehen, für die Tartini durchaus noch der Darstellung der Affekte verpflichtet sei. Besonders hervorgehoben wurde wiederum die strikte Unterordnung des Technischen und die Hinordnung der Verzierungspraxis auf das kompositorische Ziel. — Abschließend wurde der direkte Zusammenhang erläutert, der zwischen dem theoretischen und praktischen Werk Tartinis und Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violiñdschule* besteht (Verzierungslehre; Lehre vom Differenzton).

Friedrich W. Riedel (Kassel) gelang es in seinem Beitrag zur *Einwirkung der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, die Beziehungen in ihrer ganzen Vielfalt ins Gespräch zu bringen. Hinweise auf die zahlreichen Kontakte zwischen deutschen und italienischen Organisten im Verlaufe des 17. Jahrhunderts, vom Kreise um Frescobaldi bis zu Bernardo Pasquini (Georg Muffat; wahrscheinlich auch Johann Joseph Fux) und ein kurzer Verweis auf die vielen italienischen Organisten nördlich der Alpen gaben den biographischen Rahmen. Dazu traten Beobachtungen am Repertoire: gegen Ende des 17. Jahrhunderts bildet sich ein spezielles Studienrepertoire von Werken im strengen Stil (es handelt sich in der Hauptsache um die *Fiori musicali* von Frescobaldi, die *Ricercari* von Battiferri, dazu um textlose Partituren der 16 Magnificat von Morales und einiger Messen von Palestrina), das über Pasquini zu Fux und J. S. Bach tradiert wird; zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird in Vorreden didaktischer Werke häufig Frescobaldi als das Muster hingestellt; Abschriften älterer italienischer Tastenmusik lassen sich bis in die 1770er Jahre verfolgen. — Weiter wurde zu rekonstruieren versucht, wie weit dieses Repertoire tatsächlich von Fux, Gottlieb Muffat, Händel, Mattheson, Graupner und J. S. Bach besessen und studiert worden ist. Dabei stellte sich heraus, daß sie sich vor allem auf zwei Stilrichtungen konzentrierten: auf Kompositionen im fantastischen oder Toccatenstil und auf die Werke im schon erwähnten strengen Stil. Für beide Richtungen wurden — ausgehend von Frescobaldis *Toccatæ majores* einerseits und den *Ricercari*, *Canzonen* und *Fiori musicali* andererseits — die italienischen und deutschen Traditionsketten sichtbar gemacht und die Besonderheiten dieser Repertoires (an Terminologie, Notierung, der Anordnung der Werke, Tonart, Rhythmik etc.) klar herausgearbeitet. — Die italienische Tradition des „*stilus phantasticus*“ wurde vor allem in Süddeutschland und Österreich übernommen und fortgesetzt (bei den Wiener Organisten Techelmann und Richter; bei Georg und Gottlieb Muffat; bei Fux und Wagenseil; späte Ausläufer dieser Tradition finden sich noch bei den Prager Organisten Czernohorsky, Seeger, Zach und Bixi). Den italienischen „*stilus gravis*“ nahmen dann auch die mittel- und norddeutschen Organisten auf, was sich schon äußerlich mit der Übernahme der Partiturform (bis hin zu J. S. Bachs *Musikalischem Opfer* und *Kunst der Fuge*) belegen läßt.

War bisher Italien der gebende und der Norden der nehmende Teil gewesen, so war in Ludwig Finschers Referat *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett* die Frage gestellt, ob es hier zu einem Austausch in der Gegenrichtung gekommen sei. Es ging nicht darum, zu untersuchen, wie weit italienische Traditionen in die frühen Streichquartette Haydns hineinreichen, sondern ob Haydns schöpferische Leistung im Streichquartett in Italien beachtet oder von italienischen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts rezipiert

worden ist. — Die quellenkundliche Untersuchung setzte bei der Produktion der italienischen Verleger ein: die wenigen Streichquartette, die in Italien gedruckt worden sind, stammen von Lokalkomponisten oder durchreisenden Virtuosen. Das bescheidene Niveau dieser Kompositionen wurde mit Werken von Michael Esser exemplifiziert. Soviel aus italienischen Bibliotheken bis heute bekannt wurde, scheint das Repertoire aber auch nicht von der ausländischen Verlagsproduktion nennenswert bereichert worden zu sein. — Daß die Musiksituation Italiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für eine Kammermusikultur ausgesprochen ungünstig gewesen sein muß, ließ sich dann noch eindrücklicher mit den italienischen Quartettkomponisten belegen, die offenbar gezwungen waren, ihre Werke im Ausland zu verlegen — oder gar selbst auszuwandern (Boccherini und Cambini gingen voran, Barbici, Benincori, Berzeni u. a. folgten). Auf die Emigranten-Komponisten scheint jedoch Paris eine größere Anziehungskraft ausgeübt zu haben als Wien. So verwundert es nicht, daß sich auch die meisten dieser Komponisten dem in Paris ausgebildeten Quatuor brillant verschrieben. — Eine Ausnahme bilden F. Radicati, A. Benincori und L. Tomasini. Obwohl man von Radicati weiß, daß auch er in direktem Kontakt mit dem Kreise um Haydn stand, spiegelt sich eine Auseinandersetzung mit Haydn deutlicher in den Werken von Benincori und Tomasini. Überraschenderweise mündet Benincoris Schaffen mit op. 6 in den brillanten Stil, obwohl er sich in op. 4 „bis zur Selbstverleugnung“ an Haydn anlehnt. So wird Tomasini in seinen letzten Streichquartetten zum einzigen italienischen Quartettkomponisten, der „fern von Italien und Haydn um so näher“ zum reifen klassischen Streichquartett beigetragen hat.

Auch mit der letzten, posthum erschienenen Publikation Torrefrancas (*G. Platti e la Sonata moderna*, Mailand 1963) ist das Thema *Fausto Torrefranca und die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Ausbildung des vorklassischen Stils*, mit dem sich Friedrich Lippmann in einem Kurzreferat beschäftigte, keineswegs weniger heikel geworden. Lippmann führte aus, daß Torrefranca mit vollem Recht auf die italienischen Quellen des neuen Instrumentalstiles hingewiesen habe. An der Klaviermusik ließen sich jedoch die Unterschiede ablesen, die dann die Entwicklung des neuen Stils diesseits und jenseits der Alpen kennzeichnen. Ein Vergleich des Repertoires lasse klar erkennen, daß im Norden einzelne Züge aus der Tradition des 17. Jahrhunderts lebendiger geblieben seien als in Italien: es wurde an die Traditionslinie erinnert, die von den phantastischen Toccaten der norddeutschen Orgelschule über Bachs *Chromatische Phantasie* zu C. Ph. E. Bachs Phantasien, aber auch zu einzelnen Sätzen seiner Sonaten (schon der „Preußischen“ von 1742) führt; ganz allgemein mache es den Anschein, daß in Italien ein tieferer Bruch mit der polyphonen Vergangenheit vollzogen worden sei als im Norden, wo neben der eigenen offenbar noch die italienische Tradition weitergegeben wurde. — Weiter lasse sich in Italien keine Parallele zu der Erscheinung des Sturm und Drang finden; ebensowenig sei in den Werken der Italiener jener Sinn für das Untypische und Psychologische anzutreffen, wie er etwa aus den Klavierwerken C. Ph. E. und Friedemann Bachs spreche. Neben den rhythmischen Verstärkungen und Raffinessen Friedemann Bachs wirke z. B. der von Torrefranca an Platti gerühmte „*impressionismo ritmico*“ eher wie barocker Einheitsablauf. Die Vorherrschaft eines gemäßigten Affekts, der Mangel an leidenschaftlicher Zuspitzung habe wohl das abschätzigste Urteil der deutschen Theoretiker über den neuartigen italienischen „gusto“ verursacht. Zwar habe noch nicht die Altersschicht Domenico Scarlattis, Galuppis und Plattis, wohl aber die folgende Generation der Alberti und Rutini Anlaß gegeben, von „tändelndem“ italienischen Stil zu reden.

Die Diskussionsbeiträge enthielten im allgemeinen Ergänzungen zum Vorgetragenen aus dem Arbeitsbereich der Teilnehmer. Bestimmt wäre dem Dargebotenen eine eingehendere Behandlung zuteil geworden, wenn man sich schon vor dem Colloquium mit den Referaten hätte auseinandersetzen können. (Aber dies wird bei der allgemeinen Terminnot auch

weiterhin ein unerfüllbarer Wunsch bleiben.) — Da jedoch die Erforschung der italienischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts immer noch in vielen Fällen sozusagen Pionierarbeit und der Zugang zu manchen Quellen noch häufig eine Sache der Fortuna des einzelnen ist, macht sich ein solcher Erfahrungsaustausch, auch wenn er sich bloß auf die Vermittlung von Fakten, den Hinweis auf Quellen beschränkte, schon weit bezahlt.

Die ausländischen Kulturinstitute in Rom haben sich den römischen Brauch zu eigen gemacht, wissenschaftlichen Vortragsveranstaltungen ein „Ricevimento“ anzuschließen. So war der Kontakt zwischen den Teilnehmern gleich nach dem Eröffnungsvortrag leicht und schnell gefunden; ein Kontakt, der sich bei einem gemeinsamen Mittagessen am zweiten Arbeitstag, zu dem Professor Gerd Tellenbach, Direktor des Istituto Storico Germanico, eingeladen hatte, vorzüglich weiter pflegen ließ. Bei dem günstigen Eindruck, den das Colloquium als Ganzes hinterlassen hat, war es dann nicht verwunderlich, daß die italienischen Kollegen ihren Dank mit einer Gegeneinladung nach Venedig oder Parma verbanden, die von deutscher Seite gerne angenommen wurde.

## DISSERTATIONEN

Hans Eppstein: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Diss. phil. Uppsala 1966 (zugleich als Habilitationsschrift anerkannt).

Die Arbeit ist ein Versuch, in die Problematik einer Werkgruppe Bachs einzudringen, die im Vergleich mit anderen Teilen seiner Kammermusik bisher weder in der Praxis noch seitens der Forschung ihrer Bedeutung gemäß gewürdigt worden ist. Einleitungsweise wird nach den Ursachen dieser Situation gefragt und die Forschungslage skizziert; hieran schließt sich ein Überblick über das Untersuchungsmaterial mit Angaben über die Quellenlage der einzelnen Kompositionen, die jedoch im Hinblick auf BWV, NBA und andere einschlägige Literatur meistens summarisch gehalten sind. Während hierbei auch Werke mit unsicherer Autorschaft einbezogen sind, beschränkt sich die eigentliche Darstellung auf die gesicherten elf Duosonaten BWV 1014—1019 (mit Violine), 1027—1029 (Gambe; die Echtheit von 1028 nicht völlig außer Frage) sowie 1030 und 1032 (Flöte). Die Echtheitsfrage für die übrigen wird im Schlußkapitel diskutiert, wobei nachzuweisen gesucht wird, daß keine von ihnen als authentisch gelten kann (bei BWV 1022 mit gewissen Reservationen, die jedoch nur einzelne Teile des hinter diesem Werk liegenden Trios BWV 1038 betreffen).

Von den drei Hauptkapiteln der Arbeit gilt das erste dem Zusammenwirken von Melodie- und Klavierinstrument. Hierbei wird zunächst die Bedeutung des obligaten Klaviers in der Kammermusik des frühen 18. Jahrhunderts und speziell bei Bach dargestellt und die Frage erörtert, warum gerade er dem Klavier diese im Rahmen der Zeit so ungewöhnliche Stellung gegeben hat. Sie mag sich sowohl aus Bachs starkem Interesse am Tasteninstrumentenspiel wie aus seiner Neigung zu dünnstimmiger Polyphonie ohne Continuostütze erklären. Seine Einstellung ist jedoch uneinheitlich: während in der Mehrzahl der einschlägigen Sonatensätze das Klavier einfach als Träger von zwei Stimmen eines „Trios“ auftritt, ist es in einer Reihe von langsamen Sätzen der Violinsonaten der Violine in ganz neuartiger Weise selbständig gegenübergestellt. Eine Analyse dieser letzteren Sätze wird im zweiten Teil des Kapitels gegeben, wobei sich ein Hervorwachsen des Klaviersatzes aus der Generalbaßpraxis zwar teilweise noch für die technische Seite, keinesfalls aber mehr für die ausdrucksmäßige konstatieren läßt. Zuvor wird die Frage des eigenständigen Einsatzes des Klaviers in Teilstrukturen erörtert. Auch hier erscheint Bachs Einstellung ambivalent, da eine unterschiedliche Behandlung von Klavieroberstimme und Melodieinstrument nur in Teilmomenten zum Ausdruck kommt.

In einem Kapitel über Formprobleme werden zunächst die allgemeinen Züge herausgearbeitet, die sich im Aufbau der Sonaten und ihrer Einzelsätze erkennen lassen. Dann erfolgt ein erster Versuch, gewisse Einzelbeobachtungen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt („Integration“) zusammenzufassen; es handelt sich hierbei um eine Tendenz Bachs, durch Schaffung von Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen und Teilen eines Satzes, darunter oft durch „unsystematische“ Wiederholung und Umgruppierung einzelner Formelemente, die erlebnismäßige Einheit des Satzganzen zu verstärken, wobei ein intellektuell erkennbarer Formplan oft absichtlich umgangen oder verdunkelt erscheint.

Das längste Kapitel beschäftigt sich mit der Frage der Entstehung dieser elf Sonaten. Die historische Bedeutung der Triosonate, Bachs Neigung zum Transkribieren eigener Werke sowie die Tatsache, daß eine Gambensonate beweisbar Umarbeitung einer Triosonate ist, zwingen dazu, die Möglichkeit verschollener Frühformungen in traditioneller Trio- (oder anderer) Gestalt zu untersuchen. Dies war bisher nur für zwei Sonaten versucht worden

(U. Siegele). Es zeigt sich nun, daß für die Flöten- und Gambensonaten überwiegend mit Transkription gerechnet werden muß, mehrfach sogar mit mehreren Umgestaltungen, wobei zwischen klar bestimmbar und nur noch vage erkennbaren älteren Gestalten zu unterscheiden ist. Bei den Violinsonaten ist vielfach (langsame Sätze!) Originalkonzeption das Wahrscheinlichste, doch läßt sich auch hier ausnahmsweise Transkription dartun. — Aus diesen Strukturuntersuchungen ergeben sich Schlüsse über die innere Chronologie dieser Sonaten, die sich durch Argumente anderer Art (angewandter Cembaloambitus, thematische Ähnlichkeitsbeziehungen) weiter unterbauen lassen. Hierbei wird wahrscheinlich, daß Bach bei der Komposition mehrstimmiger Sonaten bei der traditionellen Triosonate (vielleicht auch beim Konzert) angesetzt hat, dann aber, und zwar sichtlich nicht ohne suchende Bemühungen und sogar Fehlschläge, zu einem Typ genuiner Duokomposition vorgedrungen ist, der zeitlich, artmäßig und seiner Bedeutung nach in naher Beziehung zum ersten *Wohltemperierten Klavier* steht. Im ganzen gesehen dürften die Flötensonaten die ältesten, die Violinsonaten die jüngsten innerhalb der gesamten Gruppe sein. Auch innerhalb der Violinsonaten erscheint eine chronologische Aufgliederung möglich.

Die Arbeit ist als Band 2 der Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series im Druck erschienen. Auslieferung Almqvist & Wicksell, Gamla Brogratan 26. Stockholm.

Rudolf Heinemann: Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. Diss. phil. Köln 1966.

Die Beziehungen zwischen serieller Musik und den Hörern, dem Publikum und der Gesellschaft im allgemeinen werden anhand der Literatur über diese Musik darzustellen gesucht — also so, wie sie das heutige Musikdenken sieht. Eine Betrachtung der auditiven Rezeption führt zu dem Ergebnis, daß die häufig auftauchende Gegenüberstellung von „falschem“ und „richtigem“ Hören eine unrealistische Alternative darstellt und daß fernerhin ein der seriellen Musik angemessenes Hören eine Spezialisierung des Rezipienten voraussetzt. Der Aufnahme-prozeß wird von vermittelnden Faktoren beeinflusst, zu denen das Sprachliche und die Musikanalyse gerechnet werden können. Die Vermittlerfunktion des Sprachlichen in der seriellen Musik tritt dort besonders zutage, wo diese das Assoziationsvermögen des Hörers anspricht und wo ihre perzeptionshemmende Neuheit durch Redundanz, zumal in Form von Stilmerkmalen, eine Einschränkung erfährt. Die Musikanalyse kann keine Vermittlerrolle spielen, wenn sie sich mit einer Wertung des Werkes kausal verbindet; nur die rein informative, objektiven Tatsachenbefund erstrebende Analyse kann rezeptionsfördernd wirken.

In Bezug auf den unmittelbaren Zugang zur seriellen Klangwelt hat das Musikerlebnis des Rezipienten eine große Bedeutung. Es zeigt sich, daß dieses Erlebnis als eine gemeinschaftsbildende Kraft und als Psychologisierung der Tonkunst der seriellen Musik wenig angemessen ist. Die Gegner dieser Musik sehen deren Rezeption vor allem dadurch in Frage gestellt, daß sie ihrer Ansicht nach weder der Natur der Musik noch der des Menschen entspricht, was unter Verweis auf gewisse ahistorische Konstante und überzeitliche Invariable bewiesen werden soll. Demgegenüber kann die Notwendigkeit einer historischen Betrachtungsweise hervorgehoben werden, zumal das Verfahren, auf den Grund der Geschichte Natur zu setzen, Ideologie, Flucht vor der Realität und Kapitulation vor der Zeit bedeutet. Die Zeiterfahrung des Hörers muß sich angesichts der seriellen Musik neu orientieren, besonders deswegen, weil hier Zuständlichkeit und Zufälligkeit von Bedeutung sind und weil die Zeitgestaltung teilweise raumanalogen Verfahren unterworfen ist.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen Gesellschaft und serieller Musik verweist auf deren Funktion. Hinsichtlich einer geistlichen Funktion droht die Gefahr, daß die serielle Musik zu einem Surrogat für religiöses Erleben wird. Allerdings kann sie diese Funktion schwerlich erfüllen, weil sie auf Symbole und Stereotype — die Voraussetzungen geistlicher Kunst — konsequent verzichtet. Eine soziologische Betrachtung der Kategorie des Subtilen ergibt, daß die serielle Musik mit dem Sozialen insofern verflochten ist, als ihre Tendenzen parallel zu denen der Gesellschaft verlaufen: Subtilität als Vielfalt musikalischer Elemente, als Reichtum und das Streben danach als ein Kennzeichen der bürgerlichen Gesellschaft. Der Grund für die Isolation der seriellen Musik kann sowohl in der Haltung des Publikums als auch in der Spezialisierung, der Intoleranz und dem Radikalismus ihrer Vertreter liegen. Soziologisch gesehen kann die Isolation dieser Musik als ein Zeichen ihrer Gruppenzugehörigkeit und damit als Ausdruck ihrer Eigenständigkeit gewertet werden. Isolation als extremer Subjektivismus, als Depersonalisierung und Objektivierung, sowie raumanaloge, manieristische und an Zahlen gebundene Kompositionsverfahren sind Manifestationen von Entfremdung, die man als ein Charakteristikum des Zustands der heutigen Gesellschaft ansehen kann.

Hanspeter Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Diss. phil. Köln 1966.

Der Begriff Bearbeitung ist in der vorliegenden Arbeit als übergeordneter Begriff zu verstehen. Ihm ordnen sich Transkriptionen, klavierauszugartige Arbeiten, Opernfantasien, Interpretations-Ausgaben, Nachdichtungen usw. unter, wobei für diese Unterbegriffe eine Definition aufgestellt wurde, die teilweise von der Begriffsbestimmung durch Busoni abweicht. Busonis Neigung zur Bearbeitung wird auf seine musikalische Erziehung, den Geschmack der Zeit und auf seine musikalische Betätigung als Pianist, Komponist, Pädagoge und Herausgeber zurückgeführt. Seine Vorliebe für das Werk Bachs, Mozarts und Liszts spiegelt auch die Auswahl der Bearbeitungsvorlagen. Die Auswahl aus den Bereichen der Oper, Konzertmusik oder aus den Solokompositionen für Orgel, Klavier usw. unterliegt dagegen keinem bestimmten Prinzip.

Das Ergebnis der Dissertation beruht auf eingehenden Vergleichen der Bearbeitungen Busonis mit den Originalkompositionen. Nur drei Bearbeitungen waren nicht erreichbar. Nicht berücksichtigt wurden ferner einige etüdenhafte Studien nach Melodien von Mozart, Mendelssohn und Liszt. Als sekundäres Hilfsmittel diente der unveröffentlichte Nachlaß Busonis in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Busonis Technik in seinen Bearbeitungen wird gespiegelt durch Form, Klang, Struktur und Ergänzungen in den Bearbeitungen. Diese vier Kategorien wurden gesondert betrachtet, mußten aber oft auch aufeinander bezogen werden. Die formalen Änderungen beziehen sich auf Dehnungen und Straffungen gegenüber dem Original, die klanglichen auf Wechsel des Instrumentes oder strukturelle Änderungen in der Anlage des Originals, die strukturellen Änderungen beziehen sich dagegen auf das neue Klangbild, woraus die Wechselbeziehungen zwischen Klang und Struktur deutlich werden.

Einen wichtigen Punkt der Arbeit bildet die Auseinandersetzung mit den Kritiken, die Busonis Bearbeitungen zu seinen Lebzeiten und später gewidmet wurden. Sie erklären die heutige Beurteilung des Komponisten, den man gelegentlich als Artverwandten Regers, dann wieder als den visionären Propheten einer vollkommeneren Zukunftsmusik gesehen hat.

Die Dissertation fixiert als Ergebnis die Tatsache, daß Busonis Bearbeitungsschaffen nicht isoliert zu betrachten ist, sondern vielmehr im Hinblick auf sein gesamtes Schaffen, auf seine spezifische Schaffens-Ästhetik und auf seine Idee von der Einheit der Musik.



Werner Friedrich Kümmel: *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt*. Diss. phil. (Geschichtswissenschaft) Marburg 1966.

Die bislang noch nicht untersuchte „Einbeziehung der Tonkunst in den Rahmen der allgemeinen Geschichte“ (H. Zenck) wurde in bewußter und zusammenhängender Weise erst möglich durch das seit der Renaissance erwachsende musikhistorische Interesse und Wissen. In humanistischen Biographiensammlungen, Autorenlexika, Landes- und Ortsbeschreibungen sind Vorformen einer solchen Einbeziehung erkennbar (Kap. I). Erst seit Voltaires neuartiger, kulturgeschichtlich akzentuierter Geschichtsschreibung wurde mit der vordringenden Musikgeschichtsforschung von etwa 1770 an in der deutschen Aufklärungshistorie auch die Musik zunehmend mit berücksichtigt, äußerlich verstanden als Musiker- und Musiziergeschichte und beurteilt mit dem Maß der Gegenwart (Kap. II).

Im Umbruch vom Rationalismus zur Romantik, der Individualität, Entwicklung und Zusammenhang des Geschichtlichen erkennen lehrt, zielt eine neue einführende Haltung auf inhaltliche Erfassung, ganzheitliches Erleben und Verstehen sowie auf Würdigung der vergangenen Formen der Musik (Herder). Man versucht, die Musikgeschichte innerhalb der Gesamtkultur und der allgemeinen Geschichte zu sehen (Herder, Forkel) (Kap. III). Zwei Auffassungen der Musikgeschichte zeigen sich im 19. Jahrhundert analog und ergänzend in der Musikhistorie wie in der allgemeinen Historie; für das Verhältnis von allgemeiner und Kulturgeschichte ist ferner eine dritte mittlere Strömung wichtig. Der Rang der deutschen Musik seit der Klassik, die Ausbreitung der „bürgerlichen Musikkultur“, das mit der Wiederbelebung der älteren Musik wachsende musikhistorische Laieninteresse, die romantische Gedankenwelt und nicht zuletzt das Erleben der Revolutionsepoche und der Folgezeit gewannen der Musikgeschichte im deutschen Geschichtsbewußtsein des 19. Jahrhunderts steigende Aufmerksamkeit. Dominierende historiographische Richtungen sind die „Staatsgeschichte“ und die „Volksgeschichte“ (Kap. IV). Während jene die Musik von staatlich-höfisch-fürstlichem, d. h. institutionellem Aspekt aus betrachtet, vorwiegend äußerlich-faktenmäßig oder doch maßvoll interpretierend (u. a. Ranke), begreift die romantisch-patriotische „Volksgeschichte“ sie von „unten“ und „innen“, als intimste, freieste Schöpfung des von der politischen Geschichte unberührten inneren deutschen Volkslebens und wagt hierbei weitgreifende nationale Ausdrucksdeutungen der Musik (u. a. Gervinus) (Kap. V).

Auf die Einbeziehung der Musik in die allgemeine Historie wirkte besonders anregend Hegels Ästhetik. Dies zeigen in mannigfachen Spielarten sowohl die universalhistorische Sicht der Musikgeschichte bei den Hegelianern in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* als auch hegelianisch geprägte allgemeine Geschichtswerke, die zu kühnen, teilweise spekulativen historischen Deutungen und Verknüpfungen des geistigen Gehaltes der Musik gelangen. Der Höhepunkt des vorliegenden Themas liegt historiographisch und methodisch bei J. G. Droysen, dem Freund Felix Mendelssohns und kritischen Schüler Hegels. Seine *Historik* erweist jedoch, daß das romantisch-idealistische Kunstverständnis, die Voraussetzung solcher Inhaltsdeutungen der Musik, zugleich die Grenze bildete, welche die erkenntniskritischen Probleme historischen Verstehens gegenüber der Welt der Kunst und insbesondere der Musik nicht erkennen ließ (Kap. VI).

Hier bedeutete J. Burckhardts methodische Skepsis eine grundsätzliche Wendung. Das Eigenwesen der Musik unter den Künsten voll erfassend, verzichtete er bei größerer Distanz (Renaissance) auf eine Betrachtung der musikalischen Komposition und wandte sich dafür dem äußeren Musikleben zu, das er jedoch auf allgemeine geschichtliche Tendenzen zu interpretieren, vor allem erstmals von der Historie aus bewußt soziologisch zu sehen verstand (Kap. VII).

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.

Im Frühjahr 1964 (Termin I) wurden aus zwei Berliner Gymnasien die Stimmen (Singen, Summen, Sprechen, Flüstern und Pfeifen) von 106 Jungen auf Tonband aufgenommen, die sich kurz vor dem Stimmwechsel befanden. Von den 59 Jungen, die ein Jahr später auch zum Aufnahmetermin II bestellt wurden, hatten etwa 20 ihre männliche Stimmlage erreicht. Das bestätigte eine Rangordnung, der die Mutation des Sprechfundaments (untere Sprechgrenze) zugrunde gelegt worden war. Mit dieser Rangordnung wurden die Veränderungen der Sing- und Pfeifgrenzen, des Alters und der Körpermaße verglichen. Die wichtigsten Ergebnisse waren: 1. Die untere physiologische Singgrenze fällt nach dem Stimmwechsel mit dem Sprechfundament zusammen; vor und während der Mutation liegt sie oft erheblich darunter. 2. Die obere physiologische Singgrenze senkt sich in der Zeit des Stimmwechsels etwa um eine Sext. 3. Die untere Grenze des Pfeifumfangs ist ein Maß für das Wachstum der Mundhöhle. 4. Beträgt zur Zeit des Stimmwechsels der Zuwachs der Körpergröße in einem Jahr mehr als 10 Zentimeter, so hat die untere Stimmgrenze mit großer Wahrscheinlichkeit mutiert.

In einem Test sollte geklärt werden, ob man Jungen aufgrund ihrer Sing- und Sprechstimmen vor und nach der Mutation wiedererkennen kann. Die den Beurteilern angebotenen „Stimmpaare“ waren teils echt (d. h. von einem Jungen stammend), teils unecht (d. h. von verschiedenen Jungen stammend). Die Urteile ergaben: 1. Während der Mutation verändert sich der Klangeindruck der Stimmen so stark, daß sie selbst durch die Verwandtschaft der Aussprache, des Rhythmus' und der Melodieführung nicht mit Sicherheit identifiziert werden können. 2. Aus dem Prozentrang aller als echt beurteilten Paare geht hervor, daß die tatsächlich echten Paare trotz ihrer schlechten Erkennung im ersten Drittel der Verteilung liegen. Beim Sprechtest liegt ein unechtes, beim Singtest ein echtes Paar an der Spitze. 3. Die Testteilnehmer sind der Ansicht, daß sie beim Sprechtest auf die Verwandtschaft von Aussprache und Rhythmus, beim Singtest auf die von Geschwindigkeit und Rhythmus achten. Die verwandte Singgeschwindigkeit kann bei den höchsten Prozenträngen objektiv nachgewiesen werden.

Die Klangfarbe ermöglicht nach übereinstimmender Aussage der Beurteiler keine Identifizierung der Stimmen. Deshalb wurde der spektrale Aufbau der Stimmen mit Analysen eines Sonograph Model Recorder von 85 bis 12 000 Hz eingehend untersucht. Es ergab sich: 1. Das beim Singtest besterkannte Paar zeigt auch in der Klangfarbe der gesummtten Töne vor und nach dem Stimmwechsel eine auffallende Ähnlichkeit. 2. Flüstern ist in hohem Maße Träger individueller Geräuscharben. 3. Hauptträger der natürlichen Klangfarben sind die sog. „Allgemeinen Formanten“. Sie werden bei der Mutation durch das Wachstum der Artikulationsorgane nach unten verschoben. 4. Die Theorie der sog. „Individual-Formanten“ sagt aus, daß es Gebiete im Bereich des mit der Stimme hervorgebrachten und durch das Artikulationssystem selektiv verstärkten Frequenzbandes gibt, die für die individuelle Klangfarbe verantwortlich zu machen sind. Das sind a) die individuellen Gewichte der Allgemeinen Formanten, b) individuelle Formanten, die bei den Allgemeinen Formanten nicht auftreten und c) individuelle Antiformanten, die bei den Allgemeinen Formanten nicht auftreten. Da die Individual-Formanten bei einem Teil der Jungen in geflüsterten und gesprochenen Vokalen auch über den Stimmwechsel erhalten bleiben, können sie in diesen Fällen als Beweis für verwandte Proportionen im Phonations- und Artikulationsmechanismus angesehen werden.

Die durch Schallplattenbeispiele ergänzte Arbeit ist im Photodruck vervielfältigt worden.

Anke Riedel-Martiny: Die Oratorien Joseph Haydns. Ein Beitrag zum Problem der Textvertonung. Diss. phil. Göttingen 1965.

Die Arbeit umfaßt außer einer in die Methode einführenden Einleitung, einem beurteilenden Schlußwort, zwei Anhängen, einem Literatur- und einem Abkürzungsverzeichnis im wesentlichen drei Teile. Teil I gibt einen Überblick über den Stoff und den hierauf bezüglichen Stand der Forschung. Die Entstehungsumstände und die Überlieferung der vier Haydn'schen Werke *Il Ritorno di Tobia* (1774/75), *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Vokalfassung 1795/96), *Die Schöpfung* (1797/98), *Die Jahreszeiten* (1800/01) werden referiert, und die Gesamtanlage der vier Oratorien wird untersucht. Die Verfasserin gliedert ferner in einem besonderen Kapitel *Die sieben Worte* aus dem weiteren Gang der Untersuchung aus, da es sich bei diesem Werk um die nachträglich textierte Fassung einer 1785/86 entstandenen Folge von überwiegend langsamen Instrumentalsätzen handelt; als Oratorium ist das Werk nur mit Einschränkungen anzusehen, und zum Problem der Textvertonung trägt es nur wenig Wichtiges bei.

Der zweite Teil der Arbeit behandelt *Die musikalischen Formen in „Il Ritorno“, „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ unter besonderer Berücksichtigung ihrer Bindung an den Text.* Die Untersuchung geht hier sowohl hinsichtlich der Rezitative wie bei den Arien, Ensembles und Chören vom kleinsten musikalischen Baustein aus: die Formelhaftigkeit der Rezitative in Singstimmemelodik und begleitender Harmonik sowie in den Arien, Ensembles und Chören, Motivik und Themenbildung, Orchesterritornelle und Begleitungsarten werden möglichst vollständig systematisiert. Alsdann untersucht die Verfasserin die Prinzipien der Haydn'schen Textdeklamation. Die Analysen gipfeln bei den Rezitativen wie auch bei den Arien, Ensembles und Chören jeweils in Betrachtungen des formalen Gesamtauftrisses. Als Hauptergebnis stellt sich ein, daß in den Haydn'schen Oratorien die Anpassung der musikalischen Form an textliche Vorbedingungen bereits bei sehr kleinen und unscheinbaren musikalischen Elementen anhebt. Besonders bei den späten deutschsprachigen Oratorien Haydns darf man sagen, daß der Ansatzpunkt für die musikalische Formbildung in der Textstruktur zu suchen ist. Das musikalische Eigengesetz steht voll im Dienste der Textinterpretation, ohne dabei doch an Eigenständigkeit und Wert zu verlieren.

Im dritten Teil ihrer Untersuchung betrachtet die Verfasserin die *Stufen musikalischer Bildlichkeit* in Haydns Oratorien. Sie stellt drei Grade fest und benennt diese mit „Tonmalerei“, „Toncharakteristik“, „Tonsymbolik“. Das Ergebnis dieses Teils läßt sich in den folgenden vier Thesen zusammenfassen: 1. Die Bilder erstreben in der Tonmalerei Genauigkeit, abgesehen von wenigen Fällen vornehmlich aus der *Schöpfung*, die sich durch angemessene Rücksicht auf die musikalische Form erklären. Toncharakteristische und tonsymbolische Bildlichkeit hingegen ist mit dem Maßstab Genauigkeit nicht zu messen; hier geht es stattdessen um die Treffsicherheit des musikalischen Ausdrucks, letztlich also um die „richtige“ Form. — 2. Tonmalerische Bildlichkeit wird in ihrer musikalischen Ausführung dem Formgesetz der Rezitative einerseits, demjenigen der Arien, Ensembles und Chöre andererseits einleuchtend angepaßt. — 3. Toncharakteristische und tonsymbolische Bildlichkeit ergreifen meist musikalische Abschnitte oder einzelne Nummern insgesamt: sie bestimmen den Charakter der Stücke. — 4. Für den Wert der musikalischen Bilder im einzelnen ist von großer Bedeutung, ob sie nur jeweils eine Art von Bildlichkeit repräsentieren oder ob sie komplexe bildliche Darstellungen geben. Je mehr Deutungsmöglichkeiten ein musikalisches Bild offenläßt, wenn nur die Richtung, in die es weist, erkennbar ist, umso bedeutender wird es.

Ein Aufsatz, der die Ergebnisse der Arbeit komprimiert darstellt, liegt in Heft 4 der vom Haydn-Institut Köln herausgegebenen Haydn-Studien vor.

## *Im Jahre 1966 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

**Berlin, Freie Universität.** Jürgen Grimm: Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (1682). Untersuchungen zur Erhellung seiner geschichtlichen Stellung. — Klaus Lang: Die männliche Stimme vor und nach der Mutation. Ein Beitrag zur Erkennung und Unterscheidung der individuellen Merkmale beim Singen, Sprechen und Flüstern. — Wolfgang Nitschke: Studien zu den Cantus-firmus-Messen Guillaume Dufays.

**Bonn.** Werner Czesla: Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms.

**Erlangen.** Christoph Wolff: Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk.

**Frankfurt a. M.** Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. — Hans Rectanus: Leitmotiv und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners. — Ute Zingler: Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

**Freiburg i. Br.** Mechthild Caanitz: Petrarca in der Geschichte der Musik. — Hans Musch: Die Madrigalkomposition des Costanzo Festa. — Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. — Christoph Stroux: Die Musica poetica des Magister Heinrich Faber.

**Göttingen.** Gesine Freistadt: Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen. — Margrit von Helms: Das Liedgut der Dobrudschadeutschen.

**Hamburg.** Peter Ruschenburg: Stilistische Untersuchungen zu den Liedern Claude Debussys.

**Heidelberg.** Wilhelm Seidel: Die Lieder Ludwigs Senfls.

**Innsbruck.** Melitta Honsa: Synkope, Hemiöle und Taktwechsel in den Instrumentalwerken Schumanns.

**Kiel.** Klaus Hortschansky: Parodie und Entlehnung im Schaffen Chr. W. Glucks. — Karl-Heinz Reinfandt: Das Verhältnis von Text und Stimmgattung in der deutschen evangelischen Kirchenmusik der Barockzeit.

**Köln.** Kurt-Erich Eicke: Der Streit zwischen Adolf Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre. — Peter Fuhrmann: Untersuchungen zur Klangdifferenzierung im modernen Orchester. — Günther Gerritzen: Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris. — Rudolf Heinemann: Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. — Hanspeter Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. — Konrad Liebe-Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. — Ilse Storb: Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy. — Ferdinand Zander: Untersuchungen zu Bachs Kantatentexten.

**Leipzig.** Eberhardt Klemm: Studien zur Theorie der musikalischen Permutationen. — Hans-Joachim Köhler: Béla Bartóks pädagogisches Klavierwerk Mikrokosmos als Weg zum Hören neuer Musik. — Ingeborg Paerisch: Fortschritte und Probleme der modernen morphologischen und experimentalen Analyse der musikalischen Empfindung. — Christine Pasch: Kinderlieder in Kuba. — Reinhard Szeskus: Die Finkensteiner Bewegung. — Ottomar Treibmann: Helmut Bräutigam, ein Komponist und Musikerzieher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. — Werner Wolf: Richard Wagners geistige und künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1848.

**Marburg.** Werner Friedrich Kümmel: Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt (Geschichtswissenschaftliche Dissertation). — Heinz Ramge: Max Regers Orchesterbehandlung, insbesondere seine Retuschen an Meinunger Repertoirewerken.

**München.** Franz Wirth: Untersuchungen zur Entstehung der deutschen praktischen Harmonielehre.

**Rostock.** Hans Jürgen Daebeler: Musiker und Musikpflege in Rostock von der Stadtgründung bis 1700.

**Saarbrücken.** Gerhard Schuhmacher: Geschichte und Möglichkeiten der Vertonung von Dichtungen Friedrich Hölderlins.

**Tübingen.** Martin Bente: Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters. — Wolfgang Burde: Studien zu Mozarts Klaviersonaten. Formungsprinzipien und Formtypen. — Henning Siedentopf: Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs.

**Wien.** Irena Barbag-Drechsler: Die Impromptus von Fryderyk Chopin. — Max Leyrer: Das Klagenfurter Stadttheater zur Biedermeierzeit. — Roman Ortner: Luca Antonio Predieri und sein Wiener Operschaffen.

**Zürich.** Rudolf Häusler: Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken. — Allan Krueck: The Symphonies of Felix Draeseke. — Raymund Rügge: Orazio Vecchis geistliche Werke.

## BESPRECHUNGEN

Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Franz Grasberger. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1964. 152 S.

Die Akten über Bruckner sind noch lange nicht geschlossen. Neue Beiträge liefert der vorliegende Sammelband, den Franz Grasberger zum 60. Geburtstag Leopold Nowaks, des wissenschaftlichen Leiters der Bruckner-Gesamtausgabe, herausgegeben hat. Seine vielfältigen Verdienste, namentlich in der Haydn-Forschung und beim Wiederaufbau und Ausbau der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, würdigt eingangs Anthony van Hoboken. Den Lebensgang und das Verzeichnis seiner Veröffentlichungen steuert Agnes Ziffer bei. Die folgenden nicht systematisch, sondern nach dem Verfasser-Alphabet aneinandergereihten Beiträge sind Studien über Bruckners Persönlichkeit und sein Werk. Auch Fragen der Interpretation werden erörtert.

Bruckners Persönlichkeit tritt uns in einem Beitrag von Karl Gustav Fellerer deshalb neu gesehen entgegen, weil ausdrücklich festgestellt wird, daß „äußere Lebensformen und -umstände nicht mit dem Streben und Denken des Menschen gleichzusetzen“ sind. Damit wird jener immer wieder als Rätsel hingestellte Zwiespalt zwischen dem „tumben“ Bruckner und dem von ihm geschaffenen gigantischen Werk erklärt. Mit Recht weist Fellerer darauf hin, daß der Meister zwar seine bäuerlichen Lebensgewohnheiten äußerlich bewahrte, daß er aber in der Kunst den Sinn für das Neue seiner Zeit gefunden hat. Direkt im Zusammenhang damit muß man Hans Sittners Beitrag *Anton Bruckner und die Gegenwart* sehen, der ebenfalls zu diesem Problem Erhellendes sagt. Wie Franz Grasberger nachweist, ist auch *Anton Bruckners Arbeitsweise* geeignet, die Vorstellung vom „naiven“ Bruckner zu beseitigen.

Sein Werk wird in mehreren Aufsätzen behandelt. So äußert sich gleich zu Beginn Wolfgang Boetticher *Zur Kompositionstechnik des späten Bruckner* und beweist an Hand vieler Einzelheiten, daß ein drastischer Wandel von der mittleren zur späten Stilphase fehlt. Die von ihm zugegebene „graduelle Verschiebung“ — angesichts der komplizierten Schaffensweise Bruckners ist sie

nicht leicht zu durchschauen, um so wichtiger ist diese Untersuchung — wird im einzelnen belegt. Sehr ausführlich greift Hans Ferdinand Redlich ein nicht minder wichtiges Problem der Brucknerschen Schaffensweise auf: *Das programmatische Element bei Bruckner*. Immer mehr lasse sich dank der sich ständig vergrößernden historischen Distanz feststellen, daß der böhmisch-mährische Jude Mahler und der um ein Vierteljahrhundert ältere, erzkatholische, oberösterreichische Bauernkel und Lehrersohn Bruckner vieles miteinander gemein haben, neben vielem anderen, was Redlich aufzählt, auch die Tatsache, „daß im sinfonischen Werk Bruckners wie Mahlers ein programmatisches Element festzustellen ist, dem tiefere Bedeutung für die Interpretation ihrer sinfonischen Idee zukommt“. Es handelt sich dabei nicht um ein „äußeres“, sondern um ein „inneres Programm“ — um einen Ausdruck Mahlers (in einem Brief an Max Kalbeck) zu verwenden. In diesem Zusammenhang schreibt Mahler: „So wie Sie auf der Spur sind, werden es nach und nach alle werden, es gibt von Beethoven angefangen, keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat.“ Bemerkenswert, daß Schostakowitsch kürzlich ähnliche Gedanken geäußert hat. Für Redlich stellt Bruckner den Typ einer „Messensymphonie“ fest, der sich grundsätzlich vom älteren Typus der Sinfonie der Wiener Klassiker unterscheidet — eine These, die sicher in der Bruckner-Forschung noch eine Rolle spielen wird.

Die Artikel *Anton Bruckners Vorbilder* von Karl Geiringer, *Bruckners musikalischer Ausbildungsgang* von Ernst Tittel, *Anton Bruckner in seiner Kammermusik* von Hans Jancik, *Der Organist Anton Bruckner* von Altman Kellner tragen weitere Gedanken zur Belichtung des Brucknerschen Werkes bei. Besonders wertvoll ist es, daß ein so anerkannter Bruckner-Dirigent wie Eugen Jochum sich *Zur Interpretation der Fünften Symphonie* äußert. Daß die Frage der Gesamtausgabe und damit das Problem der Originalfassungen aufgeworfen und beantwortet werden mußte, war dem Charakter der Schrift nach unbedingt notwendig. Willy Hess gibt uns Einblick in den derzeitigen Stand. Leider läßt er sich bei der Darstellung der Vorgänge nach dem

Hitlerkrieg zu politisch-tendenziösen, eines Wissenschafters nicht würdigen Bemerkungen hinreißen. Man vergleiche dazu die objektive Behandlung der gleichen Ereignisse durch Franz Grasberger, den Herausgeber der vorliegenden Schrift, in der aus Anlaß der Gründung einer Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Salzburger Universität herausgegebenen Sondernummer der „Österreichischen Musikzeitschrift“ (Oktober 1966).

Aus dem Inhalt der *Bruckner-Studien* seien der Vollständigkeit halber noch die Aufsätze *Der Beter Anton Bruckner* von Franz Kosch, *Bruckners Kirchenmusik und die Liturgie* von Hermann Kronsteiner, *Ein neuer Text zu Bruckners „Vaterländischem Weinlied“?* von Fritz Racek, *Bruckner als Lehrer* von Wilhelm Waldstein und *Anton Bruckner und seine Verleger* von Alexander Weinmann sowie ein Bericht über eine Aufführung der e-Moll-Messe in Rom genannt.

Karl Laux, Dresden

Bence Szabolcsi: Geschichte der ungarischen Musik. Budapest: Verlag Corvina 1964, 248 S.

Die Arbeit ist eine Übersetzung der ungarischen Abhandlung *A magyar zene története* des bekannten ungarischen Musikologen. Sie hat dadurch in der Fachliteratur ihre Besonderheit, daß der Verfasser seine historischen und stilkritischen Betrachtungen immer durch entsprechende Notenbeispiele erläutert. — Die Anfänge der musikalischen Vergangenheit des Landes beginnen mit musik-folkloristischem Material, das einen uralten Melodienschatz bis zu unsern Tagen überliefert. Das Christentum brachte nach Ungarn die Pflege des Choralgesanges und alles, was damit zusammenhängt. Auf weltlichem Gebiete ist ihr Gegenstück die Kunst der Iokulatoren, die im Dienste der Könige standen; in ihren historischen Gesängen fand die Geschichte des Landes im 15. und 16. Jahrhundert ihren Niederschlag (*Chronica* des Sebastian Tinodi vom Jahre 1554). Eine große Anzahl von Quellen belegt die Pflege des protestantischen geistlichen Liedes. In diese Zeit sind auch die Anfänge der Instrumentalmusik zu datieren, für die der Lautenvirtuose Bálint Bakfark zu nennen ist. Es entsprach der Zeit, daß statt der historischen nun die lyrischen Lieder in den

Vordergrund traten, die besonders in den höheren Klassen, aber auch von den Studenten gepflegt wurden. Es war aber auch die Zeit der sogenannten Virginalisten, der Berufsmusiker (Klavier und Violine) im Dienste des Herrscherhauses und der Adligen. Der Komponist dieser Zeit heißt János Kájoni (1629–87), dessen Werke in dem nach ihm benannten Codex, sowie Kompositionen anderer Tondichter in dem sogenannten Codex Vitoris (um 1680) erhalten geblieben sind.

Das 18. Jahrhundert brachte die Pflege des mehrstimmigen Liedes, besonders in den Schulen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch die Anknüpfung an das westeuropäische Musikgut ihre Verstärkung erfuhr. Die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens finden nun ihren Eingang in das Musikleben Ungarns. Das gesungene Tanzstück, der „verbunkos“ (Werbungstanz) ist der neue Stil, der auf heimatlichem Boden entstanden ist, so daß diese Musik zur Sprache der ungarischen Romantik wird. Zu den Repräsentanten dieser nationalen Richtung gehören J. Bihari, J. Lavotta, A. Csermak. Es kam die Zeit der nationalen Oper, deren Schöpfer Ferenc Erkel ist, der zum Verkünder der Ideen des nationalen und gesellschaftlichen Fortschritts auf allen Gebieten wird. Die romantische Instrumentalmusik wird durch Franz Liszt und M. Mosonyi (1815–1870) repräsentiert. Bald wird auch die Spätromantik, die größere Umgestaltungen in organisatorischer Hinsicht hervorgerufen hat, so die Gründung der Musikakademie, der Philharmonischen Gesellschaft und der Staatsoper, in Ungarn ihren Platz finden. Das Musikleben wird durch persönliche Mitwirkung eines Arthur Nikisch, J. Joachim, H. Richter, R. Auer gehoben. Der heimischen Komponistengeneration gehören an G. Zichy, K. Goldmark, vor allem aber Jenő Hubay, Begründer der ungarischen Violinpädagogik, an dessen Seite der Klavierpädagoge E. Dohnányi steht. Es war das Bestreben, in diesen internationalen Stilrichtungen einen ungarischen Nationalstil zu finden, das zum Studium der alten ungarischen Bauernmusik führte, und dessen Ergebnisse heute durch die Werke und die Kunst eines Béla Bartók und Zoltán Kodály repräsentiert werden.

Franz Zagiba, Wien

Alberto Gallo und Giovanni Mantese: *Ricerche sulle origini della cappella musicale del duomo di Vicenza*. Venedig—Rom: Istituto per la Collaborazione Culturale 1964. 106 S. (Civiltà Veneziana, Saggi. 15.)

Das von den Verfassern in nicht näher umrissener Zusammenarbeit vorgelegte Bändchen schließt eine Lücke in der musikgeschichtlichen Lokalforschung Oberitaliens. Während Teilaspekte der Musikgeschichte zahlreicher oberitalienischer Städte (auch solcher von nur zweitrangiger Bedeutung) schon in den von R. Casimiri herausgegebenen „Note d'Archivio“ eine monographische Darstellung gefunden hatten — den großen Zentren Venedig und Mailand waren sogar Großbände der *Istituzioni e Monumenti* gewidmet worden — blieb Vicenza zu Unrecht lange Zeit ein Stiefkind der Musikgeschichtsforschung. Ohne sich mit seinen Nachbarstädten Verona und Padua an geschichtlicher Bedeutung messen zu können, war Vicenza doch seit dem hohen Mittelalter ein wichtiges kirchliches und kulturelles Zentrum der venezianischen Terraferma, der es seit 1404 auch politisch angehörte. Als Bischofsstadt hatte Vicenza seinen musikalischen Mittelpunkt in der Dommusik, die auch Gegenstand der hier zu besprechenden Publikation ist. Die Verfasser haben aus gründlicher Kenntnis der teilweise weit verstreuten Archivalien (Archivio Capitolare, Archivio di Curia und Archivio di Stato) eine knapp und übersichtlich gefaßte, durch sorgfältige Quellenedition bereicherte Dokumentation zur Frühgeschichte der Dommusik zusammengetragen. Wenn dabei auch einige in musikgeschichtlicher Hinsicht weniger ergiebige Dokumente aufgenommen wurden (z. B. die päpstliche Bulle von 1432, S. 13), so vermögen diese immerhin zur Klärung des allgemeinen geschichtlichen Hintergrundes beizutragen. Als wertvolle Ergänzung sind im Anhang eine Reihe bisher unveröffentlichter Kompositionen mitgeteilt (Faksimile und Übertragung), deren Entstehung in engem Zusammenhang mit der Vicentiner Dommusik steht (Feragut, Matteo da Brescia, Johannes de Limburgia, Fra Ruffin, Alessandro Padoano).

Ein Vergleich mit der Frühgeschichte anderer Domkapellen des oberitalienischen Raumes zeigt, daß in Vicenza für wichtige Stationen der Entwicklung (Einsetzung eines „maestro di canto“, Schaffung eines festbesoldeten Organistenamtes usw.) erst verhält-

nismäßig spät feste Daten vorliegen. Dieser Sachverhalt findet jedoch in dem fast vollständigen Fehlen archivalischer Dokumente aus der Zeit vor 1400 seine Erklärung und darf nicht zu musikgeschichtlichen Fehlschlüssen verleiten. So bezeichnet etwa das Datum des 10. Mai 1460 (S. 31) keineswegs das allererste Auftreten eines „maestro di canto“, sondern lediglich die Bestätigung und wirtschaftliche Sicherstellung dieses schon lange bestehenden Amtes. Ähnlich verhält es sich mit der auffallend spät erfolgenden ersten Erwähnung eines Organisten im Jahre 1435 (S. 50). Daß auch dieses Amt schon im 14. Jahrhundert bestanden haben muß, macht ein Vergleich mit anderen Kirchen der Stadt, insbesondere aber mit den Domkapellen benachbarter Bischofsstädte (Padua, Udine) deutlich.

Größere, über die lokale Musikgeschichtsforschung hinausreichende Bedeutung kommt den von den Verfassern mitgeteilten Dokumenten zum Leben und Schaffen der frankoflämischen Italienfahrer des 15. Jahrhunderts zu. So ist die Motette „*Excelsa civitas Vincencia*“ des Beltrame Feragut nunmehr von 1433 auf 1409 (Amtsantritt des Bischofs Pietro Emiliani) vorzudatieren, womit zugleich Vicenza als eine der frühesten italienischen Wirkungsstätten des französischen Komponisten sichergestellt ist. Auch Johannes de Limburgia, der Hauptmeister der Bologneser Handschrift Q 15, ist auf Grund der Dokumente zumindest 1431 als Domkapellsänger in Vicenza nachweisbar. Seine zu Ehren der Stadtpatrone Leonzio und Carporo geschriebene Motette „*Martires Dei incliti*“ dürfte demnach ebenfalls um diese Zeit entstanden sein. Den Verfassern der Schrift ist ferner die endgültige Klärung des Doppelmeisterproblems Matheus de Brixia — Melchior prepositus brixienensis zu danken, das offenbar auf eine Fehlinterpretation von Paduaner Kirchenakten zurückzuführen ist (S. 24, Anm. 3). Auch die von Casimiri vermutete Identität des Rubino de Picardia mit Rubino Mallapert, dem Lehrer Palestrinas, kann durch eine Vicentiner Notariatsakte widerlegt werden. Es ist nahezu ausgeschlossen, daß demselben Rubino, der 1488 das Domkapellmeisteramt zu Vicenza antrat, noch 1533 die Kapellmeisterstelle an S. Maria Maggiore in Rom angeboten worden sein soll.

Mit der Klärung dieser sowie einer Reihe weiterer Einzelfragen aus dem Problemkreis



der franko-flämischen Italienwanderung des 15. Jahrhunderts leistet auch diese Studie einen (wenn auch bescheidenen) Beitrag zur Erhellung des „segreto del Quattrocento“.

Dietrich Kämper, Köln

Josef Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 1965. 554 S.

Unsere etwas skeptische Beurteilung des 1. Bandes dieses Handbuches, das sich schnell eingebürgert hat, weicht vor der Fülle des für das Hoch- und Spätmittelalter Gebotenen. Was Szövérfy bescheiden als Unmöglichkeit anspricht, nämlich nach Vollständigkeit zu trachten, das hat er hier in einer für die Musikforschung überzeugenden Weise vollbracht: eine gewaltige Stofffülle auszubreiten, sie zu bearbeiten und das Vorurteil, das hier und da noch bestehen mag, nur die Anfänge von Hymnus, Sequenz und Tropus seien des Einsatzes der Besten wert, abbauen zu helfen.

Das Werk ist mit seinen verlässlichen Registern und einem ausgedehnten Nachtrag zum 1. Band zu einem wichtigen Nachschlagewerk geworden. Es kann den Nummernfriedhof von Chevalier nicht ersetzen, aber es geht darüber hinaus, indem es in gewissenhaftester Weise die erreichbare Literatur der letzten Jahrzehnte aufspürt und verarbeitet. Freilich wird man auch jetzt keine Klärung in dieser oder jener Streitfrage erwarten dürfen — der Verfasser hat sehr geschickt manches ausgeklammert —, aber das braucht ja auch nicht die Aufgabe eines Handbuches zu sein (obwohl es im 1. Band versprochen war!).

Szövérfy, das sei nochmals betont, ist Philologe. Er zieht gegen die Musikforschung dort zu Felde, wo er glaubt, es sei für deren weitere Entwicklung notwendig. Wir sollten diese Grenzverletzungen nicht zu streng beurteilen, denn aus ihnen lernen wir selbst über die Zäune zu schauen. An einer Stelle (S. 48) nennt er die Stellungnahme der Musikforschung „zwar geredt, aber literarhistorisch kaum vertretbar“ und weist auf die „dünn, kaum bestimmbare Grenze“ zwischen liturgischen, paraliturgischen und nichtliturgischen Formen und Dichtungen hin, eine Scheidung, die man in unseren Reihen wahrscheinlich erst dann nachvoll-

ziehen kann, wenn man die Phänomene voll erfaßt hat.

Angesichts des gewaltigen Umfangs dieses 2. Bandes sollen Einzelhinweise unterbleiben. Man wird das Handbuch mit Kritik lesen und benützen müssen, aber dann dürfte der Gewinn für die Musikforschung nicht gering veranschlagt werden. Vielleicht entnimmt man auch mit Staunen, wie weit andere Wissenschaftszweige bei der Erkundung ein und desselben Gegenstandes gediehen sind. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Joseph Müller-Blattau: Geschichte der Fuge. Mit einem Notenanhang und einer Thementafel. Dritte, erweiterte Auflage. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1963. 184 S.

Aus den Grundzügen einer Geschichte der Fuge, deren 1. und 2. Auflage 1922 bzw. 1931 erschienen sind, ist nunmehr die *Geschichte der Fuge* geworden — vielleicht nicht nur deshalb, weil der Autor nunmehr ein wesentlich umfangreicheres und zugleich durch verwandte Publikationen besser vorbereitetes Material ausbreiten kann, sondern zugleich auch, weil es zum Mut des Wissenschaftlers gehört, einmal Abschließendes zu sagen — ebenso wie auch Fehler einzugestehen. Beides macht die Lektüre einer Arbeit sympathisch.

Gegenüber der 2. Auflage von 1931, die als bekannt vorausgesetzt werden darf, ist nun im wesentlichen zweierlei anders geworden:

1. Neue Forschungsergebnisse wurden eingearbeitet. Hierzu ist auch der Rückgriff auf die inzwischen wesentlich vollständiger vorliegenden Neu- oder gar Gesamtausgaben alter Meister zu rechnen.

2. Die Lücke von Bach bis zur Gegenwart, die (von der Behandlung der Theoretiker abgesehen) bisher nur durch einige wenige Hinweise überbrückt worden war, ist nunmehr nach Möglichkeit ausgefüllt worden. Insgesamt aber ist kaum ein einziger Abschnitt ohne irgendeine Änderung geblieben (worunter auch stilistische Verbesserungen fallen).

Im vorbereitenden Teil I, der das 13. bis 16. Jahrhundert behandelt, wurden insbesondere die Forschungen von Besseler und Apfel bei der Neufassung berücksichtigt. Zumal Conductus sowie die englische Mehrstimmigkeit sind ausführlicher, der Som-

merkanon „endgültig“ zusammenfassend abgehandelt. Die *Ars contrapuncti* des Tinctoris wird ausführlich dargestellt und danach das Werk Dufays betrachtet; das Bild Ockeghems erfährt eine Korrektur: Der Verfasser erklärt, die Bedeutung der Anfangsimitation eines Satzes bei Ockeghem bisher überschätzt zu haben: „Nur erst eine Vorstufe der Durchimitation, nicht diese selbst, ist erreicht“. Alle diese Neuerkenntnisse führen dann auch zu einer Neuformulierung der rückblickenden Zusammenfassung.

In dem der Fuge bis zu Bach gewidmeten Teil II geht es dem Verfasser besonders um die klare Unterscheidung und Darstellung der neu entstandenen Formen, wozu nun auch Eggebrechts terminologische Studien herangezogen werden konnten. Unter den Komponisten sind Luis Milan und Marcantonio Cavazzoni neu gewürdigt; und unter Heranziehung von Arbeiten Zencks wird das Schaffen Willaerts und der Wandel im Motettenbegriff um 1550 neu dargestellt (während die Abhängigkeit des Instrumentalsatzes von vokaler Polyphonie in der 2. Auflage, S. 43, als altertümlich aufgefaßt worden war, erscheint sie nun als Ergebnis jenes Stilwandels). Eine Umordnung in der Disposition dieses Teils ist wohl um der besseren Überschaubarkeit willen vorgenommen worden; doch bringt es die Vielfältigkeit der Erscheinungen zumal des 17. Jahrhunderts mit sich, daß die Übersicht dem Leser auch jetzt noch nicht immer leicht fällt. Die der englischen Virginalmusik gewidmeten Abschnitte wurden entscheidend erweitert; und die inzwischen wesentlich vermehrten Neuausgaben lassen auch Sweelinks Anteil an der Entwicklung klarer erkennen. Ähnliches trifft für Frescobaldi zu. Neu aufgenommen wurde ein Abschnitt über die inzwischen in Neuausgabe zugängliche Orgeltabulatur Lübeck KN 208<sup>1</sup>, und auch das Bild Weckmanns erhält klarere Konturen. Pachelbel erfährt nicht nur eine ausführlichere, sondern auch wesentlich positivere Würdigung, als sie das auffallend negative Urteil der 2. Auflage (S. 82) geboten hatte. Ebenso dankbar ist der Leser über die Erweiterung der Abschnitte über Bruhns und Böhm. Von besonderer Bedeutung für die Erkenntnis der Theorie der Fuge ist das Eingehen auf Johann Gottfried Walthers *Praecepta*, die jetzt gleichfalls in Neuausgabe erreichbar sind.

Für Bachs Fuge — Teil III — ist nach wie vor seine Bearbeitung fremder Fugen und Themen im Vergleich mit deren Urform Ausgangspunkt der Betrachtung. Während aber in der 2. Auflage außer einem Anhang über die *Kunst der Fuge* nur noch eine kurze Übersicht über Bachs eigenes Fugenschaffen folgte, ist nun das *Wohltemperierte Klavier* noch ausführlicher behandelt; daneben ist den Fugen der Violin-solo-Sonaten, in den Französischen Ouvertüren und des *Musikalischen Opfers* mehr Raum gegönnt. Die Behandlung der Kunst der Fuge erscheint nun im Hauptteil; dabei wird die immer wieder faszinierende Frage nach der von Bach vorgesehenen Anordnung aufgegriffen und in einzelnen Punkten anders als bisher motiviert — so bei der Wertung der Kanons, angeregt wohl durch Besslers Ausführungen über das „Charakterthema“ bei Bach. Überhaupt folgt der Verfasser bei der allgemeinen Würdigung der Bachschen Fuge (S. 87 f.) nicht mehr so sehr den Auffassungen Kurths (2. Auflage, S. 91 ff.), sondern mehr denen Besslers. Die Händel und der Singfuge gewidmeten Abschnitte sind durch näheres Eingehen auf einige Händelsche Fugen erweitert; desgleichen werden die Zeitgenossen Telemann, Mattheson, Muffat und Eberlin ausführlicher berücksichtigt.

Teil IV endlich, der das Nachleben der Fuge bis zur Gegenwart schildert, kann nur noch hinsichtlich seines 1. Kapitels — die Fuge in der Musiktheorie — auf ausführlichere Darlegungen der 2. Auflage zurückgreifen. Auch hier ist vieles verändert. So ist der Abschnitt über Marburg stark erweitert, Kirnberger erstmals berücksichtigt, besonders aber wird Arrey von Dommer nunmehr ausführlich und mit vielen wörtlichen Zitaten abgehandelt. Als völlig neu sind die Kapitel 2 und 3 dieses Teils zu betrachten, die die Fuge in Klassik, Romantik und in der Musik des 20. Jahrhunderts beschreiben.

Das Buch ist eine imponierende Leistung, zumal darin eine unerschöpfliche Menge an Material zu bewältigen war, — eine Arbeit, in der sich nun der Ertrag eines Forscherlebens spiegelt. Daß man für Detailfragen weiterhin Spezialliteratur wird heranziehen müssen, ergibt sich aus der Natur der gestellten Aufgabe. Denn was das Buch bietet, ist eine Geschichte der Fuge, nicht aber die Theorie der Fuge (wohl die Geschichte ihrer Theorie, aber das ist etwas anderes). Es

mag sein, daß die Formulierung einer solchen Theorie heute nicht möglich ist; trotzdem macht es sich bei der Lektüre doch ständig bemerkbar, daß höchstwichtige Begriffe wie Durchführung, Zwischentakte, Zwischenspiel, Fortspinnung (auf S. 87 an Stelle von „Durchführung“ gesetzt) nirgends definiert und gegeneinander abgegrenzt werden. Auch die Definition des Begriffs der Fuge wird nirgends gegeben; und die Folge davon ist, daß der Verfasser es sich leisten kann, auf S. 94 rund die Hälfte aller von Werner Neumann (der sehr wohl eine Definition bietet) beschriebenen Bachschen Chorfügen gleichsam en passant als Fugen auszuscheiden; und das ist dann wohl der Grund, warum Neumanns Arbeit über Bachs Chorfüge nicht einmal im Literaturverzeichnis erscheint.

Auffallend kurz ist auch Buxtehude behandelt (S. 57 unten). Wir erfahren, er gehöre „einer Zwischengeneration an, die das Begonnene zur Vollendung bringt“. In dem Wort „Zwischengeneration“ spukt offenbar noch immer die Vorstellung vom „Vorläufer Bachs“ herum, obwohl gerade an ihren Fugen der Unterschied beider deutlich wird. Aber ist eine Generation, die etwas „zur Vollendung bringt“, überhaupt als Zwischengeneration klassifizierbar? Selbst für einen exakten Nachweis der Bedeutungslosigkeit des Lübecker Meisters für die Geschichte der Fuge hätten wir uns mehr als eine Drittelseite gewünscht. Glücklicherweise läßt sich das Fehlende leicht durch die ausgezeichnete Arbeit von Hans-Jakob Pauly ersetzen; aber eben sie beweist, daß hier etwas fehlt.

Mittelpunkt jeder Fugengeschichte wird das Schaffen Bachs bleiben. Daß Bach recht unterschiedliche Fugen komponiert hat, sieht der Verfasser richtig (z. B. S. 71); und falls es einmal möglich werden sollte, Bachs Instrumentalwerke sicherer als bisher zu datieren, so wird man vermutlich auch eine „Geschichte der Fuge Bachs“ schreiben müssen. Bis dahin aber müssen wir mit Datierungen nach Gutdünken vorsichtig sein. Daß Bach in dem kurzen Zeitabstand von 1720 bis 1722 derart unterschiedliche Fugen wie BWV 954, 965, 966 (Reinken), 903 (*Chromatische Fantasie und Fuge*) und 846–869 (*Wohltemperiertes Klavier I*) geschrieben haben sollte, bleibt vom Stil her unglaubwürdig und sollte erst dann mit dem unterschiedlichen Zweck der Werke begründet

werden (S. 71), wenn die Datierung der Reinken-Bearbeitungen und der *Chromatischen Fantasie und Fuge* sicherer feststeht.

Wie zu erwarten war, zeigt die Geschichte der Fuge nach Bach nur noch wenige Höhepunkte, unter denen Beethoven klar erkannt und treffend charakterisiert ist. Daß sich die fernere Geschichte meist in bloßer Beschreibung erschöpft, mag in der Natur des Gegenstandes liegen. Trotzdem sollte auch hier die Bemühung nicht abreißen, Eigenständiges von Epigonalem zu trennen. Wenn z. B. Julius Weismanns *Fugenbaum* mehr Raum beanspruchen darf als Schönberg, Berg und Webern zusammen (seltsamerweise wird der 1879 geborene Weismann einer jüngeren Generation als Berg und Webern zugerechnet, „für die Kontrapunkt und Fuge auf neuer Ebene eine ihnen eigentümliche Möglichkeit musikalischer Sprache bedeuten“ — vgl. S. 127 und 129 u.), dann hätte vermutlich auch Telemann mehr Raum beanspruchen dürfen als Bach.

Hinzuweisen wäre noch auf einen schlichten Lapsus: Das Inhaltsverzeichnis stimmt nicht. Zwar treffen die Kapitelüberschriften zu; die darunterstehenden Inhaltsübersichten aber spiegeln offenbar ein Zwischenstadium zwischen der 2. und 3. Auflage wieder und sind daher unbrauchbar, da zahlreiche Umstellungen und Erweiterungen in ihnen nicht berücksichtigt sind.

Endlich hätte man sich gewünscht, daß da, wo Werkverzeichnisse eines Komponisten vorliegen, nach diesen (z. B. dem BWV) und wo Gesamtausgaben vorliegen, nach ihnen zitiert würde (vgl. z. B. Bruhns, Lübeck, Buxtehude). Auf jeden Fall aber sollte, wo mehrere Ausgaben genannt werden, auch mitgeteilt werden, auf welche der Ausgaben bei Nennung von Einzelheiten Bezug genommen wird (z. B. S. 63, Bruhns).

Alfred Dürr, Göttingen

Die Oper im 20. Jahrhundert. Diskographie. Teilkatalog herausgegeben anläßlich des Kongresses „Zeitgenössisches Musiktheater“ in Hamburg Juni 1964. Berlin: Deutsche Musik-Phonothek 1964. 123 S.

Die „Deutsche Musik-Phonothek Berlin“ hat anläßlich des Kongresses „Zeitgenössisches Musiktheater“, der im Juni 1964 in Hamburg stattfand, eine Teil-Diskographie der Oper des 20. Jahrhunderts vorgelegt.

Und dieser vorläufige Katalog deckt wieder einmal die Schwierigkeiten auf, die sich einstellen, sobald ein umfassendes Nachschlagewerk geplant wird.

Wie das Vorwort sagt, erhebt dieser Katalog in bezug auf die Komponisten und ihre Werke keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch fehlen vorläufig Angaben darüber, ob ein Werk als Ganzes oder nur in Auszügen aufgenommen wurde. Erst der Hauptkatalog, der demnächst erscheinen soll, wird die Lücken füllen.

Der Katalog ist großzügig und übersichtlich in der Raumaufteilung angelegt. Von jedem Werk werden Entstehung, Uraufführung und Verlag mitgeteilt; von der jeweiligen Schallplatte die Ausführenden, die Sprache in der es wiedergegeben wird, dazu die Schallplattenfirma und Nummer.

Aber dabei bleiben einige Wünsche offen. Sehr nützlich würden Angaben über die Dauer des Werkes sein (nicht nur, weil man dadurch auf den ersten Blick Interpretationsvergleiche anstellen kann, sondern weil von der Länge oft auf die technische Qualität der Plattenpressung zu schließen ist); vor allem aber wäre es interessant, das Entstehungsdatum der Aufnahme zu kennen, zumindest aber das Erscheinungsdatum der Platte. Die Benutzung des Katalogs würde außerdem erleichtert, wenn bei den Sängern sogleich die Stimmlage mitangegeben würde. Denn es ist etwas mühsam, wenn man dauernd in einem der letzten Abschnitte des Buchs, wo die Sänger noch einmal nach Stimmgruppen geordnet sind, nachschlagen muß.

Völlige Verwirrung dürften die vielen verschiedenen Plattennummern anrichten, wo es sich nur um eine einzige Aufnahme handelt. Die Schallplattenfirmen haben leider die Gewohnheit, ihre Aufnahmen in jedem Land unter einer neuen, eigenen Nummer erscheinen zu lassen. Doch mag wohl nur der Spezialist erkennen, welche Nummer für welches Land gültig ist. Und hier sollte man sich entscheiden: entweder macht man einen deutschen Katalog, und dann genügen die deutschen Nummern; oder man legt ihn international an, dann müssen die Nummern der verschiedenen Länder auch wirklich alle vorhanden sein. Auf keinen Fall aber sollte man sich, wie es in diesem vorläufigen Katalog geschieht, fast ausschließlich auf die amerikanischen Ausgaben beschränken. Vor allem aber sollte jede Num-

mer einen Zusatz erhalten, der kenntlich macht, für welches Land die Platte bestimmt ist.

Wenn man den Katalog noch ein wenig umfangreicher gestalten könnte (was zu wünschen wäre), dann würde eine Aufstellung der großen Firmen und ihrer Tochtergesellschaften sehr aufschlußreich sein. Daß die Titel bei ein und demselben Komponisten in verschiedener Sprache auftauchen, dürfte ein leicht zu behebendes Versehen sein. Es ist unschön, wenn Brittens *Peter Grimes* als „*Eine Oper in drei Akten* . . .“ aber auf der nächsten Seite desselben Komponisten Werk *The Turn of the Screw* als „*An Opera in a prologue and two acts*“ bezeichnet werden.

Bei all diesen Einwendungen sei betont, daß sicherlich jeder, der sich mit der Oper in unserer Zeit befaßt, der „Deutschen Musik-Phonothek“ dankbar für ihren handlichen Katalog ist, durch den man unabhängig wird von den Schallplattenkatalogen, die oft unzureichend sind.

Lydia Schierning, Hamburg

Karl Ferdinand Müller: Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1964. 224 S.

Karl Ferdinand Müller, Liturgiewissenschaftler und Direktor der evangelischen Kirchenmusikschule in Hannover, gliedert sein Buch in zwei Teile: *Amt und Dienste des Kantors in der Geschichte*, *Amt und Dienste des Kantors in der Gegenwart*. Im ersten Teil spricht Müller der Reihe nach vom Kantor in der alten Kirche, im Mittelalter, im 16. und 17. Jahrhundert, im 18. und 19. Jahrhundert; im zweiten Teil behandelt er in systematischer Gliederung die Erneuerung des Gottesdienstes und der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert, die Aufgaben und Dienste des Kantors in der Gegenwart, die Ausbildung des Kantors und seine Lebensverhältnisse.

In den ersten Kapiteln über die alte und mittelalterliche Kirche bewegt sich der Verfasser in seinem Fachgebiet; indessen werden die wenigen greifbaren Quellenzeugnisse mitunter unscharf, mitunter so pauschal erhellend, daß sie keinen Sachverhalt erhellen, sondern wie Paraphrasen wirken. „*Sicher hätte sich auch die Mehrstimmigkeit im Mittelalter anders entwickelt,*

wenn nicht das befruchtende Miteinander von griechischem, römischem und germanischem Ideengut sich immer wieder Bahn gebrochen hätte“ (44); „Überblickt man noch einmal das ganze Mittelalter, so bleibt man tief beeindruckt von dem Willen der Kirche, Kirche zu sein“ (53) — auf solche Sätze hätte man zugunsten exakter Informationen und Textinterpretationen gern verzichtet. Je mehr es in die Neuzeit geht, desto mehr tritt naturgemäß der musikgeschichtliche Aspekt in den Vordergrund; Müller beobachtet hier klug, stützt sich freilich auch auf manche ältere Pauschal-Urteile, die heute in Einzeldarstellungen widerlegt, aber noch nicht aus den Gesamtdarstellungen verschwunden sind.

Versiert und kenntnisreich zeigt sich der Verfasser in seiner Darstellung des Amtes und des Dienstes des Kantors in der Gegenwart. Nach einem Überblick über die liturgischen und kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts gibt er nützliche Hinweise auf Berufsmöglichkeiten, Ausbildungsstätten, Besoldungsverhältnisse etc. Eindrucksvoll ist ein Exkurs über die kirchenmusikalische Ausbildung in Schweden.

Der Verfasser zählt zu den aufgeschlosseneren und kritischen Vertretern unter den gegenwärtig tonangebenden lutherischen Liturgiewissenschaftlern und Hymnologen. So bedauert man es, daß der insgesamt positive Eindruck seines Buches beeinträchtigt wird durch das Festhalten an einer verschwommenen Kantoren-Ideologie, die man schon fast überwunden glaubte. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war der „Kantor“ weithin Leiter eines Kirchengesangsvereins, der weder liturgische noch theologische Ambitionen hatte und statt dessen die Geselligkeit pflegte. Diesem „Kulturprotestantismus“ das Ideal einer streng liturgischen Kirchenmusik und des Kantors als eines liturgischen Amtes gegenübergestellt zu haben, ist ein großes Verdienst der theologischen und liturgischen Neuerer der zwanziger und dreißiger Jahre. In diesen Jahrzehnten ist für die organisatorische und geistige Neuorientierung des Kirchenmusikerstandes viel geleistet worden; daß manche Kirchenmusiker dem Nationalsozialismus Widerstand geleistet und sich mit ihren Chören nicht haben gleichschalten lassen, zeugt davon. Nach Beendigung des 2. Weltkriegs wurde indessen innerhalb der pro-

testantischen Kirchen und auch an manchen Ausbildungsstätten mit einem Kantoren-Kult begonnen, der keinen Bezug mehr zur Berufswirklichkeit aufwies. Kantor — das war kein ordentlicher Beruf mehr wie der des Lehrers oder Orchestermusikers, sondern ein Amt, durch das man sich „in den Dienst an der Gemeinde hineingestellt wußte“. Ebenso wenig, wie man fortan sachlich über gute und schlechte Liturgien, Paramente oder Orgeln sprechen konnte, da es stets besondere „Anliegen“ zu respektieren galt, durfte man den Kantorenberuf als einen Beruf wie jeden anderen bezeichnen. Das Ergebnis zeichnet sich ab: Kirchenmusiker, die heute ihre Ausbildungsstätte verlassen, besitzen von Jahr zu Jahr mehr geistliche Halbbildung und weniger musikhandwerkliche oder -künstlerische Fertigkeit. Daß die Studenten nicht mehr üben wollen — die Klage jedes Dozenten —, liegt nicht an der zunehmenden Sensibilität unserer Jugend, sondern daran, daß man ihr Rosinen in den Kopf gesetzt hat. So kommt es, daß der C-Organist seinen Pfarrer zwar oftmals über das Wesen der deutschen Gregorianik zu belehren weiß, aber schlechter Orgel spielt als dieser. Die Folgen bleiben nicht aus: gute Musiker, die einen Instinkt für falsches Pathos haben, beginnen den Kirchenmusikerberuf zu meiden, höhere Töchter ihn zu ergreifen.

Auch Müllers Buch zeigt Spuren solchen Geistes. Auf der ersten Seite fragt er, wo der Kantor seinen „Sitz im Leben“ habe; die unsachgemäße Übernahme dieses auf die Verkündigung Jesu gemünzten theologischen Topos charakterisiert eine gedankliche Unschärfe im Grundsätzlichen, ohne die das Buch noch wertvoller wäre.

Martin Geck, München

Slovenské ľudové piesne. Zväzok I—IV. [Hrsg. von] Konštantín Hudec (Bd. I) und František Poloczek. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1959, 1952, 1956, 1964. 282 und (6), 334 und (14), 696, 600 S.

Die vorliegenden vier Bände gehören zu einem Volksliedwerk, das ungefähr 20 000 Lieder aus der Slowakei in 16 Bänden erfassen soll. Der Initiator ist der verstorbene K. Hudec, der den Bd. I herausgab. Die wissenschaftliche Durchführung des Denkmalwerkes obliegt der Abteilung für Volks-

liedforschung an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, die auch der Herausgeber dieser *Cantiones Populares Slovaca*e ist. Die zweite Auflage des Bd. I wurde neu bearbeitet und ergänzt durch den bekannten slowakischen Volksliedforscher Fr. Poloczek, der auch für die Redigierung der folgenden Ausgaben zeichnet.

Aus den verschiedenen Vorworten läßt sich nicht nur die Geschichte des Volksliedwerkes seit 1947 erschließen, sondern auch manche Veränderung, die sich im Laufe der Arbeit ergeben hat. Ebenso werden Erweiterungen des Mitarbeiterkreises mitgeteilt; das bekannte Wissenschaftler-Ehepaar Elschek wird vom Band III an genannt. In diesem Band wird außerdem ein Blick in die Vorarbeiten geboten; über Fragebogen, Materialklassifizierung, musikalische und phonetische Transkription und Übersichtskarten. Den Volksmelodien werden eingehende musikalische und textliche Analysen mit Angaben über die Liedträger und ihre Landschaft beigefügt. In Tabellenform erscheint zudem noch eine kurze Übersicht der Strukturanalysen.

Der Bd. I enthält u.a. eine kritische Auseinandersetzung mit der Sammlung slowakischer Volkslieder von B. Bartók, was in Hinblick auf die Verschiedenheiten der Ziele verständlich ist. Im Vorwort zu Bd. III nimmt Poloczek zur Sammeltätigkeit des 19. Jahrhunderts Stellung. Er vergleicht die „Bourgeoisie“ mit der „sozialistischen Generation“ von heute und stellt fest, daß die Wirklichkeit der „Gesellschaftserscheinungen“ nur mit der „einzig richtigen Methode des dialektischen und historischen Materialismus“ betrachtet werden kann (S. 18). Dies und der Einbezug eines Zitates von Stalin „*Alles hängt ab von den Bedingungen des Ortes und der Zeit*“ (S. 27), versperren leider eine Auseinandersetzung, weil an der objektiven Musikgeschichte, zu der auch Volksliedsammlungen gehören, vorbeigegangen wird.

Bd. I (2. Auflage), 1959, enthält 373 Lieder, dazu Vorwort und Erläuterungen in slowakischer, russischer und englischer Sprache. Bd. II, 1952, slowakisch, russisch, deutsch; 608 Lieder. Bd. III, 1956, wurde wesentlich durch historisch-ethnographische Hinweise erweitert; 938 Lieder; slowakisch, russisch, deutsch, englisch. Bd. IV, 1964, enthält 586 Lieder, deren Erläuterungen mit dem Vorwort in der slowakischen, russischen,

französischen und englischen Sprache verfaßt sind.

Zum wissenschaftlichen Arbeitskreis gehören neben den Volksliedforschern Erzieher, Komponisten, ausübende Künstler sowie Musikprofessoren und Studenten. Zwischen den Liedbeispielen sind recht eindrucksvoll, gelegentlich leider auch gestellt wirkend, Photos eingelegt.

Das Volksliedwerk wird, wenn das weitgefaßte Ziel erreicht werden kann, eine wichtige Quellenunterlage für die Forschung sein: das beweisen schon die vier vorgelegten Bände. Walter Wunsch, Graz

A. M. Jones: *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors.* Leiden: E. J. Brill 1964. 248 S. und 27 Tafeln mit 65 Abbildungen.

Die Übereinstimmung einiger afrikanischer und javanischer Xylophone und Xylophonstimmungen ist schon seit längerem bekannt und Gegenstand von Vermutungen über direkte Kulturbeziehungen zwischen beiden Verbreitungsgebieten, Vermutungen, die auch mit manchem außermusikalischen Argument gestützt wurden. Doch litten diese Untersuchungen, wie sie z. B. Jaap Kunst, Hugh Tracey und Heinrich Husmann angestellt haben, an der geringen Zahl der afrikanischen Instrumente, die ihnen zur Verfügung standen. So hat es nun A. M. Jones unternommen, an Hand eines umfangreichen Materials, das von ihm, Kunst, Tracey, Wachsmann und v. Hornbostel untersucht und vermessen worden war, die Stimmungen afrikanischer Xylophone und Klimpern mit südostasiatischen und indonesischen Instrumentalstimmungen zu vergleichen und überdies auch Fragen der Organologie und der Verwendung, der Terminologie und weiterer Übereinstimmungen, auch solcher außermusikalischer Art, in die Betrachtung einzubeziehen. So ist dies nicht der erste Versuch einer Ableitung der afrikanischen Xylophone aus dem Raum der indonesisch-hinterindischen Hochkulturen, es ist aber die erste Unternehmung dieser Art, die mit ausreichenden Mitteln und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit das heikle Problem angeht. Denn hier wie bei allen ähnlichen Versuchen, direkte Kulturbeziehungen zwischen räumlich weit getrennten und kulturell stark divergierenden Vorkommen

einzelner Kulturelemente herzuleiten und gar Instrumentalstimmungen und Ton-systeme hierfür heranzuziehen, liegt die Gefahr nahe, sich auf das Glatteis reiner Spekulation zu begeben. Diese Befürchtungen sind allerdings geringer, wenn ein Autor wie Jones das Thema anpackt, und tatsächlich schwinden die Bedenken, je weiter man sich in das Buch hineinliest. Alle auszuräumen, ist auch ihm nicht ganz gelungen, denn es bleibt die Ungewißheit über die Zuverlässigkeit der Tonhöhenmessungen bei einem Teil des ausgewerteten Materials. Kunst gibt z. B. nur einen Oktavausschnitt an, nicht die Tonfolgen des ganzen Instruments. Die Messungen sind von verschiedenen Autoren zu verschiedenen Zeitpunkten und mit unterschiedlichen Meßeinrichtungen gewonnen, einige davon sind an Museumstücken gemacht, bei denen man ja nie weiß, ob sie nicht Änderungen durch Transport und Lagerung unterworfen waren.

Jones geht davon aus, daß Afrika lange vor der Entdeckung durch portugiesische Seefahrer von indonesischen Schiffen besucht worden ist, die in wiederholten und andauernden Invasionen in den schwarzen Erdteil südlich der Sahara eindringen. Siedlungen errichteten und Handel trieben. Ihre Zentren lagen einmal an der Ostküste gegenüber Madagaskar, das sie ja wie eine Kolonie besetzt hielten, zum anderen im Westen an den Mündungen des Niger und Kongo. In diesen beiden Regionen liegen heute auch die Hauptverbreitungsgebiete des Xylophons in Afrika. Als Vergleichsmaterial dienen Jones 200 afrikanische Instrumente, von denen exakte Messungen vorliegen. Da in Afrika wie in Indonesien die Anfertigung eines neuen Instrumentes stets nach den Maßen und Tonhöhen eines alten vorgenommen wird, ist mit einiger Sicherheit zu erwarten, daß die Stimmung sich relativ genau an die intendierte ideale anschließt und das zugrundeliegende Ton-system zu erkennen gibt, wobei man allerdings gewisse Abweichungen der gemessenen von den theoretischen Werten in Kauf nehmen muß.

Als mutmaßliche Tonssysteme der afrikanischen Instrumente werden die gleichstufige Siebentonleiter Hinterindiens und das nicht temperierte siebenstufige Pelog-System Indonesiens sowie auch das Slendro-System mit fünf Stufen angesehen, von denen Kunst glaubt, sie wären temperiert,

während Hood sie für geringfügig verschieden groß ansieht. Da Schwingungszahlen die Intervallgrößen nicht anschaulich erkennen lassen, werden die Intervalle in Cents dargestellt, die Jones in aufsteigender Reihenfolge addiert. Jedes Intervall ist also nicht auf den Nachbarton, sondern auf einen Basiston O bezogen. Die ideale equiheptatonische Leiter, deren Intervalle alle  $1200 C : 7 = 171,4 C$  groß sind, lautet also:

Taste	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
Intervall	0	171	343	514	685	857	1028	1200 C

Wenn den afrikanischen Xylophonen diese Idealleiter zugrunde gelegen hätte, dürften die Abweichungen weder groß sein noch bestimmte Intervalle bevorzugt treffen. Solche Abweichungen wären dagegen zu erwarten, wenn statt der temperierten Heptatonik die siebenstufige Dur- oder Moll-Tonalität des Abendlandes intendiert wäre. Tatsächlich haben nur  $4\frac{1}{2}\%$  der verglichenen Instrumente Abweichungen dieser Art und Größe, zieht man die in Afrika wie überall ungenau eingestimmten tiefsten Tasten ab, nur  $3\frac{1}{2}\%$ . Diese häufige Verstimmung der tieferen Töne veranlaßt Jones auch, den Ausgangspunkt O seiner Vergleichsskalen nicht auf den tiefsten Leiterton, sondern mehr in den mittleren Tonbereich zu legen, und zwar auf 182 Hz oder dessen Oktaven (91, 364 oder 728 Hz). Bei den Klimpern ist die Übereinstimmung mit den Werten der theoretischen Equiheptatonik nicht ganz so gut, da sich diese Instrumente leichter als die Xylophone verstimmen. Trotzdem zeigen die 15 Vergleichsstücke noch gute Übereinstimmung mit der Idealskala. Die hinterindischen Xylophone und Metallophone haben Abweichungen, die keinesfalls kleiner sind als die der afrikanischen Instrumente.

Von den 200 afrikanischen Xylophonen und Sansen haben 144 die equiheptatonische Skala, einige freilich mit Lücken. Dagegen gibt es noch eine zweite Klasse siebenstufiger Xylophone, deren Stimmung die ungleichen Stufen des javanischen Pelog aufweisen. Die ideale Pelogleiter hat nach Kunst die Schrittfolge

Bem	Gulu	Dada	Pelog	Lima	Nem	Barang	Bem
0	120	150	270	130	115	165	250 C

Dieses Ton-system mit dem diatonischen des Abendlandes in eine Relation zu bringen, ist unmöglich, die Abweichungen sind zu groß. Als besonders auffällig bezeichnet

Jones die Intervallfolge Dada, Pelog, Lima, Nem, wo eine Übersekunde von 270 C von zwei Überhalbtönen von 130 und 150 C gefolgt wird, was völlig uneuropäisch und „unnatürlich“ erscheint. 23 Xylophone in Afrika haben diese Pelogstimmung (Tabelle S. 59, 60).

Nach diesen einleitenden Betrachtungen und Übersichten untersucht Jones nun die 144 afrikanischen Instrumente mit temperierten Siebentonleitern (Kapitel IV) und findet dabei, daß viele afrikanische Xylophone die Leiter nicht vollständig, sondern mit Lücken aufweisen, so vor allem mit einer Quart- oder Quintlücke am unteren oder oberen Ende der Skala. Das kommt auch in Thailand vor. Ferner finden sich Quartintervalle, die statt mit zwei mit nur einer Zwischenstufe aufgefüllt sind, die das Quartintervall halbiert. Solche Halbquartenteilungen findet Jones bei 14 afrikanischen Instrumenten, ebenso bei birmesischen und kambodschanischen. Er glaubt, darin Reste einer Equipentatonik zu erkennen, indem er die halbierte Quarte der Equiheptatonik (3 mal  $171,4\text{ C} = 515\text{ C}$ , halbiert =  $247\text{ C}$ ) dem Intervall der temperierten Fünftonleiter ( $240\text{ C}$ ) gleichsetzt. Es wäre hier also ein Slendro-Intervall in die hinterindische Siebentonleiter eingeschmuggelt (S. 73). Hierfür gibt es freilich keine Parallelen in Südostasien.

Haben die Xylophone in Afrika und Indonesien einen festen Bezugston bestimmter Schwingungszahl, einen Kammerton? Viele Instrumente haben einen gemeinsamen Ton bei 180 Hz oder dessen Oktaven (90, 360, 720 Hz). Das trifft für 75 % der untersuchten Instrumente zu. 23 % liegen etwas unter diesem Niveau, der Rest darüber (S. 77). Hierhin zählt Jones auch solche Instrumente, bei denen der Ton 182 Hz zwar nicht vorkommt, wo aber die übrigen Töne in die hiervon ausgehende Leiter mit gleich großen Intervallen passen. Wäre die absolute Tonhöhe belanglos, also kein Kammerton vorhanden, dürfte das nicht vorkommen. Also ist die Tonhöhe nicht willkürlich, sondern nach festem Vorbild gewählt. Die Xylophone werden, mindestens in Westafrika, nicht nach dem Gehör neu gestimmt, sondern nach den Tasten eines älteren Modells. Doch ist dabei der von Jones gewählte Bezugston von 182 Hz nicht besonders ausgezeichnet, weder als Kammerton noch als Grundton. Die übrigen

stimmen ebensogut oder ebensoschlecht mit den theoretischen Frequenzen überein. Nur in Südafrika gibt es einen festen Stimmton (nach Hugh Tracey), der dort „Hombe“ heißt (S. 79). Dieselbe Beobachtung kann auch an hinterindischen Instrumenten gemacht werden, die auch alle den Ton 182 Hz oder dessen Oktaven enthalten, wobei die Abweichungen wie in Afrika bis zu 32 C betragen können. Im javanischen Pelog ist nach Kunst der Bezugston 192 Hz. In den afrikanischen Pelog-Xylophonen (Nr. 151–173 der Tabelle) liegt der von Jones gefundene Bezugston zwischen 178 und 213 Hz, der Mittelwert ist 192,2 Hz. Das ist eine recht gute Übereinstimmung, die beweist, mit welcher Genauigkeit die neueren Instrumente immer wieder nach dem Vorbild der älteren eingestimmt werden.

Die Xylophone kommen wie in Indonesien und auf dem asiatischen Festland auch in Afrika in Orchesterbesetzungen vor, so vor allem bei den Chopi in Südostafrika, wo Xylophone in fünf verschiedenen Größen und Stimmlagen nebeneinander verwendet werden und bis zu 25 Musiker beschäftigen. Diese Instrumente stimmen mit den thailändischen nicht nur in der Intervallanordnung sondern auch in der absoluten Tonhöhe und in den Umfängen überein (S. 91). Ein westafrikanischer Xylophonist erkannte ein Ranad Ek aus Kambodscha als identisch mit seinem eigenen Instrument an. In Tonlage und Umfang haben auch die kleineren javanischen Instrumente ihre Entsprechung in Afrika, vornehmlich im Kongo, während sich die umfangreicheren des asiatischen Festlandes eher in Südafrika wiederfinden lassen.

Jones widmet seine Aufmerksamkeit dann den Lücken, die in den equiheptatonischen Skalen in beiden Verbreitungsgebieten vorkommen. Er findet diese Lücken in Afrika in derselben Anordnung und zwar bei 28 von 100 equiheptatonischen und bei 14 von 28 Pelog-Instrumenten. Es sind immer die vierten und siebenten Stufen, die ausgelassen sind. In Thailand sind die equiheptatonischen Instrumente meist vollständig, doch werden dort ebenfalls die 4. und 7. Stufe im Spiel übergangen; bei Modulationen wird in der neuen Skala dann entsprechend verfahren. In Java haben die Metallophone Saron die vollständige Pelogleiter, nicht aber die Gender und Gambang Kayu, bei denen wie in Afrika zwei Stufen in der



Oktave fehlen. Auch bei vollständigen Pelogleitern werden in Java nur fünf der sieben Stufen im Spiel verwendet, die anderen sind Hilfstasten für die Modulation (nach Mantle Hood). Auf den Seiten 106—108 gibt Jones eine Tabelle für die 34 Xylophone Afrikas mit Slendro-Stimmung, die gute Annäherungswerte aufweisen. Mit einer Ausnahme stammen sie aus Westafrika, meist aus dem Kongo, dem Haupt-einflußgebiet Javas in Afrika.

Auch organologisch stimmen die Instrumente in beiden Verbreitungsgebieten gut überein, was ja nach den weitaus erstaunlicheren Kongruenzen in der Tonalität, Stimmung und absoluten Tonhöhe nicht anders zu erwarten ist. In diesem Zusammenhang erwähnt Jones natürlich auch die primitiven Ausgangsstadien der Xylophone in Afrika, das Erdxylophon und das Schenkelxylophon, die er jedoch nicht zum Vergleich der Stimmungen heranzieht. Seine Untersuchungen erstrecken sich nur auf die in beiden Verbreitungsgebieten vorkommenden entwickelteren Typen mit mindestens fünf Tasten. Nur für diese kann die Entlehnung aus den Hochkulturen angenommen werden. Die Herkunft der Primitivformen läßt er offen.

Zahlreiche afrikanische Xylophone und Sansen haben die Tasten nicht in einer kontinuierlich ansteigenden Folge geordnet, sondern einzelne oder mehrere hohe Tasten vor der tiefsten oder eine oder mehrere tiefe Tasten hinter der höchsten. Das findet sich auch in Indonesien. Die Resonatoren, ihre Abstimmungstechnik, das Einstimmen der Instrumente und die Form der Schlegel stimmen in Ost und West gut überein. Auch spieltechnische Übereinstimmungen wie das Spielen in Oktav- und Quartgängen lassen sich finden. Die Zusammensetzung des Orchesters ist in Südafrika (Chopi) und Zentralafrika (Bagenda) ähnlich, nur fehlen die Streichinstrumente und die Gongs in Afrika. Sogar manche Xylophon-Orchesterstücke von Ganda ähneln den javanischen (S. 142). Da nimmt es nicht mehr Wunder, daß sogar die Namen der Tonstufen bei den Chopi javanische Entsprechungen haben (Kapitel VII).

In den folgenden drei Kapiteln untermauert Jones die bei den Xylophonen gefundenen Beweise für eine Entlehnung aus Indonesien und Südostasien durch weitere Übereinstimmungen bei anderen Musikin-

strumenten wie Schlitztrommel, Handglocke, Stabzither, beim organalen Parallelsingen, bei der Bezeichnung für eine gehobene Sprache in Ghana (Klama) und Java (Krama) und weiteren Wortparallelen, bei den Formen und Praktiken des Schiffbaues und der Schifffahrt, bei Brettspielen, bei Mustern und Formen der handwerklichen Kunst u. a. m. Hierfür hat er auch treffende Bilder zur Hand, die diese Evidenzen anschaulich machen. Im Schlußkapitel versucht Jones, den Zeitpunkt der indonesischen Invasion im Kongo-Niger-Delta zu ermitteln. Er muß lange vor der Entdeckung Afrikas durch die Europäer anzusetzen sein, da diese von dem Vorhandensein einer andersrassigen Bevölkerung in diesen Gebieten nichts bemerkten, so daß die einst sicher zahlreichen Einwanderer längst in der Masse der eingeborenen Afrikaner eingeschmolzen sein mußten. In den kunstgewerblichen Mustern und den Bronzeußwerken Afrikas fehlen die Hindu-Einflüsse, die in Java am Beginn unserer Zeitrechnung sichtbar werden und vom 8. Jahrhundert an die Kunst Indonesiens wie Südasiens völlig beherrschten. Da Sanskritworte auch in den madegassischen Sprachen nur ganz vereinzelt auftreten, wird die Überflutung Madagaskars durch die Indonesier (nach Dahl) nicht später als 400 n. Chr. anzusetzen sein, nach C. C. Berg noch wesentlich früher. In Afrika finden sich zwar Wortparallelen zu indonesischen und hinterindischen Sprachen, keine jedoch zu Sanskritworten. Da auch die Metallgongs in Afrika und Madagaskar völlig fehlen, während die kleinen Metallglocken vorkommen, ergeben sich weitere Anhaltspunkte für die Datierung der indonesisch-hinterindischen Invasion. In Indonesien ist der Gong seit dem 8. Jahrhundert belegt, nach Sachs aber nicht vor 500 v. Chr. dort heimisch.

Nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, scheint so die Kontaktnahme mit dem Beginn der Eisenzeit in Java um 100 n. Chr. als frühestem und dem Eindringen des Hinduismus um 500 n. Chr. als spätestem Termin einzusetzen. Aus dem Vorhandensein sowohl der einfachen Xylophone in solistischer oder paarweiser Verwendung neben den vieltönigen Instrumenten in großer Orchesterbesetzung in Afrika schließt Jones, daß die Invasion sowohl aus Indonesien wie aus Südostasien in mehreren Wellen mit größeren zeitlichen Abständen

erfolgte und sich über etwa fünf Jahrhunderte erstreckte. Dieser Argumentierung wird man zustimmen können. Die schon lange vermutete Herkunft der afrikanischen Xylophone, ihrer Stimmungen, Spielpraktiken, Verwendungsart und mancher anderer musikalischer Details aus den Hochkulturen Südostasiens und Indonesiens kann nun durch die eingehenden Untersuchungen Jones' als erwiesene Tatsache hingenommen werden. Wenn man sich durch das gewiß nicht anspruchslose Buch mit seinen vielen Tabellen und den sehr instruktiven Abbildungen hindurchgelesen hat, wird man sich der Beweiskraft seiner Schlüsse nicht entziehen können. Der geglückte Nachweis direkter Kulturbeziehungen zwischen Afrika und Indonesien und der Ableitung der viel-tönigen afrikanischen Xylophone aus den östlichen Hochkulturen in einem Kontinent, der die Urformen dieser Kulturelemente, die primitiven Zweitton-Xylophone, offenbar autochthon entwickelt hat, ist eine der größten Taten der vergleichenden Musikforschung. So sehr man sich auch mit Skepsis wappnen möchte angesichts einer solchen These der Kulturentlehnung über so gewaltige Entfernungen und in einer so frühen Zeit ohne literarische Belege — besonders im Hinblick auf so manchen mißglückten Versuch an ähnlichen musikalischen Tatbeständen —, so sehr wird man hier einer solchen These zustimmen, die durch so viele musikalische und außermusikalische Tatsachen gestützt werden kann, auch wenn im Detail manche davon fragwürdig erscheinen. Es bleibt jedoch so viel an frappanten Übereinstimmungen, daß diese nicht zufällig sein können.

Jones hat gezeigt, daß Musikethnologie auch eine historische Komponente hat. Wie in jeder Kultur ist auch bei den geschichtslosen Völkern die Musik, die wir heute dort antreffen, das Produkt einer historischen Entwicklung, und in allen heutigen Erscheinungsformen der Musik verbirgt sich hier wie in den Hochkulturen der Kern alter Traditionen aus dem eigenen Volkstum wie aus fremden Kultursphären. Diese historischen Schichtungen klarzulegen, eine Stratigraphie der Musikkulturen aller Völker aus ihrem heutigen Erscheinungsbild herauszulesen, ist die vornehmste Aufgabe der Musikethnologie, die damit immer zugleich auch Musikgeschichtsschreibung ist.

Fritz Bose, Berlin

Ludwig Finscher: *Loyset Compère* (c. 1450—1518). *Life and Works*. American Institute of Musicology 1964. 262 S. (Musicological Studies and Documents. 12.)

Die Gestalt Josquins des Prez beherrscht unsere Vorstellungen von der Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts — mit Recht, da er zu der Gruppe jener sechs oder sieben Begnadeten gehört, die die größten Komponisten unserer Kultur gewesen sind. Aber es ist bemerkenswert, daß seine Zeit eine außerordentliche große Zahl von Komponisten hervorbrachte, deren Werke von höchster Qualität sind und die zumeist in dem relativ kleinen Gebiet geboren wurden, das heute Nordfrankreich und Südbelgien umfaßt. Es ist — im Hinblick auf Josquin — kein geringes Kompliment, diese Komponisten als „zweitrangige“ Meister zu bezeichnen, und ihre Werke verdienen Beachtung nicht nur wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung im Verhältnis zur Musik Josquins, sondern ebenso wegen ihrer großen Schönheit und ästhetischen Qualität. Ludwig Finscher hat nun eine Monographie über einen der besten dieser kleineren Meister veröffentlicht, und wir schulden ihm doppelten Dank. Seine Arbeit ist die erste umfassende Studie über diesen bedeutenden Meister der Zeit, und sie dient zugleich als ausgezeichnete Kommentar zu der ihrem Abschluß entgegengehenden Gesamtausgabe der Werke Compères, die der Verfasser herausgibt.

Im ersten Kapitel sammelt und diskutiert der Verfasser die wenigen und unglücklicherweise bruchstückhaften Tatsachen, die über Compères Leben bekannt sind, einschließlich zeitgenössischer Zeugnisse für das Ansehen seiner Musik. Vor allem aufgrund des Textes der frühen Motette „*Omnium bonorum plena*“ vermutet Finscher, daß der Komponist seine musikalische Ausbildung an der Kathedrale von Cambrai erhielt und daher früh unter den Einfluß Dufays und seines Kreises kam. Das erste sichere Datum aus der Laufbahn des Komponisten sind die Jahre 1474 bis 1475, in denen er in der berühmten Hofkapelle in Mailand diente. Danach taucht sein Name nur noch sporadisch an verschiedenen Orten auf: 1486 wirkte er in der Pariser Hofkapelle, später stand er in Verbindung mit Kirchen in Cambrai und Douai, und 1518 starb er in St. Quentin.

Nach der Darstellung dieser wenigen bekannten Marksteine in Compères Leben

widmet der Verfasser ein besonders interessantes Kapitel der Beschreibung der Quellen, die die Werke des Komponisten überliefern, mit dem Ergebnis, daß Compères Schaffen nach der Herkunft der Handschriften gegliedert werden kann: einige Werke sind ausschließlich in burgundischen, andere ausschließlich in italienischen, deutschen, spanischen oder französischen Quellen überliefert. Dieser Ansatzpunkt verdiente es, weiter ausgebaut zu werden, denn er wird uns viel über die Verbreitung von Musik in den verschiedenen europäischen Ländern der Renaissance zeigen, und er könnte als Ausgangspunkt für eine Geschichte des musikalischen Geschmacks in dieser Epoche dienen. Das Werkverzeichnis, das diesem Kapitel folgt, muß als vorläufig betrachtet werden. Nicht alle Konkordanzen für jede Komposition sind erfaßt, und die Liste wird im Laufe der Jahre mit der Hilfe anderer Forscher korrigiert werden müssen.

Der größere Teil des Buches ist einer ausführlichen Diskussion der Werke, vor allem der geistlichen Werke Compères gewidmet. Finscher behandelt nacheinander die Messen und Messenteile, die Motetti missales (Motettenzyklen, die anstelle von Messenkompositionen in der Mailänder Liturgie gebraucht wurden), Tenor-Motetten, Magnificat, andere cantus-firmus-Sätze, freie Motetten, Motettenchansons und schließlich Chansons und Frottole. Wie der Verfasser selbst betont, gibt die Darstellung insofern ein etwas schiefes Bild, als sie den Nachdruck auf die geistlichen Werke legt, wogegen Compère eigentlich ein Chanson-Spezialist war, dessen beste Werke Chansons sind, die zu den größten ihrer Zeit gehören. Finscher weist jedoch darauf hin, daß eine genauere Darstellung der weltlichen Werke einer größeren Arbeit über die Chanson von Dufay bis Jannequin vorbehalten bleiben soll, die in Vorbereitung ist.

Da der größere Teil des Buches der ausführlichen Besprechung einzelner Werke gewidmet ist, muß er weitgehend nach der Nützlichkeit und Einsichtigkeit der Analysen beurteilt werden. Für fast jede Komposition erörtert der Verfasser die Textquellen, gibt ein Résumé von Form und Stil und bemüht sich, das einzelne Werk in Compères Gesamtschaffen und in einen größeren historischen Zusammenhang einzuordnen. Solche detaillierten Erörterungen einzelner Stücke sind eine etwas mühsame

Lektüre; tatsächlich muß das Buch mit danebenliegender Partitur gelesen werden, was nach dem Stand der Compère-Gesamtausgabe ja auch weitgehend möglich ist. Gerade deshalb möchte man wünschen, daß Finscher genauer zwischen Beschreibung und Analyse unterschieden hätte. Zu viele seiner Darlegungen beschreiben Züge eines Werkes, die auf den ersten Blick ins Auge fallen; die Detailliertheit jeder Einzelbeschreibung bringt außerdem unvermeidlich ein gewisses Maß an Wiederholung mit sich, das bei einer stärker analytischen Betrachtung hätte vermieden werden können. So mißt Finscher häufig ein einzelnes Werk an einer Reihe mehr oder weniger abstrakter Kategorien wie etwa „italienischer Stil“ oder „burgundischer Chanson-Stil“ usw.; diese Vergleiche wären aber sinnvoller gewesen, wenn zuerst die Kategorien selbst isoliert und erörtert worden wären. Aber es gibt in der musikwissenschaftlichen Literatur ja leider allzuwenige Modelle, denen der Verfasser in dieser Hinsicht hätte folgen können. Die Aufstellung verbindlicher Normen für eine Stilanalyse bleibt eins der dringenden Erfordernisse der heutigen Musikwissenschaft.

Finscher erörtert innerhalb der genannten Werkgruppen die Kompositionen in annähernd chronologischer Ordnung; dabei vertritt er die These, daß Compère einer der wichtigsten Vorkämpfer des Übergangs vom „abstrakten“ niederländischen Kontrapunkt zur stärker euphonischen und expressiven „italienischen“ musikalischen Struktur war, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattfand. Daß Compère diesen bedeutenden Stilwandel miterlebte und einer der ersten Vertreter des neuen Stils war, ist zweifellos richtig. Andererseits ist aber Finschers Versuch einer Chronologie der Werke Compères nicht durchweg überzeugend, und er scheint mir darin zu irren, daß er Compères Experimente mit dem italienischen Stil zu früh ansetzt. Ich stimme hier mit Edward Lowinskys Einwänden gegen diese Chronologie überein, die Lowinsky in seiner Besprechung über Helmut Osthooffs Josquin-Monographie vorgebracht hat (Renaissance News XVI, 1963, 255—262). Wie Lowinsky ausführt, ist 1490 ein sehr viel wahrscheinlicheres Datum als 1474 für die Aufnahme italienischer Elemente in Compères und Josquins Kunst. Außerdem vermeidet diese Umdatierung der betreffenden

Werke Compères die in sich unwahrscheinliche Annahme, daß der Komponist einen späteren Stil vorausgenommen habe, dann zu einem älteren Stil und schließlich in seinen reifsten Werken zu den Experimenten seiner Jugend zurückgekehrt sei.

Finschers Buch ist im Rahmen der *Musicological Studies and Documents*, deren gute Ausstattung den meisten Wissenschaftlern inzwischen geläufig geworden ist, sehr ansprechend gedruckt und aufgemacht. Der Verfasser verdient Dank dafür, daß er sein Werk in einer fremden Sprache geschrieben und dabei im großen und ganzen bemerkenswert gute Arbeit geleistet hat. Der Herausgeber der Reihe muß andererseits dafür verantwortlich gemacht werden, daß seiner Prüfung des Textes doch eine Anzahl von Wendungen und Sätzen in nichtidiomatischem Englisch entgangen ist, die nun den Gesamteindruck ein wenig trübt.

Abschließend bleibt zu betonen, daß trotz mancher Vorbehalte die vorliegende Arbeit, die erste Monographie über einen kleineren Meister der Josquin-Zeit, unsere Anerkennung verdient: sie ist eine respektgebietende Leistung.

Howard Mayer Brown, Chicago

Herbert Weinstock: *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. London: Methuen & Co. Ltd. 1964. XV, 453 S. (dass. New York: Pantheon Books 1963).

Dieses Buch ist die erste ausführliche Donizetti-Biographie in nichtitalienischer Sprache. Aber auch in keiner italienischen Gesamtdarstellung findet man den Lebensgang des Komponisten so detailliert erzählt. Qualitätvolle Bildbeigaben, Dokumenten-Anhang, Bibliographie der Werke und der Literatur erhöhen den Wert des vom Verlag hervorragend ausgestatteten Bandes. Die biographischen Daten sind gewissenhaft verzeichnet; auch an Randfiguren, wie Sänger, engere und weitere Verwandte, hat Weinstock viel Arbeit gewendet. Etwas zu breit im Verhältnis zu anderen Lebensabschnitten scheint mir der geistige und körperliche Verfall Donizettis von 1845 an dargestellt. Man gäbe gern einige Seiten davon zugunsten etwa einer Schilderung der Arbeit des neapolitanischen Operndirektors Donizetti her (auf den Seiten 65 und 128 steht nur wenig über diese interessante Tätigkeit).

*The World of Opera in Italy, Paris and Vienna . . .* nimmt sich vortrefflich im Titel aus — im Buch selbst entsteht kein richtiges Bild dieser so vielgestaltigen, faszinierenden Welt. Ausblicke auf andere Komponisten sind selten; Sätze über den *genius loci* von Mailand, Paris oder Wien sucht man vergebens; die allgemeinen geistigen Strömungen jener Zeit scheinen Weinstock nicht sonderlich beschäftigt zu haben — warum dann dieser Titel, der die Erwartungen zu hoch spannt?

Aber auch wenn man das Blickfeld auf Donizetti allein verengt, kommt man nicht auf seine Kosten, sofern man mehr verlangt als Information darüber, welche Opern der Komponist 1830 oder 1840 geschrieben hat, wohin er gereist ist, wo er gewohnt hat und ähnliches mehr. Von der Musik selbst ist nicht die Rede. Weinstock bleibt bei den äußeren Vorgängen der Entstehung und Aufführung stehen; über den Stil der Werke vernimmt man nicht das Geringste. (Der Autor ist, das sei hier angemerkt, der Meinung, man könne, ohne ihre Aufführung gehört zu haben, nichts über den Wert einer Partitur sagen, vgl. S. 93 und 215; daß er damit die Musikwissenschaft arg in Frage stellt, ist ihm wohl nicht klar.)

Ist schon nichts über die Musik zu erfahren oder eben nur das Drum und Dran der Aufführungen, darf man um so höhere Erwartungen hinsichtlich der Darstellung der Persönlichkeit des Komponisten hegen. Auch hier jedoch enttäuscht Weinstock. Die Psyche Donizettis wird nirgends transparent, es sei denn in den zitierten Briefen. Diese oft so gestreichen Briefe mit ihren häufigen Wort- und Klangspielen, aber auch ihrem Schwanken zwischen Tiefsinn und Banalität, ihrer jedoch stetigen natürlichen Herzlichkeit — wie reizvoll, durch sie hindurch in das Wesen Donizettis einzudringen, sie mit den zahlreichen Berichten der Zeitgenossen zusammenzuhalten, schließlich womöglich Analogien zwischen Brief- und Kompositionsstil aufzuspüren. Nichts von alledem. Auf S. 217 heißt es von dem Brief, den Donizetti am 8. April 1844 anlässlich des Todes von Simon Mayrs Frau geschrieben hat: „*a sincere — if, for him, banal — letter.*“ Wie aber war Donizettis geistiger Horizont denn beschaffen, wie stand der Komponist sonst, wenn er nicht ins „Banale“ verfiel, zu den Fragen von Leben, Tod, Religion? Nur einen Zug von Donizettis Wesen hat der Autor klar

genug herausgearbeitet: die innere Rastlosigkeit, die in Verbindung mit dem damaligen scrittura-Betrieb der Theater die erstaunliche Zahl von rund 70 Opern hervorgebracht hat.

Diese Zahl schreitet man mit Weinstock ab, vernimmt die einzelnen Entstehungsgeschichten und die relativen Lebensdaten — und am Ende ist man ein wenig müde. Ohne näheres Eingehen auf das Werk, ohne Wertung, ohne intensives Eindringen in den Charakter des Komponisten kommt eben eine wirklich gute Biographie nicht zustande. Dennoch sollte man Weinstock dankbar sein. Der äußere Lebensgang, das Zustandekommen der Opern ist mit Gründlichkeit und Genauigkeit geschildert. Das ist schon viel.

Einige Worte noch zum Anhang. Das Werkverzeichnis basiert, wie der Autor selbst schreibt, auf demjenigen Guido Zavadinis (in: *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo 1948). Weinstocks Leistung besteht vornehmlich darin, daß er den Daten der Erstaufführung diejenigen weiterer hinzugefügt hat. Wie Zavadini vermerkt er die handschriftlichen Kopien nur in (vom Zufall der Kenntnisnahme bestimmter) Auswahl; die Erstdrucke fehlen ganz. Spätere Änderungen Donizettis an der Partitur sind nicht konsequent verzeichnet. So fehlt z. B. eine Bemerkung über die *Adelia*-Nachkompositionen, über die der Komponist im Brief vom 7. März 1841 F. Lucca berichtet. Über den *Lucrezia Borgia*-Schluß wird im Hauptteil gehandelt; ein Verweis auf jene Seiten im Werkverzeichnis (hier und in ähnlichen Fällen) wäre dienlich. Stichproben im Literatur-Verzeichnis haben folgende Fehler zutage gefördert: Emilia Brancas Buch über Felice Romani ist durchaus datiert: 1882; Luisa Cambis Bellini-*Epistolario* erschien erst 1943. Fehlen sollten selbst in einer Auswahl (die sich als solche allerdings nicht zu erkennen gibt) nicht folgende Arbeiten: Giuliano Donati-Petténi, *L'arte della musica in Bergamo*, Bergamo 1930 (enthält u. a. eine *Bibliografia Donizettiana*); Natale Gallini, *Inediti Donizettiani*, in: *Rivista Musicale Italiana* 55, 1953, 257—272; Anna Mondolfi, *Appunti Donizettiani*, 5 Folgen in: *Gazzetta Musicale di Napoli*, III, 1957 (eine 6. und letzte Folge aus der Feder von Jeremy Commons erschien in Jg. IV, 1958, derselben Zeitschrift).

Friedrich Lippmann, Rom

Charles Hamm: *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay, Based on a Study of Mensural Practice*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1964. XIII, 192 S. (Princeton Studies in Music. 1.)

Die Zielsetzung dieser Studie — in ihrer ursprünglichen Fassung ist sie die Doktorarbeit des Autors — ist bereits aus ihrem Titel ersichtlich. Sämtliche 224 in den Handschriften oder von der Forschung Dufay zugeschriebenen Werke werden herangezogen und aufgrund von Merkmalen der Mensur und der Notationsweise in neun nach der Entstehungszeit zeitlich verschieden begrenzte Gruppen eingeteilt, deren erste von ca. 1415 bis 1423 und deren letzte von ca. 1454 bis 1474, Dufays Todesjahr, sich erstreckt. Einige Gruppen umfassen nur wenige Jahre (z. B. die fünfte: 1433—1435, mit 39 Sätzen), andere einen Zeitraum von Jahrzehnten (z. B. die achte: 1435—ca. 1460, mit ebenfalls nur 41 Sätzen bzw., da sich zwei Messen, „*Caput*“ und „*Se la face*“, hierunter befinden, 33 Werken). Daß die zeitliche Ausdehnung der Gruppen und die „Streuungs-dichte“ der Werke derart verschieden ausfallen und daß ferner die meisten Gruppen sich überschneiden (z. B. Gruppe 6: 1433—ca. 1445, Gruppe 7: 1433—ca. 1455, Gruppe 8: 1435—ca. 1460, usw.) und oft nur annäherungsweise abgegrenzt werden („ca.“), ist der Vorsicht zuzuschreiben, mit der der Verfasser seine Methode handhabt und seine Folgerungen zieht. Ein Beispiel: Merkmal der Gruppe 8 (1435—ca. 1460) ist „*use of O and e (with breve-semibreve movement) as basic mensurations, colored semiminims and no fusae*“ (138). Der terminus post quem ergibt sich daraus, daß vor 1435 das Zeichen e von Dufay nicht verwendet wurde (82). Kolorierte Semiminimae sind ab 1433 nachzuweisen, bis dahin kommen nur Semiminimae mit Fähnchen vor (27); Fusae erscheinen zuerst in der wohl um 1454 entstandenen Chanson „*Je ne vis oncques la pareille*“ (141) und von da an öfters (weshalb mit dem Jahr 1454 die letzte, neunte Gruppe beginnt, deren Merkmale im übrigen mit denen der achten identisch sind), dagegen noch nicht in der Klage über den Fall von Konstantinopel „*O tres piteulx*“. „*I have added a few years to the date of the latest datable work, though my sug-*

gestion of 1460 as the terminal year carries no great conviction" (123).

Hamm's vorsichtige Beschränkung bestimmt zugleich die Vorzüge und die Grenzen seiner Arbeit. „There may be mistakes in my chronology. I do not believe they are numerous, and I thought it preferable not to make any concessions in my procedure on the basis of other evidence“ (VIII). Natürlich läßt der Verfasser Entstehungsdaten, die aufgrund anderer als notations-technischer Momente gesichert sind, nicht unberücksichtigt. Aber schon das säuberliche Herauspräparieren der rein zahlen- und verhältnismäßig aufgefaßten Mensurordnung und des Notenbildes erscheint methodisch anfechtbar. So führt z. B. das häufig geübte bloße Zählen der in einem Satz vorkommenden Longen, Breven, Semibreven usw. im Falle des Tempus perfectum zur Feststellung: „It is not possible to detect unspecified use of  $\Phi$  (d. h. faktisches Vorkommen von  $\Phi$ , im Gegensatz zu  $\circ$ , bei fehlendem Mensurzeichen) by a comparison with other pieces in which the signature is given“ (45). Eine nähere Betrachtung des musikalischen Satzes jedoch würde eine solche Unterscheidung sehr wohl ermöglichen. So gibt es etwa zu denken, daß bei Hamm die Kyrie BL 151 und BL 16, das Sanctus BL 19 sowie das Agnus BL 21 in der Gruppe 1 (ca. 1415–1423) rangieren, das Gloria BL 155 dagegen in Gruppe 6 (1433–ca. 1445); zwar hat der Mittelteil des Gloria  $\Phi$  vorgezeichnet und die anderen genannten Sätze nicht, aber dennoch sind hier rhythmische Struktur, Dissonanzbehandlung, Tempo, sind sämtliche Satzmerkmale in allen Fällen völlig gleich. Ist somit auch die Entstehungszeit dieselbe (was Hamm bei gleichartigen Mensurmerkmalen ja voraussetzt)? Oder griff Dufay, im vorliegenden Falle und auch sonst, einfach auf eine früher erscheinende Satzgattung zurück? Ist ein später entstandenes Werk unter allen Umständen „fortschrittlicher“ als ein früheres, oder muß man auch eine Art Beharrungskraft der Gattung mit in Rechnung stellen, die alle Versuche, chronologische Schlüsse zu ziehen, zumindest sehr erschwert?

Die oben nach der gebräuchlichen, in den bekannten Hs.-Inventaren angewendeten Weise zitierten Sätze wird man bei Hamm schwer finden, da er alle Kompositionen nach der Originalfoliierung bzw. -Paginie-

rung und -Numerierung der Hss. selbst zitiert und auch fast nie die Editionen eines Satzes erwähnt. Seine Begründung hierfür (Xlf.) klingt zwar einleuchtend, aber da Mikrofilm und Lesegerät nicht immer sofort zur Hand sind, erschwert dieses Verfahren die Orientierung doch sehr.

Innerhalb der vom Verfasser selbst gezogenen (und ihm selbst als solche bewußten) Grenzen ist die Arbeit erschöpfend, exakt und zuverlässig. Sie bietet auch manche sehr aufschlußreiche Hinweise auf die Notationspraxis der Zeit, so etwa auf die graphische Bezeichnung des Tempus imperfectum in England und auf dem Kontinent (95 ff.), und auf eine charakteristische, als „*english figure*“ bezeichnete, von Dufay nur in der englisch bestimmten „*Caput*“-Messe und zwei weiteren Sätzen verwendete melodische Floskel (52 u. ö.). Über die chronologischen Feststellungen hinaus gelangt Hamm ferner, wiederum lediglich aufgrund von Vergleichen mensur- und notationstechnischer Merkmale, dazu, einige anonym überlieferte Werke Dufay zuzuschreiben und bei anderen (vor allem bei der *Missa Sancti Antonii Viennensis*) seine Autorschaft als zweifelhaft anzusehen. Auch hier wäre für eine weitere Klärung und zur Erlangung größerer Sicherheit eine stärkere Berücksichtigung satz-technischer Momente notwendig.

Rudolf Bockholdt, München

Heinrich Heine: Zeitungsberichte über Musik und Malerei, herausgegeben von Michael Mann. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1964. 225 S., 12 Abbildungen.

Die Frage nach der Fassung letzter Hand hat für die Kunst- und Musikkritiken Heinrich Heines besonderes Gewicht. Heine hat seine für die Augsburger Zeitung und andere Periodica geschriebenen Berichte in den späteren Buchzusammenstellungen nicht nur geglättet und retuschiert, sondern so grundlegend verändert und überarbeitet, daß Form, Inhalt und Valeur der ursprünglichen Texte manchmal kaum noch erhalten blieben. Heine selbst schrieb 1854 seinem Verleger Campe, daß er oft kaum ein Zehntel stehen gelassen habe. Da die maßgeblichen Editionen von Heines Werken (Elster, Walzel) diesen später redigierten Fassungen folgten, deren historischer Wert ungleich geringer ist, gerieten die ursprünglichen, aus dem spontanen Erlebnis heraus gestalteten

„authentischen Stimmungsbilder“ des Dichters mehr und mehr in Vergessenheit. Nur auf dem Umwege mühseligen Durcharbeitens der Lesarten ließen sie sich zurückgewinnen.

Um so größere Bedeutung kommt daher der Urtextausgabe von Heines Zeitungsberichten zu, die der an der Universität Berkeley lehrende Michael Mann vorlegt. Mann, der 1961 mit einer Arbeit über Heinrich Heines Musikkritiken an der Harvard Universität promoviert, ist durch zahlreiche Tourneen als Bratschist bekannt geworden und vereinigt auf glückliche Weise in sich germanistische und musikhistorische Kenntnisse, wovon der gründlich gearbeitete Anmerkungssteil Zeugnis legt. In einer ausführlichen, geistvoll geschriebenen Einleitung zeichnet der Herausgeber mit sicheren Strichen das Bild des Dichterkritikers Heine, dessen Kunstbetrachtungen auf dem Boden der Inhaltsästhetik ihre eigentliche Nahrung fanden.

Den 157 Textseiten stehen nicht weniger als 62 Seiten Kommentare gegenüber, was für die Gründlichkeit des Herausgebers spricht. In ausgedehnten Reisen hat Mann die europäischen Bibliotheken und Archive durchstreift und eine Unsumme an Materialien für seine Ausgabe zusammengetragen. Eine weitgreifende Lektüre zeitgenössischer Zeitungen ermöglicht es ihm, literarische Vorbilder, aus denen Heine Anregungen gewann, nachzuweisen. Ein Vergleich der Kommentare etwa mit den Anmerkungen der Ausgabe Ernst Elsters, an die sich der Herausgeber nur gelegentlich anlehnt, erweist die viel weiter gespannten Dimensionen und die sachkundigere Durcharbeitung des Stoffes in der vorliegenden Ausgabe. Der Herausgeber weist sogar (S. 195) den heutigen Fundort von Manuskript-Partituren nach, die Heine erwähnt und bietet z. T. die vollständigen Konzertprogramme, auf die Heine auswahlweise in seinen Berichten eingeht. Ein glücklicher Einfall war es, einige der von Heine besprochenen Bilder dem Buch als Reproduktionen hinzuzufügen, durch die sich Heines Kunst der Bildbeschreibung dem Leser unmittelbar erschließt.

„*Persönliche Faktoren*“, so kommentiert der Herausgeber (S. 186), „*spielen im allgemeinen in Heines Berichten über bildende Kunst eine weit unbedeutendere Rolle als in seinen Musikberichten*“. Das

ist zweifellos richtig. Das Nebeneinander der Berichte über Malerei und Musik fordert zu einem Vergleich des Kunstkritikers mit dem Musikkritiker Heine heraus, der sehr zugunsten des Kunstkritikers ausfällt, da die stoffliche Substanz der Gemälde dem Dichter bessere und konkretere Ansatzflächen bot, als das bei der Musik der Fall ist, die der inhaltsdeutenden Kritik Heines nur geringe Aspekte öffnete. Heine bedurfte einer gedanklichen Stütze, um Musik erleben zu können. Er selbst hat mehrfach auf sein visuelles Klangerlebnis hingewiesen und seine Abneigung gegen die mehr analysierende Kritik F. J. Fétis' mit recht drastischen Worten ausgedrückt. Heines Ablehnung des „*kalten Kunstverständes*“ führt folgerichtig zu einer interpretierenden Einstellung gegenüber dem Künstler und seinem Werk, das nicht unter absoluten Kunstmaximen geschulmeister, sondern aus der Eigenart des künstlerischen Genies heraus verstanden werden will. Heine bereitet damit den Boden für die Frage nach dem „*spezifischen Kunstwollen*“, wie sie Alois Riegl und Heinrich Wölfflin stellten. „*Jeder Genius muß studiert und nur nach dem beurteilt werden, was er selbst will*“ (Heine).

Wünschenswert wären einige Hinweise in den Anmerkungen gewesen, wo sich die einzelnen Berichte in den Ausgaben Elsters und Walzels wiederfinden lassen, da eine vergleichende Lektüre der originären und überarbeiteten Fassungen nicht nur reizvoll ist, sondern auch einen höchst aufschlußreichen Einblick in die geistige Werkstatt des Dichters erlaubt.

Nur in einigen wenigen Fällen wird man den Ansichten, die der Herausgeber in seinen Kommentaren vertritt, nicht uneingeschränkt folgen wollen. Wenn man auf S. 238 liest, Meyerbeer habe Heine nach der Wiederaufnahme ihrer Beziehungen förmlich mit Geld „*gestopft*“, so ist dem entgegenzuhalten, daß Meyerbeer davon spricht, Heine habe ihm das Geld „*abgepreßt*“, was wohl nicht dasselbe ist. Der Versuch, die Bedeutung von Heines *Hugenotten*-Besprechung für die künstlerische Reputation Meyerbeers aufzuwerten, vermag nicht zu überzeugen. In seiner Arbeit *Der Fall Heine-Meyerbeer* (S. 45) hat der Unterzeichnende die Äußerung Franz Wallners, Heine habe seine Rezension geschrieben, ohne die *Hugenotten* damals gehört

zu haben, keineswegs „als Legende mitgeschleift“, wie Michael Mann (S. 199) zu verstehen gibt, sondern auf diese Äußerung lediglich hingewiesen. Dennoch: die *Hugenotten*-Rezension, das sollte doch einmal ausgesprochen werden, ist ein Schulbeispiel dafür, wie der Dichter mehr um die Musik herum, als wirklich über sie schrieb. Eine Ausnahme bildet die Besprechung über Hillers Konzert von 1831, in der Heine „auf fallend genau . . . auf musikalische Einzelheiten“ eingeht, wie Mann feststellt und auch sicher nicht zu Unrecht vermutet, daß Heine diesen Text von einem seiner musikalischen Freunde überarbeiten ließ, vielleicht sogar von Hiller selbst. Es sollte zu denken geben, daß die so berühmte gewordene *Hugenotten*-Rezension Heines nur einen einzigen Satz enthält, der sich konkret auf die Oper bezieht; dieser Satz lautet: „Und wie Kunst-richter versichern, soll (!) Meyerbeer in den *Hugenotten* noch größere Vollendung der Form, noch geistreichere Ausführung der Details gezeigt haben“. Schreibt so ein Kritiker, der das Werk selber gehört hat und zu einem eigenen Urteil fähig ist? Möglicherweise hat Heine damals nur einen kleinen Ausschnitt der Oper gehört, da er ja selber einräumt, daß er am gleichen Abend noch den Rothschildischen Ball besuchte. Auch der Ansicht des Herausgebers, Heines spätere „scharfe Kritik“ (an Meyerbeer) — nennen wir es ruhig Verunglimpfung — sei nicht „das Werk persönlicher Interessen sondern gereifter Überzeugungen“ (239), vermag ich nicht beizupflichten. Gereifte Überzeugungen kleidet man nicht in das Gewand eines Pamphlets, wie es Heine mit seinem Gedicht „*Beeren-Meyer, Meyer-Beer*“ tat. Wohl aber wußte Heine, daß er auf diese Weise seine stärksten Waffen gegen den sensiblen Komponisten führte, der nicht, wie er, ganze „*Mistkarren*“ an „*Kothwürfen*“ vertritt. Natürlich hatte Meyerbeer ein persönliches Interesse daran, den Spötter zum Schweigen zu bringen, wußte er doch aus Erfahrungen mit Heines Erbschaftsstreitigkeiten nur allzugut, welcher Mittel der Dichter fähig war, wenn es ihm darauf ankam, „den Feind zu beunruhigen“. — Noch eine Berichtigung zur Anmerkung 85 (205): Bei der von Heine erwähnten neuen Oper handelte es sich nicht um den *Propheten*, sondern um die *Afrikanerin*, deren Vertrag Meyerbeer und Scribe am 24. Mai

1837 unterzeichneten. — Hinter dem S. 203 genannten G. Wedel verbirgt sich der Komponist und Schriftsteller v. Zuccalmaglio. Heinz Becker, Bochum

Niels Martin Jensen: Den danske romance 1800—1850 og dens musikalske forudsætninger. Kopenhagen: i Kommission Gyldendalske Boghandel / Nordisk Forlag 1964. 255 S. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache.

Die große Beachtung, welche die dänische Romanze in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa gefunden hat, spiegelt etwa die ausführliche Rezension der *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jg. 1816, Sp. 593 ff.). Man sah in der dänischen Romanze besonders dort, wo sie an Volkstraditionen anknüpfte, das nordische Gegenstück zur spanischen Romanze und einen reizvollen Beleg skandinavisch-nationaler Romantik. Angesichts dieser hohen Wertschätzung bei den Zeitgenossen bedeutete das Fehlen einschlägiger Forschungen auf diesem Gebiet einen spürbaren Mangel, dem Jensen mit seiner 1961 von der Universität Kopenhagen angenommenen Preisschrift vortrefflich abgeholfen hat.

Die Gattung der Romanze ist in Dänemark vor allem von der französischen Operntuppe eingeführt worden, die zwischen 1766 und 1773 die Kopenhagener Oper und hernach weiterhin deren Repertoire beherrschte. Romanzen in dänischer Sprache tauchen erstmals in Johann Hartmanns Singspiel *Fiskerne* von 1780 auf; eine von ihnen, *Liden Gunver*, fußt mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem dänischen Volkslied und begründet damit den Typus der Volksliedromanze, der über die Grenzen Dänemarks hinaus am weitesten bekannt geworden ist. Jensen stellt diesem Volksliedtypus zwei weitere Typen zur Seite: den der Kunstromanze und den der volkstümlich einfachen Romanze. Künstlerische Höhepunkte der Volksliedromanze sind Nummern aus F. Kuhlhaus *Elverhøj* (1828). Die Kunst- und volkstümliche Romanze haben, nach J. Hartmann, J. P. A. Schulz, C. Schall und F. L. A. Kunzen im 18. Jahrhundert, vor allem C. E. F. Weyse, P. C. Krossing, F. Kuhlau, R. Bay, H. P. J. Lyngbye, G. Gerson, A. P. Berggreen, I. Bredal, H. Rung, C. J. Hansen, H. Løvenskiöld, J. C. Gebauer, J. P. E. Hartmann, N. W. Gade und C. Helsted in der ersten Hälfte



des 19. Jahrhunderts gepflegt. Ihre Produktion erstreckt sich sowohl auf einzelne Nummern in Opern und Kantaten, die gern in Anthologien zusammengefaßt wurden, als auch auf Klavier- und Gitarrenlieder.

Der Verfasser betont die enge Verzahnung der Gattungsgeschichte der Romanze mit der des Liedes. Die Berliner Liederschule, deren Intentionen durch J. A. P. Schulz ja unmittelbar nach Dänemark vermittelt wurden, aber ebenso Reichardt, Beethoven, Schubert und Schumann haben mit ihrem Liedschaffen wesentlich auf die dänische Romanze eingewirkt. Es liegt in der Natur der Sache, wenn Jensen mitunter Schwierigkeiten hat, Stilmerkmale der Romanze von denen des Liedes abzuheben. Wenn er als den „dänischen Ton“ in der Kunstromanze kurz nach 1800 „eine oft aus Dreiklängen aufgebaute Melodik, ein lyrisch unterstützendes, stimmunghaftes Akkompagnement und einen einfachen harmonischen Unterbau“ bezeichnet (218), so bleibt dies notgedrungen vage.

Etwas weiter hätte der Verfasser vielleicht kommen können, wenn er neben die kursorische Behandlung der genannten Romanzenkomponisten zum einen eine systematische Untersuchung der textlichen und musikalischen Typen und zum andern konkrete musikalische Vergleiche, etwa zwischen einem Lied Robert Schumanns und einer Romanze Niels W. Gades, gestellt hätte. — Als wissenschaftlicher Einstand ist die Arbeit beachtlich. Martin Geck, München

Leo Schrade: W. A. Mozart. Bern und München: Francke Verlag 1964. 175 S.

Deutungen von Mozarts Leben und Schaffen sind in den letzten Jahren wie Pilze aus der Erde geschossen, aber nur wenige haben wirklich zur Vertiefung unserer Erkenntnis vom Wesen des Meisters beigetragen. Schrades Buch, das er bescheiden einen „Essay“, einen „Versuch“ nennt, ragt weit über sie alle hinaus. Es ist „das Ergebnis zahlreicher Universitätsvorlesungen“, „eine Folge von Akzenten, die dem Rhythmus bald der Geschichte, bald des Lebens, bald der unvergänglichen Kunstwerke entsprechen.“ So kommt in lockerer, im Ganzen chronologisch angeordneter Aneinanderreihung von Kapiteln eine Darstellung von Mozarts Persönlichkeit und Werk in seiner Umwelt zustande, die auf Schritt und Tritt durch Klarheit der Problemstellung und geistvolle Pointen besticht.

Ausgezeichnet gesehen ist z. B. der Vater Leopold Mozart mit dem eigenartigen Zwiespalt seiner Natur: seinem durchaus provinziellen eigenen Schaffen und seiner weiten europäischen Denkweise, wenn es um Wolfgang ging. Mehr als es bisher in der Mozart-Literatur geschehen ist, betont Schrade auch Leopolds tiefes Verständnis für Wolfgang's Künstlertum und menschliches Wesen. Nur vermochte der Vater „die Worte nicht zu finden, die der Tiefe seiner Einsicht entsprochen hätten“ — eine Erkenntnis, die einleuchtet, wenn man zwischen den Zeilen der Briefe Leopolds zu lesen versteht.

Im Mittelpunkt des Kapitels *Die Bildung des europäischen Musikers* steht eine bestechende Gegenüberstellung von Mozarts Verhältnis zu den beiden einzigen Musikern, die er vorbehaltlos anerkannte: zu J. Chr. Bach und J. Haydn — das erstere „eine Gemeinschaft aus Instinkt“, das letztere „eine bewußte Gemeinschaft des Geistes“, weswegen denn auch Bachs Einfluß „schwerelos“ war, während sich derjenige Haydns „immer im Problematischen“ bewegte. Freilich darf man dabei nicht vergessen, daß die Auseinandersetzung mit J. Chr. Bach dem noch unfertigen Knaben gleichsam zuwuchs, während Haydn auf einen reifenden und ringenden jungen Meister traf, dessen künstlerische Persönlichkeit sich bereits geformt hatte.

Ob man den Zusammenhang mit der Oper in Mozarts frühem Sinfonieschaffen, dem die nächsten beiden Kapitel gewidmet sind, so stark in den Vordergrund stellen soll, wie es Schrade tut, sei dahingestellt. Natürlich ist die enge Verwandtschaft zwischen Konzert- und Opernsinfonie in jener Zeit nicht zu bestreiten, aber die Entwicklung der frühen Mozartschen Sinfonien zeigt doch gerade eine stärkere Betonung der Satzarbeit und eine Herausbildung der einzelnen Satzcharaktere, die die geistige Selbständigkeit der Sinfonie unterstreichen.

Einen glänzenden Versuch zur Charakterisierung von Mozarts Persönlichkeit bringt das Kapitel *Über die künstlerischen und menschlichen Krisen*. Hier wird die Problematik von Mozarts Leben aus der Art und Weise erklärt, wie der Meister seine Souveränität auf künstlerischem Gebiet vergeblich auch dem Leben gegenüber geltend zu machen suchte. Seine „dämonische Natur“ aber stürzte ihn immer wieder

in menschliche Krisen, die im Gegensatz zu den künstlerischen niemals wirklich gelöst wurden.

Für das Werk des „freien“ Musikers und besonders für das Spätwerk Mozarts betont Schrade das Übergewicht des inneren Anlasses über den äußeren Auftrag. Die Komposition wird aus einer Unterhaltung einer privilegierten Klasse zu einer Ansprache an die Menschheit. Wesentlich ist jetzt die Auseinandersetzung mit Haydn, die sich je länger je mehr vom Technischen auf das rein Geistige verlagert, da beide von grundsätzlich verschiedenen Konzeptionen ausgehen. Daneben steht das Erlebnis der Polyphonie Bachs. Es rief die bedeutendste künstlerische Krise bei Mozart hervor. Er löste sie — ein unerklärbares Wunder — indem er das Fremdartige mit dem Eigenen versöhnte und eine Möglichkeit fand, „die *Bach* überwindet und doch von ihm herkommt“.

Den großen Opern widmet Schrade zu meist eigene Kapitel. Den *Idomeneo* betrachtet er als Ausgangspunkt für Mozarts gesamtes späteres Opernschaffen und behandelt ihn daher besonders ausführlich. Man darf freilich über allen zukunftsweisenden Merkmalen dieses Werkes nicht seine starke dramaturgische Traditionsgebundenheit vergessen, weswegen mir auch seine Bezeichnung als einziger würdiger Nachfahre des Musikdramas Glucks nicht ganz zuzutreffen scheint.

Die großen Opern der Spätzeit stehen jenseits alles Typischen. Die Gattung gibt nur noch den Rahmen für die Darstellung menschlicher Qualitäten ab, und zwar nicht nur die *opera buffa* für den *Figaro*, wie Schrade feststellt, sondern genau ebenso das Wiener Singspiel für die *Entführung* und das *dramma giocoso* (nicht *giocosa*: S. 158) für den *Don Giovanni*. Überraschend ist Schrades Meinung, Mozart habe die Gräfin im *Figaro* dadurch charakterisiert, daß er für sie durchweg den Arientypus der *opera seria*, nicht den der *opera buffa* verwendet habe. Abgesehen davon, daß die Cavatine und die Arie der Gräfin keine typischen *Seria-Arien* sind, kann man in jener Zeit auch kaum überhaupt von einem *Buffa-Arientyp* sprechen. Es war vielmehr die Eigenart, ja die Stärke der *opera buffa*, die verschiedensten Stilmerkmale, und so auch solche der *opera seria*, in sich zu vereinigen. Mozart hat von diesem großen

stilistischen Reichtum ausgiebig und feinsinnig Gebrauch gemacht, aber geschaffen hat er ihn nicht.

Auch die Behandlung der Frage, welchem Operntypus der *Don Giovanni* angehöre, wird durch die allzu schematische Fassung der Begriffe *opera buffa* bzw. *dramma giocoso* unnötig erschwert. Es konnte für Mozarts Drama, „*worin sich die Macht des Schicksals entfaltet*“, wie Schrade sehr schön sagt, gar keinen anderen Rahmen geben als den des stilistisch vielgestaltigen *dramma giocoso*; die Frage nach parti (nicht parte, wie irrtümlich im *Figaro*- und *Don Giovanni*-Kapitel überall zu lesen steht) serie oder buffe wird dabei gegenstandslos. Übrigens hat Mozart, wie Christof Bitter im Mozart-Jahrbuch 1959 nachgewiesen hat, das *Finale-Sextett* für Wien nicht gestrichen (zu S. 157). Ein Druckfehler: der Freund Mozarts hieß Barisani, nicht Bavisani (S. 156).

Im *Zauberflöten*-Kapitel knüpft Schrade an den *Don Giovanni* an: Beide dienen einer Grundidee, nur daß die des *Don Giovanni* aus Mozarts „*eigenem Wissen um den Menschen*“ erwache, die der *Zauberflöte* „*aus den Lehren der Freimaurer*“ schöpfe. Hinzuzufügen wäre noch, daß die Idee des *Don Giovanni* sich weitgehend im Bereich des menschlichen Charakterdramas auswirkt, die der *Zauberflöte* dagegen von vornherein auf Typik abgestimmt ist. Daß Mozart an der Textgestaltung der *Zauberflöte* erheblichen Anteil hat vermuten wir mit guten, aber rein spekulativen, nicht dokumentarisch belegbaren Gründen. Schrades Feststellung, unsere Kenntnis seines Anteils sei „*so gut wie gesichert*“, schießt darum leider etwas über das Ziel hinaus. Schön ist die abschließende Deutung einer Entwicklung Taminos und Paminas mit zunehmender Läuterung zum einfach feierlichen Ton Sarastros hin.

Kapitel über die beiden Spätopern *Così fan tutte* und *La Clemenza di Tito* fehlen. Das ist ein nicht zu übersehender Mangel des Buches, nicht wegen der fehlenden, ja gar nicht angestrebten Vollständigkeit, sondern wegen der Bedeutung der Werke. Schrade sagt über sie lediglich, sie seien die einzigen Opern Mozarts, die sich dem Typus der Gattung fügten. Das trifft gewiß auf *La Clemenza di Tito* zu, doch wäre gerade die Art und Weise, wie Mozart die Gattung mit seiner reifen Musik erfüllt, der

Erwähnung wert gewesen. *Così fan tutte* aber mit einem solchen Satz abzutun, ist vollends unzureichend. Daß Mozart sich hier dem Gattungstyp „gefügt“ hätte, stimmt nicht. Eher könnte man sagen, er habe mit ihm gespielt, ihn zum belanglosen Rahmen eines hintergründigen Spiels gemacht und darüber einen durchaus nicht gattungsbestimmten Reichtum von Musik ausgegossen, wie in keiner anderen seiner Opern. *La Clemenza di Tito* und *Così fan tutte* scheinen mir mit der Zauberflöte zusammen charakteristisch für Mozarts spätestes Operschaffen zu sein, in dem er sich aus der Realität der Charakterdramen ins Reich der reinen Musik bzw. der Idee zurückgezogen hat. Auch von einer Gesamtwürdigung der dramatischen Werke her gesehen dürften also die letzte opera seria und die letzte opera buffa in einer Betrachtung des Schaffens nicht fehlen.

Zum Schluß kennzeichnet Schrader Mozart als den Schöpfer der klassischen Form der Oper. Sie ist „eine Gattung zur Darstellung einer Grundidee geworden, und diese Idee liegt in der Natur des Menschen selbst“. Die Betonung einer Grundidee berührt im Zusammenhang mit Mozart, in dessen Opern mit Ausnahme der Zauberflöte doch immer die Dynamik des dramatischen Geschehens vor der Statik der Idee den Vorrang hat, zunächst eigenartig, doch die Identifizierung der Idee mit dem „Bild der menschlichen Natur und des menschlichen Lebens“ hebt jenen Gegensatz bis zu einem gewissen Grade auf. „So war Mozarts Werk“, nach Schrader, „eine Versöhnung mit dem Leben, das klassische Ideal des Humanen“. Trotzdem kann man aber, bei aller Anerkennung der großen Wirkung, die im Laufe der Zeit von Mozarts Opern ausging, nicht sagen, daß er es gewesen sei. „der der Vorherrschaft der italienischen Oper das Rückgrat brach.“ Diese wurde grundsätzlich weder von Glucks noch von Mozarts Opern angetastet, jedoch wenig später durch das Frankreich der Revolution und des Empire, das die bedeutendsten italienischen Opernkomponisten in seinen Bann zog, zu Fall gebracht.

Mozarts Opern wie überhaupt sein gesamtes Schaffen wirkten über diese Gattungsentwicklung hinweg. In einer großartigen Gesamtschau zeigt Schrader am Ende die Vereinigung von Tradition und Neuheit, Zeitgebundenem und Zeitlosem und ihre

Versöhnung in klassischer Harmonie. So ist das ganze Buch eine Würdigung Mozarts von sehr hoher geistiger Warte aus, die jedem Gebiet seines Schaffens durch eine ganz eigene Betrachtungsweise gerecht wird. Anna Amalie Abert, Kiel

Georges Bizet: *Carmen*. Kritische Neuauflage nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein. Partitur. Kassel: Alkor-Edition (1964). (XIII), 703 S. dazu: Vorlagenbericht. S. 705 bis 847.

„Une édition très expurgée“, soll Bizet von der *Carmen*-Version gesagt haben, die im März 1875 in der Opéra Comique uraufgeführt und gerade von Choudens im Klavierauszug herausgegeben worden war. Einige Monate später starb Bizet. Gegen 1880 erschien neben Choudens' 2. Auflage des Klavierauszuges — diesmal enthielt sie Guirauds Rezitative — eine entsprechende Orchester-Partitur. Die peinlichst ausgeklügelten Beschränkungen des Copyright sorgten dafür, daß während der nächsten 90 Jahre alle im allgemeinen Umlauf befindlichen Partituren auf dieser posthumen Version basierten, obwohl diese sich noch weiter von Bizets Original entfernt hatte als der Klavierauszug von 1875.

In welchem Ausmaß ist *Carmen* geändert worden und warum? Viele der früheren Änderungen — enthalten in der Fassung von 1875 — hatte Bizet während der Proben selbst vorgenommen. Es erschiene in der Tat ein verständliches und logisches Verfahren, wenn die Verpflanzung einer Oper vom Arbeitszimmer des Komponisten in die Realität des Theaters Bizet bewogen hätte, hier etwas zu kürzen, dort etwas auszubauen und sein Werk im allgemeinen zu dessen Vorteil zu revidieren. Dies würde jedoch Umstände voraussetzen, die eine so schöpferische Entwicklung begünstigen. Und hier liegt die Schwierigkeit im Falle der *Carmen*: solche Umstände waren während der Proben dieser Oper nicht gegeben, was durch die neue, von Fritz Oeser herausgegebene Partitur bestätigt wird. In Text und Anhang erscheint Bizets Version „inexpurgée“ zum ersten Mal im Druck, soweit sie nach Bizets eigenhändigem Manuskript und nach bisher nicht berücksichtigten Quel-

len rekonstruiert werden konnte. An die 30 Passagen, insgesamt rund 400 Takte, erscheinen, nachdem sie vor der Erstaufführung herausgeschnitten worden waren, zum ersten Mal gedruckt.

Es ist seit langem eine Quelle der Enttäuschung gewesen, daß viele französische und italienische Opern-Meisterwerke nur in voneinander abweichenden und unzulänglich herausgegebenen Partituren, in welchen die Wahl des Materials in keiner Weise erklärt ist, verfügbar sind. Die Alkor-Partitur enthält, in begrüßenswertem Gegensatz hierzu, erschöpfendes kritisches Material und detaillierten Kommentar. Wahl des Textes, Einbeziehung in die Partitur oder Verweisung in den Anhang an irgendeiner besonderen Stelle, Auswahl alternativer Versionen — all das ist nachgewiesen und erklärt. Die Folge ist, daß man jetzt in der Lage ist, die an *Carmen* im Jahre 1875 vorgenommenen Änderungen mit den Umständen, die sie verursachten, in Beziehung zu setzen.

Daß diese Umstände weit vom Idealen entfernt waren, ist bereits ausführlich von Bizets Biographen und Zeitgenossen dargelegt worden. Abgesehen von Bedrängnissen auf und hinter der Bühne, wie sie jeden Komponisten während der Vorbereitung einer neuen Oper plagen, war die Spannung, die während der *Carmen*-Proben herrschte, besonders auf zwei Faktoren zurückzuführen: die darstellerischen Schwierigkeiten, die das Werk selbst bot, und Bizets radikale Abkehr von den Traditionen der Opéra Comique, indem er Merimées etwas schockierende Geschichte vertonte. Wenigstens eine Kürzung — im ersten Teil der Duell-Szene im 3. Akt — könnte sehr gut ästhetischen Einwänden zugeschrieben werden.

Es waren jedoch die Einwände derjenigen, die direkt mit der Aufführung befaßt waren, die Bizet beständige Probleme verursachten, und vor allem sie haben *Carmen* geformt. Der Regisseur, Ponchard, scheint sich Bizet manchmal mit aller Gewalt widersetzt und in solchen Streitfällen die Unterstützung gehabt zu haben. Die Schwierigkeiten, auf die Bizet beim Chor stieß, hatten die weitestreichende Wirkung. Durch die Aufführungs-Traditionen der Opéra Comique war man auf Bizets Anforderungen, was die Handlung anbetraf, ebensowenig vorbereitet, wie auf die rein technischen Schwierig-

keiten seiner Musik. Zusammen ergab das Probleme, die bis heute Kopfzerbrechen verursachen. Tatsächlich betrafen von allen Kürzungen bei *Carmen* rund zwei Drittel den Chor.

Mit der neuen Alkor-Partitur liefert der Herausgeber eine detaillierte Rekonstruktion der ereignisreichen Zeit während der Proben, die sich wie ein spannender Roman liest. Die Tatsache, daß der 1. Akt häufiger umgewandelt wurde als alle anderen, kann jetzt, aufgrund von Oesers Nachforschungen, auf die besonderen Schwierigkeiten zurückgeführt werden, mit denen der Chor in diesem Akt zu kämpfen hatte.

Die Wahrscheinlichkeit solcher notwendigen Maßnahmen mag seit Jahren offenbar gewesen sein. Doch erst jetzt — dank der Alkor-Partitur — können wir die Wahl zwischen Bizets Original und den ergänzten Fassungen treffen. Die Einschränkungen von 1875 brauchen eine Produktion in der heutigen Zeit nicht zu beeinflussen; dem wird sicherlich zugestimmt. Die Frage ist offensichtlich nicht, ob Bizet oder ein anderer die Kürzungen vornahm, sondern aus welchem Grund und mit welchem Ergebnis dies geschah. Es ist besonders begrüßenswert, daß Oesers Untersuchung dieses Problems ihn veranlaßt hat, eine Anzahl von Passagen, die bis dahin unterdrückt worden waren, in den vollen Text seiner Partitur aufzunehmen. Hätte er sie in den (gesondert gedruckten) Anhang eingefügt, würden sie auf Zusätze zur Oper, oder, bestenfalls, auf mögliche Alternativen hinauslaufen. Indem sie als Glied der eigentlichen Partitur gedruckt werden, wird diesen Abschnitten endlich ehrliche Gelegenheit gegeben, einen wesentlichen Teilbestand der Oper zu bilden. Daß ihnen in keiner Weise musikalische oder dramatische „raison d'être“ mangelt, ist durch eine Reihe von Aufführungen in Deutschland und im Ausland bewiesen worden.

Bei der Vorlage einer Ausgabe wie derjenigen Oesers ist das ausschlaggebende Problem jedoch dies: Wie kann zwischen Änderungen, zu denen der Komponist durch gegebene Umstände gezwungen war — bei „Carmen“ gehört zweifellos der allergrößte Teil der Änderungen in diese Kategorie —, und denen, die Bizet als künstlerische Verbesserungen ganz unabhängig von später folgenden Gegebenheiten vorgenommen hat, unterschieden werden?

Macht man solche Unterschiede, so ist es doch wahrscheinlich, daß in Grenzfällen immer ein gewisses Maß an Problematik zurückbleiben wird. Im großen und ganzen führt aber der Herausgeber überzeugende Argumente für seine eigene Entscheidung in solchen Fällen an. Es ist nur bedauerlich, daß in einigen wenigen Fällen durch seine persönlichen Vorstellungen die Objektivität seines Urteils beeinflusst worden ist. Solch ein Fall entsteht bei Escamillos Abgang im 3. Akt, wo Oeser Bizets Regieanweisungen durch einige eigene ersetzt hat. Eine derartige Entscheidung wird er, wie ich mit Sicherheit annehme, schon jetzt bereuen, obwohl er versucht hat, das so anfechtbare Verfahren in seinem Kommentar zu rechtfertigen.

Ein weiterer Vorbehalt muß gemacht werden in Bezug auf Oesers kurzen Hinweis auf den Klavierauszug von 1875. Bizet selbst war in die Vorbereitung dieses Auszuges verwickelt, aber dennoch muß sein Inhalt mit Zurückhaltung behandelt werden, da er ein *Résumé* dessen bildet, was die Umstände während der Proben herbeiführten. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn dieser Punkt für diejenigen ausführlicher behandelt worden wäre, die annehmen, daß die Anwesenheit des Komponisten seine Zufriedenheit mit der Art der Herausgabe seines Werkes garantiert.

Oesers Text ist nur in einem unumgänglichen Fall unvollständig: einige Takte der ursprünglichen Todesszene sind nicht vorhanden. Als Text für diese Szene in der Haupt-Partitur legt der Herausgeber ein nicht zufriedenstellendes Konglomerat von späteren und früheren Versionen vor. Hier ist ein Fall — und es gibt selbstverständlich viele andere — wo sich der Dirigent genauestens auf Oesers kritisches Material beziehen muß, um zu einer eigenen Entscheidung zu gelangen. Unser Dank an den Herausgeber, wenn er uns Entscheidungen dieser Art aufgrund seiner sorgfältigen Forschungsarbeit überhaupt erst möglich macht, ist aber unbestreitbar.

Oeser beantwortet eine Reihe sehr strittiger Fragen auf faszinierende, überzeugende Weise. Es leuchtet mehr denn je ein, daß die Anwesenheit des Komponisten — oder die bloße Tatsache, daß er zu der Zeit am Leben war — für seine Zufriedenheit mit einer Fassung oder sogar einer Auf-führung seines Werkes keineswegs bürgt.

In dieser Hinsicht ist *Carmen* keine Ausnahme. Wagner und Berlioz gaben sich mehrmals Mühe, Kürzungen nachträglich zu bekämpfen, die sie zuvor erlaubt hatten.

Wenn der reinen Vision des 36jährigen „jeune homme irrespectueux“, durch unglückliche Umstände im Jahre 1875 getrübt und seit langem durch Beschränkungen der Urheberrechte verdunkelt, heute endlich erlaubt ist, für sich selbst zu sprechen, dann ist dem weitsichtigen Verlag für sein Unternehmen und dem Herausgeber für sein Können und seinen Fleiß eine besondere Anerkennung in der Geschichte der Oper gewiß. Maurits Sillem, London

Frédéric Chopin: Walzer. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1963. 107 S.

Nach den Etüden (vgl. P. Mies in *Mf* 16, 1963, S. 414—415) legt Zimmermann nun die Chopinschen Walzer vor. Die in der ersten Veröffentlichung niedergelegten Prinzipien, fußend auf dem Aufsatz des Herausgebers in *Mf* 14, 1961, 155 ff., sind auch hier maßgebend geblieben, nur konnte sich das Vorwort diesmal etwas kürzer fassen. Die Quellenlage ist etwa dieselbe, nur scheint es, als wäre sie bei den Walzern noch etwas schwieriger. So erwähnt M. J. Brown in seinem Chopinindex (London 1960, Nr. 166) einen bisher unveröffentlichten Walzer in B (1848) im Besitz von A. Hedley — London.

Während die Etüden kein in den allgemein zugänglichen Ausgaben fehlendes Stück bringen, finden sich hier deren fünf (Nr. 14, 15, 17—19), von denen nur zwei der Reifezeit entstammen, die daher alle zum mindesten stilgeschichtlich nicht ohne Wert und Interesse sind. Erscheint der erste in *as* (1827) in Form, Harmonik, Melodik und dem embryonalen Trio noch etwas primitiv, so zeigt Nr. 15 in *E*, zwei Jahre später entstanden, bereits ein persönlicheres Gesicht. Nr. 19 in *Es*, aus der gleichen Zeit, möchte man Chopin nicht mehr zuschreiben, so daß man Ekierts Annahme der Unechtheit beipflichten möchte. Trotzdem wurde das Stück in der nahezu unbezeichneten Eigenschrift hier veröffentlicht, während es der Gesamtausgabe (Bd. 9, 1956) nur in einem sehr vernünftig

und zurückhaltend bezeichneten Erstdruck von 1902 bekannt war. Ist Nr. 18 in *Es* (1840) mehr ein Nachklang zu bereits vorher breiter Entfaltetem und, da ohne Titel, auch als *Nocturne* oder *Mazurka* zu verstehen, so ist Nr. 17 in *a* (1843), ähnlichen Charakters, durch seine melodiose Vielfalt reizvoll.

Ein Vergleich der handschriftlichen, z. Zt. noch greifbaren Vorlagen zwischen Brown (1960) und Zimmermann (1963) ergibt bei 18 Walzern das Verhältnis 7:12 (die Gesamtausgabe bietet zwei Stücke weniger als unsere Ausgabe). Die Gründe für die „unübersichtliche Quellenlage“ hat Zimmermann in seinem Aufsatz klargestellt. Sie liegen vor allem in Chopins Arbeitsweise, über die wir durch die bekannten Schilderungen der G. Sand orientiert sind und über die er am 11. Oktober 1846 an die Eltern schreibt (*Lettres*, ed. Opienski, Paris 1933, 434): „*Lorsqu'on est en train d'écrire, on croit que c'est bon, car autrement on n'écrirait pas. C'est après seulement qu'à la réflexion on rejette ou l'on garde ce qui convient. Le temps est le meilleur critique et la patience le meilleur maître.*“ Ob die von A. Hedley in *Chopins Selected Correspondence* (London 1962, 378) mitgeteilte Stelle, wenn auch wahrscheinlich apokryph, nicht doch einen richtigen Zusammenhang erahnt, wäre zu bedenken. Sie lautet: „*I have really too many themes, almost an embarras de richesse, as the French say. When it comes to putting them on paper, I pick out the best bits, but there are always holes left in the complete thing . . . After some time, a theme comes unexpectedly, as if out the blue, and fits exactly into the hole . . . then another . . . and at last the whole thing fits together like a mosaic.*“

Daß Chopin sich in seiner Gewissenhaftigkeit nicht nur um korrekte Ausgaben der eigenen Werke bemühte, zeigt ein Brief an Fontana von 1839 (Opienski, 297). Daß der Meister bemüht war, daß die für andere als Geschenk eigenhändig abgeschriebenen Kompositionen nur bei diesen verblieben, beweist eine Briefstelle von 1839 an die Virtuosa A. Oury (ebda, 315). Wie weit die maßgebende Lesart auch in psychologische und ästhetische Bereiche führt, hat O. Jonas im *Chopinjahrbuch* überzeugend nachgewiesen. Daß Zimmermann bei aller Deutlichkeit und Entschlossenheit der edi-

torischen Haltung mehrfach gezwungen war, zwei Fassungen vorzulegen, wobei Fontana (dessen Schaffen einer näheren Untersuchung wert wäre) eine Rolle spielt, kann nur gebilligt werden, doch ist auch die Gesamtausgabe zu befragen, da sie bei allen ihren Mängeln sich immerhin um Diskussion der Lesarten und Quellen bemüht.

Was die *Tempi* anbelangt, so sind hier ja die Grenzen etwas enger gezogen als bei den Etüden. Merkwürdig steht es um op. 64/I, den eine verhunzende Suggestion später zum „Minutenwalzer“ degradierte: Die beiden Autographe verlangen *Vivace* bzw. *Tempo di Valse*, der Druck *Molto vivace!* Chopin hat meist die von ihm selbst publizierten Walzer dynamisch ausreichend bezeichnet, die paradoxe Steigerung S. 18, Takt 245–58 ist wohl eine Ausnahme, ebenso die allzu kargen Vorschriften in op. 34/I. Daß z. B. S. 25, ab T. 177 kein *ff* mehr angängig sei, hat E. Mertke in seiner wohlüberlegten Chopinausgabe Bd. I (bei Steingraber) erkannt und entsprechend durch ein *piano* vervollständigt. Aufschlußreich sind die beiden Versionen von 69/II. Das Autograph enthält nahezu keine Bezeichnungen, war also in dieser Form für die posthume Veröffentlichung nicht zu brauchen. Gewiß wird man Fontanas Vorschlag *Moderato* billigen, auch die, allgemein üblich gewordene, hinzugesetzte Terzung S. 76, T. 113 ff. als Chopin kongenial womöglich begrüßen, aber leider ist die aparte, echt Chopinsche Urfassung S. 72, T. 78 bisher noch nicht bekannt geworden.

Der Phrasierung widmet die Gesamtausgabe ein erhebliches Interesse, doch konnte Zimmermann in seiner, auch praktischen Zwecken dienenden Edition nicht alles berücksichtigen. Sehr im Recht war der Herausgeber, als er (Vorwort S. 5) die Schreibung der Baßführung vereinheitlichte; hier und da sieht man Ansätze, die streckenweise schön profilierten Bässe zu verdeutlichen, z. B. S. 30, T. 53–60. Da die meisten Vorlagen der Walzer, im Gegensatz zu den Etüden, sehr sparsam im Fingersatz gehalten sind, war Theopolds vorsichtige aber ausreichende Applikatur recht am Platze. Auf eine bei Chopins unbeirrbarer Genauigkeit merkwürdige Tatsache sei noch hingewiesen. Nach GA S. 125 hat das Exemplar der Frau Dubois, einer Schülerin Chopins, bei dem ersten Viertel von

op. 64/I einen Triller mit dem Zusatz „4 measures“, man liest weiter: „Offenbar erlaubte oder empfahl also Chopin mit einem vier Takte langen Triller zu beginnen“ — woraus aber vorläufig keine Schlüsse zu ziehen wären!

Alles in allem legt Zimmermanns wohlgeratene und wohlberatene Ausgabe Zeugnis ab für die Richtigkeit von O. Jonas' Zusammenfassung im Chopinalmanach, 153: „Through regarding and studying the manuscripts, one can take part in all this work and reflection in much the same way as an eyewitness: one is allowed to enter the workshop of the genius.“

Reinhold Sietz, Köln

Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht: *Missae Caput*, edited by Alejandro Enrique Planchart. New Haven: Yale University 1964. VIII und 182 S. (Collegium Musicum. 5.)

Die Caput-Messen (über das Schlußmelisma „caput“ der Antiphon „Venit ad Petrum“) von Dufay, Ockeghem und Obrecht liegen bereits, z. T. sogar mehrfach, in älteren und jüngeren wissenschaftlichen Ausgaben vor. Mit der neuen abermaligen Publikation soll — wie der Herausgeber eingangs hervorhebt — eine in erster Linie praktischen Aufführungszwecken dienende Edition bereitgestellt werden. Wenn gleichzeitig daraus nun doch wieder eine wissenschaftlich relevante Arbeit geworden ist, so zeugt dies einmal von der philologisch-musikologischen Gründlichkeit des Herausgebers, von der schwierigen, stets „im Fluß“ befindlichen Materie sowie von der Tatsache, daß Wissenschaftlichkeit und praktische Verwendbarkeit einer Neuausgabe alter Musik sich heute nicht mehr auszuschließen brauchen bzw. sich nicht mehr ausschließen sollten. Eine rein wissenschaftliche, nicht wenigstens auch die Möglichkeit einer nach ihr vorzunehmenden praktischen Aufführung einschließende Publikation ist für die moderne Forschung, die u. a. auf der praktischen „Erprobung“ der alten Musik aufbauen sollte, eigentlich nutzlos und aufgrund des neuesten editionstechnischen Standes fast in allen Fällen auch gar nicht mehr notwendig. Andererseits kommt heutzutage keine ernst zu nehmende praktische Ausgabe ohne ein Minimum an „wissenschaftlichem Apparat“ aus, der in die prak-

tische Interpretation von „Wissenden“ mit verarbeitet werden muß.

Der Herausgeber bietet eine die Gegebenheiten sämtlicher Quellen berücksichtigenden, fehlerbereinigten, auch drucktechnisch äußerst klaren Notentext in der heute allgemein bei wissenschaftlich-praktischen Ausgaben alter Musik üblichen Form (Vorsätze, Notenwertverkürzungen, Akzidentien, exakte Textunterlegung etc.). Einwände könnten lediglich gegenüber der mitunter inkonsequenten Wahl des Metrums sowie gegenüber verschiedenen Metronomangaben angemeldet werden. So ist das tempus imperfectum diminutum in der Dufay-Messe — in Anlehnung an die Edition des Stückes von H. Besseler in der Gesamtausgabe — durch einen modernen  $\frac{4}{4}$ -Takt wiedergegeben (Brevis = Halbe), in der Obrecht-Messe durch einen  $\frac{4}{2}$ -Takt (Brevis = Ganze), in der Ockeghem-Messe dagegen als  $\frac{2}{2}$ -Takt (Brevis = Halbe), was dem schwebenden melodischen Duktus weit eher als die Viertel-Notierung entspricht. Die Metronomangaben erscheinen vor allem in der Messe Dufays verschiedentlich als sehr hoch gegriffen (vgl. vor allem verschiedene Teile im tempus imperfectum), obwohl die Relationen zwischen perfektem und imperfekten Teilen konsequent eingehalten sind. Es erhebt sich hier die — wohl keineswegs in diesem Zusammenhang letzte ungeklärte — prinzipielle Frage, ob wirklich alle Sätze einer Messe im gleichen tempus auf demselben Grundzeitmaß basieren müssen, oder ob man nicht auch hier im Vortrag, je nach musikalischer Struktur, variieren sollte, so wie der Herausgeber ja auch jeder der drei Messen als Ganzes ihr eigenes Tempo vorschreibt, mit der Begründung, daß sich das Zeitmaß der Semibrevis im Verlauf des 15. Jahrhunderts allmählich verlangsamt habe (S. 164).

In einem ausführlichen Revisionsbericht behandelt der Herausgeber neben Fragen der Quellenüberlieferung, Notierung und Transkription nützliche aufführungstechnische Dinge wie Stärke und Art der choralischen und instrumentalen Besetzung. In Auseinandersetzung mit älterer Literatur, u. a. von M. Bukofzer und H. Besseler, bringt er einige neue Gesichtspunkte bezüglich der Entstehung und der formalen Kompositionstechnik der Messen. So legt er eine besondere Betonung auf die zweipaarige Anlage (Gloria—Credo, Sanctus—Agnus) des

älteren Messen-Korpus der Dufay-Vertonung, zu dem später ein hinzukomponiertes Kyrie trat. Für die Obrecht-Messe sieht der Herausgeber in erster Linie ein Abhängigkeitsverhältnis zu der Dufay-Komposition und nur indirekte Verwandtschaft zu dem Werk von Ockeghem. Über diese speziellen Probleme hinaus gewinnt die Vereinigung der drei gleichnamigen Messen in einer kritisch-analytischen Ausgabe eine grundsätzliche Bedeutung. Zeigt sie doch wieder einmal, wie fruchtbar für die Beurteilung derartiger Musik der bis heute leider viel zu wenig geübte analytische Vergleich unter „gleichem Nenner“ sein könnte. Dem Forscher wird mit der Zusammenstellung der einer Grundidee (der „Caput“-Vertonung) folgenden und teilweise voneinander direkt abhängigen Vertonungen von der Hand dreier Komponisten verschiedener Generation (1400–1425–1450) ein vorzügliches Studienmaterial zur Untersuchung der Zeit- und Personalstile in die Hand gegeben.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Werken van Josquin des Prez, uitgegeven door Prof. Dr. A[ilbert] Smijers †. Drie and vijftigste aflevering. Wereldlijke Werken, Bundel IV. Verzorgd door M[yroslav] Antonowycz en W[ilem] Elders. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. XVIII, 33 S.

Das vorliegende Heft ist seit sehr langer Zeit das erste der Josquin-GA, das eine Reihe weltlicher bzw. instrumentaler Kompositionen bringt. Sein Inhalt ist so bunt, wie es bei einer solchen „Nachlese“ zu erwarten ist: Vier vermutlich frühen vierstimmigen Chansons („*Adieu, mes amours*“, „*Bergerette savoyenne*“, „*Una musique de Buscgaya*“, „*Je sey bien dire*“) folgen fünf Instrumentalsätze, zwei dreistimmige Chansons („*Cela sans plus*“ und „*La plus de plus*“), zwei Motetten-Chansons und schließlich zwei Bearbeitungen nach Busnois und Ghizeghem, denen dankenswerterweise die Vorlagen beigelegt sind.

Leider zeigt auch dieses Heft, so begrüßenswert die Edition der Werke an sich ist, einige Mängel, die der Josquin-GA seit langem anhaften. Der lakonische und kaum übersichtliche Kritische Bericht diskutiert Echtheitsfragen nicht, obwohl es bei „*Que vous madame — In pace*“ und „*Fortuna desparata*“ notwendig gewesen wäre. Eine

Bewertung der Quellen und eine Darstellung ihrer etwaigen Abhängigkeitsverhältnisse untereinander fehlen; welche Quelle als primäre Vorlage für die Edition des jeweiligen Werkes gedient hat und warum sie als primäre Quelle zu betrachten ist, läßt sich dem Kritischen Bericht unmittelbar nicht entnehmen. Ein Kommentar zu den literarischen Texten ist nur bei drei Werken gegeben, in zwei Fällen nach der veralteten Ausgabe *Chansons du XVe Siècle* von Gaston Paris, in einem Falle nach Löpelmans *Liederhandschrift des Cardinals de Rohan*. Die Prinzipien der Textunterlegung werden nirgends genannt und begründet, was umso notwendiger gewesen wäre, da sie häufig wechseln: in „*Adieu mes amours*“ ist der Text einer Quelle quasi diplomatisch unterlegt (mit unbefriedigenden Ergebnissen im Superius); in „*Bergerette savoyenne*“ und „*Una musique*“ ist (überzeugender) die erste Strophe nach Abdruck der originalen Textmarken in einer Stimme bzw. zwei Stimmen kursiv ergänzt, die Folgestrophen aber stehen nur im Kritischen Bericht; bei „*La plus de plus*“ wird der vollständige Text nur im Kritischen Bericht abgedruckt, obwohl eine Unterlegung möglich wäre und von Helen Hewitt in ihrer Ausgabe des *Odhecaton* auch schon versucht worden ist. Bei den beiden Motetten-Chansons fehlen Text- und Melodienachweise für die gregorianischen Vorlagen der Baßstimmen, und die französischen Oberstimmentexte sind nicht (wie wenigstens in einigen Quellen, und zwar solchen, die als primär zu gelten haben) unterlegt, sondern in den Kritischen Bericht verwiesen. Daß die Konkordanzen nicht ganz vollständig erfaßt sind, ist gegenüber so gravierenden Mängeln nur eine Kleinigkeit (Nr. 43 auch in St. Gallen 462, Nr. 47 auch in Breslau Mf 2016, jetzt Warschau). Im Quellenverzeichnis ist ein Druckfehler zu korrigieren, der Verwirrung stiften könnte: die siebente dort genannte Handschrift aus Florenz hat nicht die Signatur XIX 107 (so auch weiterhin im Kritischen Bericht), sondern 107 bis; XIX 107 (auch unter der Signatur II. I. 295 laufend) ist eine andere Handschrift.

Es ist schade, daß die Herausgeber ihre entsagungsvolle und aller Anerkennung werte philologische Arbeit so sehr auf die Aufreihung bloßer Lesarten beschränkt haben, daß alle wirklich interessanten und gravierenden philologischen Probleme un-



gelöst geblieben sind. Es ist doppelt schade, da ihr Objekt kein Kleinmeister, sondern Josquin ist. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10—12: Kleine geistliche Konzerte 1636/1639. Abteilung 1: Konzerte für Frauen- und Männerstimmen; Abteilung 2: Konzerte für zwei bis vier gemischte Stimmen; Abteilung 3: Konzerte für fünf gemischte Stimmen. Hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1963. 144, 158 und 118 S.

Drei Bände der Neuen Schütz-Ausgabe mit den Kleinen geistlichen Konzerten (1636 und 1639) stehen hier zur Diskussion. Die Ausgabe wurde von Hans Hoffmann begonnen und nach dessen Tod von Wilhelm Ehmann fortgesetzt. Ihre komplizierte Entstehungsgeschichte erstreckte sich über einen Zeitraum von rund 25 Jahren. Nach und nach in 20 Einzelheften erschienen, war die Ausgabe als praktisches Aufführungsmaterial zum gottesdienstlichen Gebrauch gedacht. Von hier aus gesehen, ist sie verständlich. Die alten Schlüssel wurden durch die heute gebräuchlichen ersetzt, Noten- und Wort-Text sind übersichtlich und zuverlässig. Einige Diskrepanzen mit Spitta müßten an Hand der Originaldrucke geprüft werden. In Band 10, S. 31, Takt 39, Secundus und Takt 44, Primus, stehen z. B. in der NSA eine punktierte halbe Note, bei Spitta — wahrscheinlich richtiger — ein Viertel mit folgender halber Note. In Band 12, S. 79, Takt 88, Primus, macht das letzte Achtel einen Sekundschritt abwärts, während bei Spitta die Tonhöhe bleibt. Analoge Stellen scheinen hier der NSA recht zu geben.

Die Generalbaß-Aussetzung entspricht historischen Kriterien. Ausführliche Anweisungen zur Ausführung der Konzerte, vor allem für die Sänger, mögen dem praktischen Musiker willkommen sein (vgl. hierzu auch Wilhelm Ehmanns Aufsatz *Die Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz und unsere musikalische Praxis* in Musik und Kirche 1963). Es ist allerdings irreführend, die Stücke im Sopran- und Alt-schlüssel als „Konzerte für Frauenstimmen“ zu bezeichnen. Diesen durch unsere Kenntnis der Schützschen Aufführungspraxis widerlegten Punkt hätte man durch einfache Bezeichnung der Stimmgattungen umgehen können.

Für den Wissenschaftler überwiegen die Nachteile dieser Ausgabe. Warum hat man die beiden Sammlungen ineinandergearbeitet? Es handelt sich um zwei selbständige Teile, die immerhin im Abstand von drei Jahren erschienen und sich in einem Punkt wesentlich unterscheiden: im ersten Teil werden nur deutsche, im zweiten neben den deutschen auch lateinische Textvorlagen verwendet.

Uneinheitliche Editionsverfahren, bedingt durch die Geschichte der Ausgabe, erschweren das Erkennen der Originalgestalt, Phrasierungsbögen und Atemzeichen stören das Notenbild. Wenig glücklich ist auch die Takteinteilung in Semibreven, die mit wenigen Ausnahmen gewählt wurde. Sie garantiert zwar gleichmäßige Takte, zerhackt aber die oft längeren Schützschen Phrasen. In „Fürchte dich nicht“ (Bd. 10, S. 112) müssen z. B. die Breven fortwährend geteilt werden.

Am schwersten auf der Seite der Nachteile wiegt die Transposition vieler Konzerte. Abgesehen davon, daß Transpositionen in wissenschaftlichen Ausgaben immer problematisch sind, begibt sich diese Ausgabe mit Vorzeichnung bis zu drei  $\flat$  und drei  $\sharp$  in Tonartenbereiche, die der Schützzeit weit vorausgreifen. Daß die Stimmung des Kammertons im 17. Jahrhundert unterschiedlich war, entschärft das Argument nicht. Auch vom praktischen Standpunkt könnte man auf die gedruckte Transposition verzichten. Ein geübter Generalbaßspieler transponiert vom Blatt, ein Sänger ohnehin. Wenn man nun schon transponieren mußte, warum hat man nicht wenigstens die originale Vorzeichnung jedem Konzert vorangestellt? Sie erscheint lediglich im Revisionsbericht.

Im übrigen stützt sich die Ausgabe ganz auf die alte Gesamtausgabe von Spitta (die Originaldrucke mit Schütz' eigenhändigen Korrekturen wurden zu Rate gezogen), ohne jedoch dessen gründlichen Revisionsbericht zu übernehmen. Der neue beschränkt sich auf nötigste Angaben, als ob die Kenntnis des Spittaschen Kommentars vorausgesetzt würde.

Welche Vorteile haben diese drei Bände der Neuen vor der Alten Schütz-Ausgabe? Abgesehen von der vielleicht leichteren Lesbarkeit der modernen Schlüssel — auch diese bringt die bekannten Nachteile der vielen Hilfslinien — sind sie rein äußerlich: Die NSA der *Kleinen geistlichen Konzerte* ist

handlicher und vor allem lieferbar. Sie ist aber keine wissenschaftliche, auch keine, wie es im Vorwort heißt, „wissenschaftlich-praktische“ Ausgabe (schon diese Formulierung ist ein Widerspruch in sich), sondern eine rein praktische Ausgabe mit beigefügten Erläuterungen der Editionsmethoden und einem kurzen Revisionsbericht, der auf Spitta zurückgeht. Der Wissenschaftler wird also gleich zu Spitta greifen.

Ursula Klein, Hamburg

*La Fida Ninfa*. Drama per musica in tre atti di Scipione Maffei. Musica di Antonio Vivaldi. Hrsg. von Raffaello Monterosso. Cremona: Athenaeum Cremonense 1964. XLVI, 380 S. (Istituta et Monumenta publicati della Biblioteca Governativa e Civica di Cremona. Ser. I: Monumenta. Nr. 3.)

Dazu: Schallplatten-Gesamtaufnahme. Vox DLBX 210, 3 Platten in Kassette.

Hier wurde eine der umfangreichsten und besten Quellenveröffentlichungen zur Geschichte der Barockoper in neuester Zeit vorgelegt. Es handelt sich um die 1732 zur Einweihung des Teatro Filarmonico in Verona geschriebene Oper Vivaldis *La Fida Ninfa*, deren Autograph sich wie die meisten anderen Vivaldi-Opern in der NB Turin befindet, wohin sie aus Privatbesitz erst 1927 gelangt sind. Da die Opern Vivaldis bisher so gut wie unbekannt sind, kommt dem Neudruck der vollständigen Partitur eine besondere Bedeutung zu, zumal auch kaum Opern anderer Zeitgenossen veröffentlicht wurden — so liegen weder von Leo noch von Vinci, Gasparini, Bononcini oder Lotti Partituren im Neudruck vor, nicht einmal von einer der größeren Opern Pergolesis (die bisher nur im Klavierauszug erschienen), geschweige von Orlandini (der ursprünglich die Musik zu *La Fida Ninfa* schreiben sollte), Porpora, Galuppi oder Conti. Von Caldara haben wir nur eine kleinere Oper *Dafne* (DToE 91) im Neudruck, so daß man immer wieder auf Fux' *Costanza e Fortezza* (DToE 17) zurückgreifen muß, die jedoch in einem relativ altmodischen, kontrapunktischen Stil geschrieben ist, ähnlich wie die veröffentlichten Opern Steffanis (*Alarico*, *Tassilone*). Auch die Opern Händels sind durchweg in einem viel altertümlicheren Stil gehalten als die italienische Oper nach 1720 — Händel hat den kontrapunktisch-konzer-

tierenden Stil seiner Vorgänger wie Scarlatti nur erweitert, aber nie verlassen. So ist das Bild der älteren italienischen Oper dringend revisionsbedürftig, insbesondere der bisher irrtümlich als „neapolitanisch“ bezeichnete Opernstil, der sehr ungenügend bekannt ist. Neben Hasses *Arminio* (1745), dessen erster und zweiter Akt 1957 im EdM erschienen, stellt so Vivaldis *La Fida Ninfa* eines der wenigen veröffentlichten größeren Beispiele der italienischen Oper der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar.

*La Fida Ninfa* zeigt mit aller Deutlichkeit den neuen Solo-Gesangsstil mit vorwiegend harmonischer Begleitung, wie ihn Vivaldi bereits seit 1714 in Venedig verwendete (seit der Oper *Orlando finto pazzo*), d. h. bereits vor den „Neapolitanern“ Leo, Vinci, Hasse, denen man diese Neuerung bisher zuschreiben wollte. Dies habe ich nachgewiesen in *Vivaldi und die Oper* (vorgesehen für *Acta Musicologica*) sowie in dem im Erscheinen begriffenen fünften Band der *New Oxford History of Music*.

Der Neudruck zeigt mit aller Deutlichkeit, daß die virtuos geführte Solo-Gesangsstimme die Oper beherrscht. Das Orchester dient in den Arien einer harmonischen Begleitung, oft spielt es die Singstimme mit. Auch da, wo es eigene Motive erhält, dienen diese der klanglichen Grundlage, und nie kommt es zu einem echten Konzertieren (wie z. B. bei Händel). Der Herausgeber weist darauf hin, daß auch die virtuossten Koloraturen der Sänger bei Vivaldi nie zum Selbstzweck werden, sondern nur an Höhepunkten der Arien als Steigerung der Erregung verwendet werden. „*In entrambe le arie citate, l'episodio virtuosistico di chiara impronta strumentale è solo un episodio dell'aria, non è tutta l'aria.*“ Die Arien sind aus der deutlichen Deklamation der gereimten Verse Scipione Maffeis entwickelt, die ausdrucksvoll vgetragen werden, meist in der bekannten Form der da-capo-Arie. Die Arien selbst sind im Ausdruck trotzdem sehr wechselvoll gehalten, nach dem Brauch der damaligen Oper mußte jede Hauptperson eine ganz bestimmte Reihe verschiedenartiger Arien erhalten, die als „*Aria patetica*, *Aria di bravura*, *Aria parlante*, *Aria di mezzo carattere*, *Aria brillante*“ u. ä. bezeichnet sind — so entstand trotz der da-capo-Form eine große Abwechslung.

Vivaldis Gesangspartien sind auch in scheinbar instrumentalen Passagen „*di melodiosità d'impronta squisitamente vocale*“ — dies gilt freilich für die meisten Opernarien jener Zeit, zu Unrecht werden von den Historikern immer wieder einzelne besonders instrumentale Gesangeffekte einzelner Kastraten (wie Farinelli) als allgemeingültig herangezogen. Der Herausgeber gibt in der Einleitung eine umfassende Analyse der Musik, des Librettos sowie seiner „*Criteri di edizione*“ und einen Revisionsbericht, ohne sich auf Vergleiche mit anderen Opern einzulassen.

Der Herausgeber, Raffaello Monterosso, ist Kapellmeister in Mailand, man muß ihm für diese wissenschaftlich genaue und vollständige Ausgabe sehr dankbar sein, zumal er es verstanden hat, sie mit einer praktischen Ausgabe zu verbinden, welche die zahlreichen Aufführungseigenarten der Barockoper berücksichtigt. Es ist nicht nur die Ausstattung des Bc., sondern auch die Einfügung der früher improvisierten Vorhalte in den Rezitativen wie der Veränderungen der Singstimmen beim *da capo*, die hier auf Grund genauer Quellenkenntnis vorgenommen wurde. Es bedarf kaum des Hinweises, daß alle Zusätze des Herausgebers (auch für die Dynamik) deutlich von dem erhaltenen Notentext des Autographs abgehoben sind (meist durch kleineren Stich). Monterosso stützt sich im wesentlichen auf R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1/1963, zog aber auch die theoretischen Originalquellen von Marpurg, Gasparini, Telemann, Artega, Algarotti u. a. heran. Auf diese Weise kam eine wirklich lebendige Ausgabe zustande, die ein Bild von der Vielfalt der Improvisationen vermittelt, welche bei früheren Aufführungen unbedingte zur Anwendung kommen mußten. Monterosso ist sich bewußt, daß alle Niederschriften solcher Improvisationen heute nur Ratschläge sein können, es so oder auch anders zu machen.

Ganz besonderen Wert erhält die Ausgabe dadurch, daß sie für eine Bühnenaufführung entstanden ist und praktisch ausprobiert wurde. Monterosso hat die Oper mit jüngeren Gesangssolisten der Mailänder Scala mehrfach aufgeführt, auch in Paris, wo sie vollständig auf Schallplatten aufgenommen wurde (Vox, Musica Rediviva, DLBX 210, drei Platten). Die Platten geben diese Bühnenaufführung wieder,

welche eine Reihe von Strichen enthält, die jedoch unerheblich sind, auch wenn dabei auf einige glanzvolle Arien verzichtet wurde. Am überraschendsten wirken die zahllosen Vorhalte, welche der Herausgeber an alle Satz- und Phrasenschlüsse der Rezitative gesetzt hat — durch diese historisch belegten Vorhalte entsteht ein viel abwechslungsreicheres Klangbild barocker Rezitative als man es in der Regel gewohnt ist, die Vorhalte bilden meist Dissonanzen zum Continuobaß. Monterosso wählte für den Rezitativvortrag allerdings meist sehr langsame Tempi, was der dramatischen Wirkung schadet. Die Gesangssolisten finden sich vorzüglich mit dem barocken Gesangsstil ab, vor allem Rena Gary Falachi (als Licori), welche die schwierigsten Koloraturen meistert. Die beiden Kastratenpartien wurden durch Sängerinnen ersetzt. Stellenweise hätte man sich eine noch differenziertere Art des Gesangsvortrags in den Arien gewünscht, wie sie heute von der Sutherland oder der Callas beherrscht wird — man darf nicht vergessen, daß diese alten Opern mit den größten Feinheiten eines persönlichen Gesangsvortrags rechnet. An einigen Stellen hätte man sich noch mehr „Verzierungen“ denken können, so in dem *Lamento des Narete* (S. 142), über manche Tempi ließe sich streiten (wie bei dem abschließenden Chor S. 370, der als heiter-festlicher Abschluß in schnellerem Tempo gewinnen würde.) Einige Gesangsunreinheiten (S. 25, 295, 299) sind nur kleine Schatten in dieser sonst hervorragend gelungenen Wiedergabe. Glanzstücke sind die Ensembles, so das erste Akt abschließende Terzett sowie das Schlußquartett des zweiten Aktes, in dem die Verschmelzung der vier Solostimmen ausgezeichnet gelungen ist. Da die Oper im Original keine Ouvertüre hat, setzte der Herausgeber die Sinfonia des III. Aktes an deren Stelle, ein reizvolles Stück mit einem konzertierenden Viola-Solo (eigentlich Tenor-Viola). Zu der Plattenaufnahme erschien ein gesondertes Begleitheft, das außer einer Einführung Marc Pincherles und einer Inhaltsangabe den vollständigen italienischen Text zusammen mit einer französischen und englischen Übersetzung enthält. Auch die Partiturausgabe enthält den Originaltext gesondert sowie eine Reihe von Faksimiles des Autographs.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

*Musica svecica saeculi XVII. I. Johannespassion.* Herausgegeben von Lennart Reimers, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1962. XIV, 15 S. (*Monumenta musicae svecicae*. 3.)

Daß die schwedischen Bibliotheken für die deutsche Musikgeschichte besonders vom 16. bis zum 18. Jahrhundert wertvolles, teilweise einzigartiges Material bereitstellen, wußte man aus der Werküberlieferung einzelner Meister, zumal Dietrich Buxtehudes, und aus den vorbildlich gearbeiteten Katalogen der in Schweden aufbewahrten alten Notendrucke und Musikbücher. Weniger bekannt war hierzulande, daß auch die Aufführung evangelischer Passionen im Norden Europas interessante Denkmäler bewahrt hat. So ist die anonyme deutsche Matthäuspassion in Uppsala — eine Parallelerscheinung zu den oratorischen Passionen von Christian Flor und Friedrich Funcke — trotz des Aufsatzes von Bo Lundgren (in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 48, 1946) im einschlägigen deutschen Schrifttum bisher übersehen worden.

Vorliegende Edition unterrichtet nun anschaulich über die in der Nationalsprache abgefaßten schwedischen Quellen des 17. Jahrhunderts zur altprotestantischen Passion, deren Turbae allgemein Johann Walter zugeschrieben werden. In dem deutsch und englisch wiedergegebenen Vorwort sind zehn Quellen für die herausgegebene Johannespassion genannt. Die Ausgabe gründet sich auf die auf den Anfang des 17. Jahrhunderts angesetzte und damit älteste schwedische Fassung, die Handschrift 131 der Königlichen Bibliothek in Stockholm. Der äußeren Anlage nach gehört das Werk in die dritte Gruppe der von Konrad Ameln und Carl Gerhardt aufgestellten bekannten Quellenübersicht zur frühen deutschen Passion. Es besitzt einstimmige Rezitationen im Passionston, falsobordoneartige Turbae, ferner Rahmenschöre.

Hält man die verhältnismäßig späten skandinavischen Lesarten für die Turbae und die Sologesänge neben die der ältesten sächsischen Quellen zur Johannespassion (Ameln-Gerhardts Quellengruppe II) — im Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik I, 3, S. 76—82 und I, 4, S. 50—52 liegt die von Reimers vermifste Neuausgabe vor —, so zeigen sich z. T. gravierende Unterschiede. Am auffälligsten ist wohl die systematische Anwendung der Doppelpunkt-

formel  $c' \overset{\frown}{d' e' d' c'}$  in der schwedischen Handschrift. Der mehrstimmige Eingang wird im Vorwort auf die Präfatio in der von Clemens Stephani 1570 veröffentlichten Matthäuspassion zurückgeführt. Der Herausgeber verschweigt jedoch, daß auch die seiner Meinung nach „*leider nicht ganz zu entziffernde*“ und daher nur im Faksimile mitgeteilte Conclusio der Stockholmer Fassung (vgl. S. VIII f. und S. [2]) auf Stephani verweist. Ein Vergleich mit dem Druck von 1570 läßt das in der Handschrift an dieser Stelle Gemeinte recht gut erkennen. Die Neuausgabe einer so verderbten Fassung bietet freilich grundsätzliche Probleme. Reimers übernahm in den Text der Johannespassion anstatt dieses Chores den leichter zu spartierenden, aber schon in der Substanz dilettantisch, ungeschickt und fehlerhaft wirkenden vierstimmigen Abschluß aus der Johannespassion in der Riddarholm-Handschrift der Universitätsbibliothek zu Lund. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn man den verunstalteten Stockholmer Abschluß — evtl. behutsam korrigiert — beibehalten und ihm noch den originalen Schlußchor nach Stephani beigelegt hätte.

Durch die Benutzung der letzten Endes an Pseudo-Obrecht anknüpfenden Rahmenschöre tritt die Stockholmer Fassung neben die von Otto Kade beschriebene Breslauer Handschrift des 16. Jahrhunderts, neben die durch Gottfried Vopelius 1682 veröffentlichte Johannespassion und neben die dänische Roskilde-Passion von 1673. Ob aber aus der zuletzt genannten Übereinstimmung und aus der Tatsache, daß die schwedischen Johannespassionen aus dem südlichen, dem früheren dänischen Herrschaftsbereich unmittelbar benachbarten Teil des Landes stammen, auf eine dänische Vermittlung der schwedischen Passionen geschlossen werden muß, bleibt bei der singulären Überlieferung der Johannespassion in Dänemark und angesichts des überwiegend direkten deutsch-schwedischen Musikaustauschs im 17. Jahrhundert fraglich. Der umgekehrte, von Schweden nach Dänemark führende Weg wäre eher denkbar.

Im Schriftbild entspricht die Ausgabe den sonstigen Editionen von frühen Passionen. Die Notenwerte in den mehrstimmigen Sätzen wurden um die Hälfte verkürzt. An die Stelle der weißen Semibreven in den Sologesängen sind runde schwarze Choralnoten getreten mit Bindebogen bei Ligaturen. Solch eine Wiedergabe unterstützt die

vom Herausgeber ausdrücklich gewünschte „*leichte und ziemlich rasche Vortragsweise*“ (S. IX). Sie steht freilich in einem gewissen Gegensatz zu der im 16. und 17. Jahrhundert immer wiederholten Forderung nach einem langsamen, verständlichen und andächtigen Kirchengesang. — Zu den Druck- oder Schreibfehlern muß wohl auch auf S. 4, erste Zeile, der eine große Terz zu tief notierte Ausspruch Jesu und auf S. 11 die vorletzte Note des Basses in der Turba „*Bort, bort med honom*“ (c statt richtig f) gezählt werden. Werner Braun, Kiel

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Israel Adler: *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris-La Haye: Mouton & Co. 1966. 2 Bände, X und 334. 230 S., 1 Schallplatte (École pratique des hautes études — Sorbonne. Sixième section: sciences économiques et sociales. Études Juives. VIII.)

Inter-American Institute for Musical Research. *Anuario — Yearbook — Anuário*. Volume II (1966). New Orleans: Tulane University (1966). 198 S.

Alfredo Bonaccorsi: *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 158 S. („*Historiae Musicae Cultores*“). Bibliotheca. XXI.)

Johannes Fischer: *Das Orgelbauer-geschlecht Walcker. Die Menschen — die Zeiten — das Werk*. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 111 S., 24 Taf.

Rudolf Flotzinger: *Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich*. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 51 S. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 251. Band, 2. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Hrsg. von Erich Schenk. Heft 6.)

(Festschrift für Adam Gottron). *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte*. Jahrgang 60/61, 1965/66. Profes-

sor Dr. Adam Gottron zum 75. Geburtstag am 11. Oktober 1964. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1966. 192 S., 32 Taf.

League of Composers in Israel. *Seventh Annual Conference. Israeli Music Week, December 3rd — Dezember 18th 1966*. Programm.)

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. Hrsg. von Walther Vetter. Zehnter Jahrgang (57. Jahrgang des *Jahrbuches der Musikbibliothek Peters*). Leipzig: Edition Peters 1966. 139 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh(elm) Brednich. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. 202 S.

Ursula Kirkendale: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 406 S., 9 Taf. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. 6.)

Francisco Curt Lange: *Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais*. Sonderdruck aus: *Estudos Históricos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília* 1965, Nr. 3—4, S. 33—111 und 11 Taf.

François Lesure: *Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten*. Mit einem Vorwort von Pierre Francastel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 245 S.

Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Hrsg. von Rudolf Baehr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. XI, 531 S. (Wege der Forschung. VI.)

Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II: *Bühnenwerke*. Werkgruppe 5: *Opern und Singspiele*. Band 4: *Mitridate, Re di Ponto*. Vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXV, 345 S.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie VIII: *Kammermusik*. Werkgruppe 20: *Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument*

ment. Abteilung 1: Streichquartette. Band 1, vorgelegt von Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1966. XX, 202 S.

Steirisches Musiklexikon. Im Auftrag des Steirischen Tonkünstlerbundes unter Benützung der „Sammlung Wamlek“ bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Suppan. 6./7. Lieferung (Rosegger — Zwölfer) und Titelei (S. 481—676, Taf. XLI—LVI und S. I—XVI). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1966.

Città di Legnano. Onoranza a Francesco Paolo Neglia. Legnano, 16. November 1966 (Programm der Gedenkfeier).

Joel Newman: An Index to Capoversi and Titles Cited in Einstein's The Italian Madrigal. New York: The Renaissance Society of America (1967). 39 S. (Indexes and Bibliographies. 3.)

Salamon Rossi: Hashirim Asher Lish'lomo (The Songs of Solomon). Thirty-three Psalms, Songs and Hymns set to Music for three, four, five, six, seven and eight voices. Volume one, Venice 1623. Edited by Fritz Rikko. With a Preface by Hugo Weisgall. (New York: Mercury Music Corporation 1967). XXIII, (VI), 261 S.

Walter Salmen: Geschichte der Musik in Westfalen im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1967. 318 S.

Richard Schaal: Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1966. 151 S. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 251. Band, 1. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Hrsg. von Erich Schenk. Heft 5.)

Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen. In Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hrsg. von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1967. XI, 555 S.

Charles Sanford Terry: John Christian Bach. Second Edition with a Foreword by H. C. Robbins Landon. London — New York — Toronto: Oxford University Press 1967. Iv, 373 S.

## Mitteilungen

*An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung*

Die diesjährige Mitgliederversammlung wird am 14. Oktober, 9 Uhr s. t. in Kassel, Kulturhaus am Ständeplatz 16, durchgeführt (nicht, wie in der Leipziger Mitgliederversammlung angekündigt, in München), um so den Mitgliedern Gelegenheit zu geben, an den Veranstaltungen der bereits in Heft 1/1967 der „Musikforschung“ angekündigten Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“ und den Kasseler Musiktagen teilzunehmen. Ich gebe mir die Ehre, Sie zu dieser Mitgliederversammlung einzuladen.

Tagesordnung:

1. Bericht des Präsidenten,
2. Bericht des Schatzmeisters,
3. Zeitschrift und Publikationen,
4. Fachgruppen und Arbeitskreise,
5. Tagungen und Kongresse,
6. Satzungsänderung (Neuformulierung des Gemeinnützigkeitsparagrafen),
7. Verschiedenes.

Ich bitte, die Mitgliedskarte mitzubringen.

Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 1. September 1967 an die Geschäftsstelle, 35 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35, Tel. 30012. Auf die in früheren Jahren gesondert verschickte Einladungsdrucksache wird in diesem Jahr verzichtet.  
Fellerer

Ein Prospekt mit allen Einzelheiten über die Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“ und die sich unmittelbar anschließenden Kasseler Musiktage einschließlich Vordruck zur Karten- und Quartierbestellung kann aus versandtechnischen Gründen nur einem Teil der Auflage dieses Heftes beigelegt werden. Interessenten, die den Prospekt nicht vorfinden, werden gebeten, ihn bei der Geschäftsstelle anzufordern.

Am 6. März 1967 verstarb in Budapest der Nestor der ungarischen Musikforschung und des ungarischen Musiklebens, Zoltán

Kodály, im 86. Lebensjahr. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 31. 8. 1966 verstarb in Paris, wie wir erst jetzt erfahren, Professor Dr. Armand Machabey im 80. Lebensjahr.

Am 1. April 1967 verstarb in Berlin im 76. Lebensjahr der langjährige Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung, Professor Dr. Walther Vetter. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 23. März 1967 feierte das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. h. c. Anthony van Hoboken, Ascona, seinen 80. Geburtstag.

Am 8. April 1967 feierte der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung, Dr. Richard Baum, Kassel, seinen 65. Geburtstag.

Am 14. Mai 1967 feiert Professor Dr. Arnold Geering, Bern, seinen 65. Geburtstag.

Am 14. Juni 1967 feiert Professor Dr. Jens Peter Larsen, Kopenhagen, seinen 65. Geburtstag.

Am 5. Mai 1967 feiert Professor Dr. Erich Schenk, Wien, seinen 65. Geburtstag.

Am 20. Juni 1967 feiert Professor Dr. Fritz Winkler, Berlin, seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Gerhard Croll, Salzburg und Professor Dr. Donald J. Grout, Ithaca, wurden als Mitglieder in das Zentralinstitut für Mozartforschung gewählt.

Professor Dr. Eric Werner, New York, hat einen Ruf der Universität Tel-Aviv, ein Musikwissenschaftliches Institut zu gründen und zu leiten, zum Oktober 1967 angenommen. Das Institut hat seine Arbeit bereits aufgenommen und soll in wenigen Jahren um ein Graduate Department erweitert werden, das die Möglichkeit zur musikwissenschaftlichen Promotion bieten wird. Zu den Mitarbeitern des Instituts gehören u. a. Dr. Hanoch Avenary-Loewenstein, Dr. Edith Gerson-Kiwi und Dr. Bathya Bayer.

Dr. Arno Forchert, Berlin, hat sich am 15. 2. 1967 an der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert. Voraussetzungen und Aspekte der zeitgenössischen Deutung instrumentaler Musikwerke“.

Dr. Theodor Göllner, München, hat sich im Januar 1967 an der Universität München für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen. Teil I: Edition; Teil II: Studie (Untersuchungen zur lateinischen und deutschen Lektionspraxis vom Mittelalter bis zu Heinrich Schütz).“

Dr. Andreas Holschneider, Hamburg, ist am 18. 2. 1967 von der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert worden. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Das Troparium von Winchester — Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik.“

Dr. Josef Kuckertz, Köln, hat sich am 8. März 1967 an der Universität Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Form und Melodiebildung der Kunstmusik Südsindiens — im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Musik“.

Der International Folk Music Council hält seine 19. Arbeitstagung vom 28. Juli bis 3. August 1967 in Ostende (Belgien) ab. Anmeldungen und weitere Auskünfte beim Sekretariat des IFMC: Miss Felicia Stallman, International Folk Music Council, 8 Vernon House, 23 Sicilian Avenue, London, W. C. 1, England.

Die Gesangbuchsammlung des Landeskirchenamtes der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers wurde in der Kirchenmusikschule der Landeskirche Hannovers, Hannover, Am Markte 4—5, neu aufgestellt. Sie trägt den Namen „Gesangbucharchiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers“ und ist mit der Bibliothek der Kirchenmusikschule der Ev.-luth. Landeskirche verbunden. Die Leitung liegt in den Händen des Direktors der Kirchenmusikschule Dr. Karl Ferdinand Müller.

Der Grundstock der Sammlung entstammt der Bibliothek des 1751 gegründeten Lehrerseminars am Hundemarkt und wurde nach dem 2. Weltkrieg von der Pädagogischen Hochschule dem Landeskirchenamt gestiftet. Die Sammlung umfaßt zur Zeit 1600 Gesangbücher aus der Zeit von 1550 bis zur Gegenwart.

Ein Zentralkatalog, der zur Zeit von Dipl.-Bibl. Ruth Froriep bearbeitet wird, soll alle Gesangbuchsammlungen der Landeskirche und anderer niedersächsischer Bibliotheken umfassen. Eine große Anzahl von Jugend- und Schulgesangbüchern gibt der Sammlung ein besonderes Gepräge. Die Gesangbuchsammlung des Predigerseminars St. Michael in Hildesheim mit 400 wertvollen Exemplaren ist bereits aufgenommen. Das Gesangbucharchiv wird laufend ergänzt durch Privatspenden, Deposita und Leihgaben aus kirchlicher und privater Hand.

Das Archiv dient der Forschung und Lehre. Es steht im engen Kontakt mit der Zentralstelle Das Deutsche Kirchenlied in Kassel und Lüdenscheid, der Deutschen Arbeitsgruppe des Internationalen Quellenlexikons der Musik in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München und der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie.

#### Berichtigung:

Auf Seite 382 des Jahrgangs XIX muß es in Zeile 2 der Anmerkung 8 *Deryck Cooke* heißen. Seite 393 muß es in Zeile 20 *Takt 366* (nicht *Takt 204*) heißen. Auf Seite 398 muß es in Anmerkung 29 *Anmerkung 4* (nicht *Anmerkung A*) heißen. — Ferner weist der Verlag C. F. Peters zu den S. 378 gemachten bibliographischen Angaben darauf hin, daß die *Gustav-Mahler-Gesamtausgabe* nur mit denjenigen Bänden bei der Universal Edition erscheint, für die diese der Originalverlag ist. Andere Symphonien erscheinen auch im Rahmen der Gesamtausgabe bei den Originalverlegern wie C. F. Kahnt, Bote & Bock und C. F. Peters.

Bei der Geburtstagsnotiz für Ernest T. Ferand, S. 118 dieses Jahrgangs, muß die Ortsangabe Basel statt New York lauten.

#### Erwiderung

Zum letzten Abschnitt der Rezension meiner Arbeit *Die Begleitung des gregoria-*

*nischen Chorals im 19. Jahrhundert* durch Rudolf Ewerhart (Jg. XIX, 1966, S. 451 bis 452) einige Klarstellungen:

Homeyers Choral-Buch trägt laut W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, IV, S. 190 die abschließende Angabe über Erscheinungsort, Verlag und Erscheinungsjahr: Erfurt Uckermann o. J. Diese Angabe entspricht dem Titelblatt des Choral-Buches. Der Umstand, daß lediglich die Vorrede aus dem Jahre 1840 datiert, berechtigt nur dazu, das Erscheinungsjahr mit dem Vermerk *um* 1840 anzugeben.

Auf S. 135 (gemeint ist wohl S. 155?) ist weder der Name „Opel“ noch der Titel „Orgelbegleitung“ angegeben. Hier irrt der Rezensent. Der Name des Verfassers ist Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* (Bd. 6, 1860—1867, S. 361) entnommen.

Das Verlagshaus Desclée existiert auch in Paris.

Die Angaben zum *Graduale Romanum* (S. 17) (zitiert nach J. G. Mettenleiter mit der Bezugnahme auf Fußnote 19) sind in Anführungszeichen gesetzt, weil Mettenleiter das *Graduale Romanum* als das für die Diözese Münster herausgegebene betrachtet.

Daß in der Beibringung der Notenbeispiele „etwas zu viel des Guten getan wurde“, (laut Rezension) muß überraschen. „Zu viel des Guten“ kann in einem solchen Punkte nicht getan werden. Das gilt auch für Bibliographien, die eigentlich nie zu umfangreich sein können. Die angestrebte Vollständigkeit erlaubt nicht, auch „das Werk manch kleinen Geistes“ auszuschließen.

Verwunderlich ist es, daß der Rezensent über das den bibliographischen Angaben beigefügte Sigelverzeichnis der in- und ausländischen Bibliotheken und die Fundstellen jedes herangezogenen Werkes kein Wort verliert. Durch dieses Verzeichnis wird jedem Interessenten eine schnelle Beschaffung der Bücher ermöglicht. Ein Vorteil, der sich positiv bemerkbar macht, nachdem im letzten Weltkrieg die meisten deutschen Bibliotheken stark dezimiert wurden. Die vom Rezensenten kritisierte Form der zeitlichen Gliederung (vom Verfasser im Vorwort entsprechend begründet) erübrigt sich.

Heinz Wagener, Münster i. W.



Besprechungen

Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag (Laux; 206) / B. Szabolcsi: Geschichte der ungarischen Musik (Zagiba; 207) / A. Gallo und G. Mantese: Ricerche sulle origini della cappella musicale del duomo di Vicenza (Kämper; 208) / J. Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung II (Irtenkauf; 209) / J. Müller-Blattau: Geschichte der Fuge (A. Dürr; 209) / Die Oper im 20. Jahrhundert. Diskographie (Schiering; 211) / K. F. Müller: Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste (Geck; 212) / Slovenské L'udové Piesne I—IV (Wünsch; 213) / A. M. Jones: Africa and Indonesia (Bose; 214) / L. Finscher: Loyset Compère (Brown; 218) / H. Weinstock: Donizetti and the World of Opera (Lippmann; 220) / Ch. Hamm: A Chronology of the Works of Guillaume Dufay (Bockholdt; 221) / H. Heine: Zeitungsberichte über Musik und Malerei (Becker; 222) / N. M. Jensen: Den danske romance 1800—1850 (Geck; 224) / L. Schrade: W. A. Mozart (Abert; 225) / G. Bizet: Carmen (Sillem; 227) / F. Chopin: Walzer (Sietz; 229) / G. Dufay, J. Ockeghem, J. Obrecht: Missae Caput (Kirsch; 231) / Werken van Josquin des Prez, 53. Lieferung (Finscher; 232) / H. Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 10—12 (Klein; 233) / A. Vivaldi: La Fida Ninfa (Wolff; 234) / Musica Svecica saeculi XII. I. Johannespassion (Braun; 236).

Engangene Schriften . . . . . 237  
Mitteilungen . . . . . 238  
Erwiderung . . . . . 240

*Das aufsehenerregende Werk der zeitgenössischen Musik*

**Krzysztof Penderecki LUKAS - PASSION**

In der Besetzung der Welteraufführung:  
Stefania Wovtowicz, Sopran; Andrzej Holski, Bariton;  
Bernard Ladysz, Baß; Rudolf Jürgen Bartsch, Sprecher;  
Der Tölzer Knabenchor, Einstudierung Gerhard Schmidt;  
Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester; Der Kölner  
Rundfunkchor; Chordirektor Herbert Schemius;  
Leitung: Henryk Czvy.

Kommentare (dtsh., poln., engl., franz.)  
von Dr. Walter Dirks und Dr. Otto Tomek.  
Zwei 30-cm-Langspielplatten. Texte und Bildtafeln  
mit dem Kreuzweg von Herbert Hayek aus der Kirche  
Regina Martyrum, Berlin-Plötzensee.  
Diskophile Kassettenausgabe in Rohleinen mit  
28seitigem Begleitheft.  
HMSL 3101/2 DM 60.—  
Sonderpreis bis 31. 8. 1967 DM 52.—



Auslieferung: Fono-Schallplattengesellschaft 44 Münster, Postfach 660

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt der Prospekt über die KASSELER MUSIKTAGE 1967 (Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik) bei.