

## Max Schneider zum Gedächtnis

VON WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE

In Max Schneider, der am 5. Mai 1967 im 92. Lebensjahr in Halle/Saale verstarb, hat die internationale Musikwissenschaft, nach dem Ableben des belgischen Musikologen Charles van den Borren, ihren Nestor, zugleich einen ihrer hervorragendsten Vertreter verloren. Max Schneider gehörte noch jener Generation der deutschen Musikwissenschaft an, die nach den ersten Pioniertaten eines Jahn und eines Spitta als unmittelbare Schüler von Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann das von diesen enzyklopädisch Begonnene zu spezifizieren, für die Musikpraxis nutzbar zu machen bestrebt waren. So ist bei ihm, ähnlich wie bei seinen Altersgenossen Max Seiffert und Johannes Wolf, eine starke Konzentration auf Fragen der historischen Aufführungspraxis und ihrer heutigen Modifizierung festzustellen; diese konsequente Zielstellung macht die Größe seines wissenschaftlichen Lebenswerkes wesentlich aus.



Foto: Wolfgang G. Schröter

Max Schneider wurde am 20. Juli 1875 in Eisleben geboren. Im Alter von vier Jahren von der spinalen Kinderlähmung betroffen, begann er nach Ablegung des Abiturs dennoch in bewundernswerter Selbstdisziplin ein musikwissenschaftliches und musikpraktisches Studium am Leipziger Konservatorium und an der Universität Leipzig; Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann waren dort seine Lehrer. In den Jahren 1897–1901 wirkte er als Theaterkapellmeister in Halle und in Berlin, setzte dann aber sein musikwissenschaftliches Studium bei Kretzschmar, der 1904 nach Berlin ging, fort. Seit 1907 war Schneider als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek tätig. Im Jahre 1913 zum Professor ernannt, ging er 1915 nach Breslau, wo er 1920, nach seiner Berliner Promotion über das Thema *Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts wurde. Als Nachfolger Scherings im Jahre 1928 als Ordinarius nach Halle berufen, hat er diesen Lehrstuhl bis zu seiner Emeritierung 1956 innegehabt, nebenbei vielfältig beschäftigt als Direktor der Evangelischen Kirchenmusikschule und Lehrbeauftragter an der 1947 gegründeten Musikhochschule Halle. Unter seiner Schirm-

herrschaft, durch seinen Rat und sein Ansehen wesentlich gefördert, finden seit 1952 die jährlichen Hallischen Händelfestspiele statt; 1955 wurde er zum Präsidenten der damals gegründeten Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft gewählt, welche Funktion er bis zu seinem Tode innehatte.

Diese schlichten Daten sind angefüllt von dem nimmermüden Fleiß eines Forscherlebens, das sich in bewundernswerter Konsequenz auf die Erforschung der musikalischen Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts konzentrierte. Ausgangspunkt waren editorische Probleme der Bachschen Musik auf Grund der alten Bach-Ausgabe; vor allem ging es um Fragen des Basso continuo und seiner Realisierung, und zwar von seinen Anfängen bis zum Ende seiner Wirksamkeit, bis zu Gluck. Zu Beginn des Jahrhunderts erschienen im Bach-Jahrbuch und anderorts immer wieder richtungweisende Artikel Max Schneiders zu dieser Thematik. Hier war nun auch der Ansatzpunkt für eine rege Herausgeberebertätigkeit, die sich sowohl auf die Bach-Familie wie auf Schütz, Telemann und schließlich auch auf Händel erstreckte. Von größtem Einfluß bis in unsere Zeit wurde der von Max Schneider erarbeitete Band 28 der DDT (1907) mit wertvollen, fast vergessenen Werken von Telemann und der ersten grundlegenden Biographie dieses Meisters; Ähnliches gilt für die Bände 37/38 mit Werken von Reinhart Keiser, die sich ebenfalls erst in unserer Zeit auszuwirken beginnen. Max Schneiders Studien zur Aufführungspraxis werden nach rückwärts ergänzt durch kritische Ausgaben der Traktate von Ganassi und Ortiz; zur Erarbeitung des letzteren trieb er gründliche spanische Sprachstudien.

All diese Bemühungen fanden reichen Lohn durch die Tatsache, daß die von Max Schneider vertretenen Prinzipien echter historischer Treue bei der Wiederbelebung alter Musik immer mehr zum Gemeingut der internationalen Musikpraxis wurden; die stilgetreue Verlebendigung dieser Musik in unserer Zeit ist zu einem großen Teil Max Schneiders Verdienst gewesen. In besonderem Maße kam das beim Internationalen Bach-Kongreß Leipzig 1950 zum Ausdruck, nicht weniger bei der Händel-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik des Jahres 1959; seit Beginn der 60er Jahre konnte er noch das Aufblühen der Telemann-Pflege in Magdeburg verfolgen, die sich ebenfalls weitgehend auf seine grundlegenden Forschungen stützt. Hinzu kommt die Tatsache, daß Schneider ständig Generalbaß-Aussetzungen und Klavierauszüge selbst lieferte, so zum *Messias* und zu den Opern *Ezio* und *Porò*; diese kenntnisreichen, äußerst sorgfältigen Arbeiten sind bis heute mustergültig geblieben und haben Schule gemacht. Darüber hinaus hat Max Schneider noch bis ins höchste Alter hinein in Artikeln und Ansprachen die Händel-Forschung und Händel-Pflege begleitet und maßgebend bestimmt. Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft weiß zu schätzen, was ihr Präsident noch im Jahre 1959, nach der damaligen Neuwahl des Vorstandes, ihr an wertvollen Ratschlägen — angefangen mit dem Gedanken der notwendigen wissenschaftlichen Gemeinschaftsarbeit, mündend in Hinweise über den Händelschen Basso continuo — mit auf den Weg geben konnte<sup>1</sup>. Gerade in den letzten Lebensjahrzehnten

<sup>1</sup> Vgl. Händel-Jahrbuch 1960 (Leipzig 1960), S. 9 ff.

konnte sich Max Schneiders wissenschaftliches Anliegen, das, von besten humanistischen Traditionen bestimmt, auf eine echte Verbindung von Wissenschaft und Praxis, von Musikforschung und Musikleben zielte, innerhalb der kulturpolitischen Bestrebungen der Deutschen Demokratischen Republik auf schönste entfalten.

Drei Festschriften sind Max Schneider zu Ehren erschienen<sup>2</sup>. Die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik ehrte den Gelehrten durch hohe und höchste Auszeichnungen, den Nationalpreis, den Vaterländischen Verdienstorden in Gold und den Händelpreis. Die Gesellschaft für Musikforschung, die Neue Bach-Gesellschaft und der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler ernannten ihn zum Ehrenmitglied, die Theologische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum Ehrendoktor. Generationen von Schülern und Kollegen aus aller Welt bewahren dem bedeutenden Forscher, dem gütigen Menschen, dem väterlichen Freund und Lehrer ein ehrendes Andenken.

## Zum Gedenken an Ludwig Misch

VON PAUL MIES, KÖLN

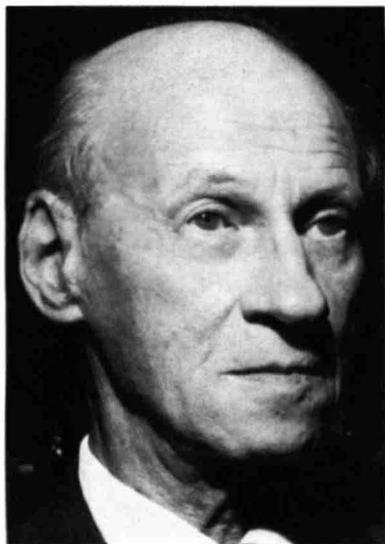


Foto: Maurice Praga

Am 22. April 1967 verstarb in New York nach längerer Krankheit der deutsche Musikwissenschaftler Ludwig Misch, wenige Monate vor seinem 80. Geburtstag.

Misch ist den Lesern der „Musikforschung“ durch seine sorgfältigen Arbeiten und Besprechungen vor allem über Beethoven kein Unbekannter. Das Thema Beethoven erfüllt auch seine größeren Schriften: *Die Beethoven-Studien* (Berlin 1950); die mutige Inangriffnahme eines wichtigen Problems in *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens* (Bonn-München-Duisburg 1958); die mit Donald W. MacArdle veröffentlichte Sammlung und Übersetzung Beethovenscher Briefe, *New Beethoven Letters* (University of Oklahoma Press 1957). Eine seiner letzten großen Freuden war die Zusammenstellung einer Reihe seiner späteren Aufsätze, die in der Reihe „Schriften“

<sup>2</sup> Halle 1935 (zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Hans Joachim Zingel), Halle 1955 (zum 80. Geburtstag, herausgegeben von Walther Vetter) und Halle 1960 (zum 85. Geburtstag, herausgegeben von Walther Siegmund-Schultze); hinzu kommen zahlreiche Einzel-Artikel zu Ehren seines 90. Geburtstages in der wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Halle. Das Händel-Jahrbuch 1964/65 wurde ihm gewidmet.

zur Beethovenforschung“ des Vereins Beethovenhaus Bonn erscheinen wird. Wissenschaftliche Sorgfalt auch im Kleinen und erfüllte Liebe zur Musik kennzeichnen alle seine Arbeiten.

In diesem Augenblicke aber scheint es mir wichtiger, am Beispiele Mischs einmal zu zeigen, in welcher mannigfachen und seltsamen Schicksale Menschen der Generation verstrickt werden konnten, die noch dem Ende des 19. Jahrhunderts entstammen; zugleich auch anzudeuten, wie es gelingen konnte, solcher unsäglicher Schwierigkeiten Herr zu werden. Am 13. Juni 1887 in Berlin als Sproß einer alteingesessenen Familie geboren, wurde Misch sich seines musikalischen Strebens bald bewußt. Dem Willen des Vaters folgend ergriff er zunächst das Studium der Jurisprudenz, das er 1911 mit dem bezeichnenden Dissertationsthema *Der strafrechtliche Schutz der Gefühle* abschloß. Später wurde dann der endgültige Übertritt in das musikalische Fach möglich, wobei ihm sein Lehrer Wilhelm Klatte behilflich war. Mannigfach waren seine Tätigkeiten: als Theaterkapellmeister, als Musikkritiker namhafter Zeitungen, Lehrer an Konservatorien, Verfasser der Einführungen zu den Konzerten des Philharmonischen Orchesters unter Furtwängler und Bruno Walter, auch als Bearbeiter z. B. der *Ersten Gesänge* von Johannes Brahms für Orchester, die Furtwängler zur Aufführung brachte.

Diese Entwicklungen hätten sich bei Mischs Einfühlungsvermögen und Fleiß sicherlich fortgesetzt, wenn ihm nicht das nationalsozialistische Regime die Möglichkeiten in immer stärkerem Maße beschnitten hätte. Es ist lehrreich, wie er jede noch so kleine Gelegenheit künstlerischer Arbeit ergriff; wie aber jede nach kurzer Zeit durch neue Anordnungen unterbunden wurde. Und wenn ihn seine Frau auch vor dem Konzentrationslager bewahren konnte, kam es doch zuletzt zur Zwangsarbeit in der „Jüdischen Bibliothek des Sicherheitshauptamtes“. Bald aber handelte es sich mehr um schwere körperliche Arbeit beim Umziehen und Verpacken von Bücherstapeln als um eigentliche bibliothekarische Tätigkeit.

Mit Kriegsende schienen günstigere Zeiten zu kommen; das Aushalten in Deutschland trotz schwerster seelischer Belastungen schien einen Sinn gehabt zu haben. Er konnte eine Stelle als Musikstudienrat übernehmen, wurde auch vom Schöneberger Bürgermeister mit der Aufstellung eines Orchesters beauftragt. Aber ein Unvorhergesehenes, Schreckliches geschah: die Festnahme durch eine russische Streife von der Straße weg. Ungeklärt blieben die Gründe der Haft wie auch der späteren Freilassung, bei der er nach eigenen Worten aussah „wie sein eigenes Röntgenbild“. Wer will es ihm verdenken, daß er nun eine sich bietende Gelegenheit ergriff, nach Amerika auszuwandern, jetzt als ein „zu später Emigrant“. Wieder mußte er von neuem anfangen als Lehrer an Musikschulen, Organist an jüdischen Gemeinden und als Musikschriftsteller, unterstützt von seiner beruflich tätigen Frau, wahrhaft kein leichtes Los. Die Möglichkeiten, in den letzten Jahren Europa und Deutschland wieder zu sehen, neue menschliche und wissenschaftliche Beziehungen den alten hinzuzufügen, waren ihm eine große Freude, hielten auch seine Schaffenskraft bis zuletzt aufrecht.

Am nächsten von allen Komponisten stand ihm Beethoven, der ihn ganz erfüllte. Und betrachtet man die Zähigkeit, mit der Misch allen Irrungen und Wirrungen des Schicksals widerstand, so scheint mir diese besondere Zuneigung nicht zufällig.

Gewiß soll man nicht jedes Werk aus dem persönlichen Erleben seines Schöpfers heraus deuten wollen. Daß aber Beethovens Kämpfe mit Widrigkeiten aller Art vielfach in seine Werke eingegangen sind, wird niemand bestreiten. Das erklärt ihre besondere Nähe, ihre hervorragende Wirkung auf Ludwig Misch. Deshalb konnte er auch in schlimmsten Zeiten aus ihnen Kraft schöpfen zu hoffen, neu zu beginnen und guten Mutes zu sein.

### Walther Vetter in memoriam

VON HEINZ BECKER, BOCHUM



Privataufnahme

Einen Tag nach dem Heimgang seiner Lebensgefährtin starb in Berlin am 1. April 1967 Walther Vetter, emeritierter Ordinarius für Musikwissenschaft, Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Berliner Humboldtuniversität, Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung und Nationalpreisträger der DDR. Mit Walther Vetter verliert die deutsche Musikwissenschaft einen ihrer namhaftesten Vertreter, eine ihrer letzten Forscherpersönlichkeiten, die noch das universale Geistesbild Alexander von Humboldts repräsentierte.

Nach dem Besuch der Latina in Halle begann Walther Vetter, der am 10. Mai 1891 in Berlin geboren wurde, 1910 mit

dem Dirigentenstudium am Konservatorium in Leipzig bei Hans Sitt und Stephan Krehl, das er 1914 abschloß. Noch im gleichen Jahr wurde er Schüler Hermann Aberts in Halle, studierte in den Nebenfächern Kunstgeschichte bei Wilhelm Waetzold, Philosophie und Psychologie bei Theodor Ziehn und Felix Krueger und promovierte 1920 mit einer Arbeit über *Die Arie bei Gluck* zum Dr. phil. Nach kurzer Tätigkeit als Musikkritiker in Halle ging Vetter 1921 als Musikredakteur nach Danzig, wo er gleichzeitig als Volkshochschuldozent tätig wurde. 1927 habilitierte er sich in Breslau mit einer Schrift über *Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert* (gedruckt 1928 als *Das frühdeutsche Lied*), übernahm 1928, nach Hermann Aberts Tode, die kommissarische Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts in Halle und erhielt 1929 einen Lehrauftrag an der Universität Hamburg, wo er zum a.o. Prof. ernannt wurde. Nach „*fünf schönen aber schweren Jahren*“ ging er 1934 für zwei Jahre an die Universität Breslau und übernahm 1936 die Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars an

der Universität Greifswald, wo er 1939 zum planmäßigen Direktor ernannt wurde. 1941 folgte er dem Rufe auf das ao. Ordinariat für Musikwissenschaft an der Reichsuniversität Posen und baute hier das Musikwissenschaftliche Institut auf. 1942 nahm er vertretungsweise die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Breslau wahr; 1946 fiel ihm als Nachfolger Arnold Scherings der o. Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu, den er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1958 innehatte. Von 1948–1958 bekleidete Vetter das Amt des Vizepräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung und wirkte von 1950–1960 als Vorstandsmitglied des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR. 1957 wurde ihm der Nationalpreis 3. Klasse der DDR verliehen, 1961 ernannte ihn die Gesellschaft für Musikforschung zu ihrem Ehrenmitglied.

Vetter repräsentierte den literarischen, weniger den philologischen Typ des Wissenschaftlers. Seine entscheidende Prägung erhielt er durch Hermann Abert, dessen Forschungsgebiete zeit seines Lebens auch die Mitte seiner eigenen Arbeit bildeten. Veters gediegene humanistische Vorbildung erlaubte es ihm, die antike Musik zum Gegenstand eingehender Untersuchungen zu machen, so daß er seit 1927 als Nachfolger seines Lehrers Abert die Musikartikel in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften betreute. Seine Dissertation über Glucks Arienmelodik bildete den Ausgang für intensive Studien über Fragen der musikalischen Klassik, die sich nicht zuletzt auch in seinem zweibändigen Werk über den *Klassiker Schubert* niederschlugen. Insbesondere dieses Werk, in dem „keine Schubert-Philologie betrieben wird“, spiegelt Veters ureigenstes Anliegen: das Wesentliche vor dem Leser auszubreiten, Vollständigkeit in der geistigen Schau, nicht in der Summierung von Einzelheiten zu erreichen. Veters Arbeit war stets auf die Synthese gerichtet. Philologismus im einengenden Sinne war ihm, bei aller Liebe für das Detail, fremd. In seiner Auffassung, daß Künstler und Werk eine unlösbare Einheit bilden, daß sich der Künstler nicht ohne sein Werk und umgekehrt begreifen lassen, erweist sich Vetter auch noch in den Arbeiten seiner letzten Jahre als treuer Zögling der Hallenser musikwissenschaftlichen Schule.

Wer Veters Seminare erlebte, wurde Zeuge seiner hohen Verantwortung, die er gegenüber dem musikalischen Kunstwerk empfand, seiner unbestechlichen Genauigkeit und seines Mißtrauens gegenüber dem geschriebenen Wort. Vielleicht gerade weil er selber die Kunst schriftstellerischer Darstellung in hohem Maße beherrschte, erzog er seine zahlreichen Schüler zur Skepsis gegenüber aller artistischen Dialektik. Dabei war er alles andere als ein intoleranter Sektierer. Seine hohe Verehrung für Thomas Mann, dessen stilistischer und syntaktischer Einfluß auf Veters Arbeiten unverkennbar ist, hinderte ihn nicht, sich während der zeitraubenden S-Bahnfahrten mit einer Karl-May-Lektüre zu zerstreuen. Trotz aller Eleganz seiner Formulierungen vermied Vetter in seinen Arbeiten aufs strengste jede Art feuilletonistischer Witzerei. Sein feinsinniger, manchmal geradezu spitzbübisch-hintergründiger Humor erschloß sich nur im privaten Gespräch.

Obwohl Vetter die Fähigkeit besaß, seine Gedanken unmittelbar in die Maschine zu geben, war er kein Mann schneller Formulierungen. Seine Erkenntnisse und

Überzeugungen wuchsen langsam und reiften gründlich, ehe er sie zu Papier brachte. Veters Buch über den *Kapellmeister Bach* ist die Frucht einer über zwanzigjährigen Beschäftigung mit dem Phänomen Bach, die Schubertmonographie von 1953 ist keine bloße Überarbeitung, sondern die völlige Umgestaltung der Schubertbiographie, die Vetter 1934 auftragsgemäß für den Athenaion-Verlag verfaßte. Seine letzte Buchpublikation von 1964 ist dem Komponisten gewidmet, der ihn schon vor über vierzig Jahren in seiner Dissertation fesselte: Christoph Willibald Gluck. Bezeichnenderweise nennt der Autor sein Werk einen Essay. Hier werden weder unbekannte Dokumente ausgebreitet noch vergessene Kompositionen ans Licht gezogen, sondern hier wird, wie es Veters ureigenstes Anliegen war, Bekanntes neu geschaut, werden verborgene Zusammenhänge bloßgelegt und bisher unsichtbare Verbindungslinien gezogen. Wer in den beiden Bänden von Veters Aufsatzsammlung *Mythos-Melos-Musica* blättert, wird gewahr, wie es dem Autor um die Vertiefung der Erkenntnisse und nicht um die flüchtige Breiterung der Thematik ging. Er wußte sich zu beschränken, um etwas zu sein.

Vetter war eine konservative, geradlinige, aller Polemik abholde Persönlichkeit, deren Temperament allen, die mit ihr näheren Umgang hatten, unvergessen ist. Nicht nur seine wissenschaftlichen Themen, auch die Menschen, die er in den Kreis seines Ichs zog, wählte er sorgfältig aus. Was oder wer sich seinen Anschauungen nicht fügte, mied oder ignorierte, aber bekämpfte er nicht. So bewahrte er sich die Distanz, auch seine wissenschaftlichen und menschlichen Gegner achten zu können. Sein ganzes Tun und Lassen stellte er, wie er es von jedem forderte, „*in den Dienst an Wahrheit und Wirklichkeit*“.

## Zwanzig Jahre Gesellschaft für Musikforschung

Ein Rückblick auf ihre Anfänge

VON KURT GUDEWILL, KIEL

Rasches und entschlossenes Handeln, Wagemut und Zähigkeit haben oft in schwierigsten Situationen möglich gemacht, was zunächst unmöglich erschien. Die Anfänge der Gesellschaft für Musikforschung sind ein Beispiel dafür. Zur rechten Zeit waren die rechten Männer zum Handeln bereit: allen voran Friedrich Blume, der Gründer der Gesellschaft, ihr erster und langjähriger Präsident, seit 1962 ihr Ehrenpräsident. Aber auch der Appell zur Mitarbeit fand bei allen, die dazu aufgerufen waren, sofort freudigen Widerhall. Weitere glückliche Umstände trugen dazu bei, daß die Gesellschaft schon rund zwei Jahre nach dem Ende des Krieges, der für die deutsche Musikforschung katastrophale Folgen gehabt hatte, ihre mit einer konstituierenden Mitgliederversammlung verbundene erste Konferenz abhalten konnte. Sie fand am 10. und 11. April 1947 in Göttingen statt. Vorausgegangen war die formelle Gründung der Gesellschaft durch einen kleinen Personenkreis am 1. November 1946 in Kiel. Jedes der beiden Fakten hat ein geschichtliches Gewicht eigener Art. Ihnen vor allem sind die folgenden Zeilen gewidmet.

Der Berichterstatter hat die Anfänge unmittelbar miterlebt, so daß er neben Gesellschafts- und Gerichtsakten auch Tagebuchaufzeichnungen und die eigene Erinnerung zu Hilfe nehmen konnte. An gedruckten Zeugnissen benutzte er vor allem Hans Albrechts Aufsatz zum Beginn des 10. Jahrganges der Zeitschrift „Die Musikforschung“<sup>1</sup> sowie die ersten beiden der in der Zeit von Februar 1947 bis April 1948 erschienenen vier „Mitteilungen“, die vor dem Erscheinen der Zeitschrift als reine Informationsblätter nur an die Mitglieder ausgeliefert wurden und darum heute von großem bibliographischem Seltenheitswert sind.

In dem oben erwähnten Aufsatz berichtet Hans Albrecht, daß bereits bei einer zwischen Friedrich Blume und ihm im Herbst 1945 geführten Unterredung erwogen worden war, eine „Gesellschaft für Musikforschung“ und eine Zeitschrift mit dem Namen „Die Musikforschung“ ins Leben zu rufen. Karl Vötterle, der an den beiden Vorhaben lebhaft interessiert war, sagte sofort seine Hilfe zu, und Vötterle gelang es wiederum, den ihm befreundeten damaligen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein, Theodor Steltzer, für die neuen Pläne zu gewinnen. Mit Steltzer, dessen Initiative die Gesellschaft sehr viel zu verdanken hat, erweiterte sich der Kreis der rechten Männer zur rechten Zeit zum „Quartett“. Nunmehr wurde Kiel der Mittelpunkt der Bestrebungen zum Wiederaufbau, ohne daß beabsichtigt gewesen wäre, die Stadt „als Vorort der deutschen Musikforschung zu proklamieren“<sup>2</sup>. Doch die von Karl Vötterle angeregte, von Steltzer ermöglichte Gründung des Landesinstituts für Musikforschung, als einer der Nachfolgeinstitutionen des von Albrecht in den Jahren 1940 bis 1945 geleiteten Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, band das, was folgte, mit Notwendigkeit an Kiel; denn der Gründung der Gesellschaft war die Gründung des Landesinstituts unmittelbar vorausgegangen. Kurz darauf wurde das Institut für Musikforschung in Regensburg ins Leben gerufen, dessen Aufgaben unter der Leitung Bruno Stäbleins ebenso auf die Ziele der Gesellschaft abgestimmt waren wie die Aufgaben des seit 1947 von Albrecht geleiteten Kieler Instituts.

Die Gesellschaft für Musikforschung wäre wohl kaum schon am 1. November 1946 gegründet worden, wenn der von Blume seit langem vorbereitete Plan eines dem ersten Erfahrungsaustausch nach der Katastrophe dienenden Treffens der deutschen Musikforscher in Göttingen bereits im Herbst 1946 verwirklicht worden wäre. Als nächster Schritt hätte die Gründung der Gesellschaft folgen sollen. Es war aber trotz der Bemühungen Steltzers nicht gelungen, bei der Britischen Militärregierung die Genehmigung für die Göttinger Herbsttagung zu erwirken. Da Eile geboten war, mußte nunmehr der zweite Schritt vor dem ersten getan werden. Es war die Lösung aus einer Zwangslage, die sich bald als glücklich erweisen sollte. Die Gründung einer Gesellschaft im Bereich der britischen oder gar aller vier Besatzungszonen wäre damals unmöglich gewesen. Wohl aber eröffnete sich eine Möglichkeit mit der Gründung eines örtlichen Vereins in Kiel, dem es freigestell

<sup>1</sup> Hans Albrecht, *Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau. Zum Beginn des 10. Jahrganges der Zeitschrift „Die Musikforschung“*, in: *Die Musikforschung* X (1957), S. 85–95. Siehe ferner die folgenden Beiträge in: *Die Musikforschung* I (1948): Friedrich Blume, *Zum Gelcit*, S. 1 f.; derselbe, *Bilanz der Musikforschung*, S. 3–19; Hellmuth Osthoff, *Die Musikwissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung, vom 26. bis 28. Mai in Rothenburg ob der Tauber*, S. 59–69.

<sup>2</sup> Erste Mitteilung, S. 2.

war, auswärtige Mitglieder aufzunehmen. Von dieser Möglichkeit machte man Gebrauch. Damit wurde ein Rahmen geschaffen, in den sich später die Gesamtheit der deutschen Musikforscher und der an der Musikforschung interessierten Kreise einfügen ließ. Damit erhielt auch die auf das Frühjahr verschobene Göttinger Tagung, als die erste große Veranstaltung der Gesellschaft, ein anderes Gewicht, als wenn sie bereits im Herbst stattgefunden hätte.

Hans Albrecht und Karl Vötterle waren bei der Gründungsversammlung im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel zwar zugegen; sie konnten aber die Gründung nicht mitvollziehen, da die ersten Mitglieder ihren Wohnsitz in Kiel haben mußten. Es waren ihrer acht: Friedrich Blume, Anna Amalie Abert, der Berichterstatter, Dr. Wilhelm Koppe, Dozent für Mittlere und Neuere Geschichte sowie vier Studenten. Nach der Annahme der Satzung durch diese erste Mitgliederversammlung wurde ein provisorischer Vorstand gewählt, bestehend aus Friedrich Blume als Präsidenten, dem Berichterstatter als Schriftführer und Wilhelm Koppe als Schatzmeister. Damit war dem Gesetz zunächst Genüge getan. Kleine Ergänzungen und Änderungen der Satzung machten allerdings die Einberufung einer zweiten, von zehn Personen besuchten Mitgliederversammlung auf den 5. Dezember erforderlich, bei der die neue Fassung angenommen wurde. Diese Fassung wurde im Februar 1947 in der „Ersten Mitteilung“ veröffentlicht und am 11. April von der konstituierenden Mitgliederversammlung in Göttingen gutgeheißen; ein Zeichen dafür, daß alles Wesentliche bedacht worden war. Am 28. März, kurz nach der Genehmigung der Satzung durch die Militärregierung, war die Gesellschaft für Musikforschung unter der Nummer 669 in das Vereinsregister beim Amtsgericht zu Kiel eingetragen worden.

Mit dem Bericht über die Gründung, dem Abdruck der Satzung und einem Kommentar dazu, mit dem Bericht über die Aufgaben der Forschungsinstitute in Kiel und Regensburg, der Ankündigung der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ als Beiheften zur Zeitschrift, mit dem Aufruf zur Göttinger Tagung und einer 107 Namen umfassenden Anschriftenliste enthält die „Erste Mitteilung“ gleichsam das „Urprogramm“ der Gesellschaft. Außerdem ist sie ein eindrucksvolles Dokument des Willens zum Wiederaufbau; im Einklang mit dem am Schluß des Gründungsberichtes ausgesprochenen Bekenntnis zum Opfersinn Robert Eitners und der von ihm gegründeten „Gesellschaft für Musikforschung“, deren Name nicht ohne Absicht übernommen wurde.

Als das erste Heft der „Mitteilungen“ erschien, stand es noch keineswegs fest, ob die Göttinger Tagung im April würde stattfinden können. Doch diesmal waren die Bemühungen Steltzers erfolgreich. Die Benachrichtigungen konnten rechtzeitig herausgehen, so daß an dem zusammen mit dem Aufruf mitgeteilten Programm nichts geändert zu werden brauchte. „Das Ziel der Konferenz sollte darin bestehen“, so heißt es am Schluß des Aufrufes, „aus der gegenwärtigen Stagnation der musikwissenschaftlichen und musikpublizistischen Arbeit herauszuführen und die Ausgangsbasis für eine praktische Neubelebung der gesamten forschenden und publizierenden Tätigkeit zu gewinnen. Aus diesem Grunde sollten außer dem engeren Kreise der Musikwissenschaftler auch Vertreter der Musikverlage, der Musikbibliotheken, der Musikerziehung, der Kirchenmusik beider Konfessionen und der musi-

kalischen Gesellschaften eingeladen werden.“ Die starke Beteiligung aus allen diesen Kreisen zeigte, daß der Appell richtig verstanden worden war. Wer an der allgemeinen Konferenz teilnahm, nahm in der Regel auch an der Mitgliederversammlung teil; ein Zeichen dafür, daß die weitaus meisten Teilnehmer sich mit den Zielen der Gesellschaft identifizierten. Am Tage des Konferenzbeginns hatte sie bereits einen Stand von 110 einzelnen und 18 korporativen Mitgliedern erreicht. Sicherlich wäre die Beteiligung noch stärker gewesen, wenn nicht die damals sehr schlechten Verkehrsverhältnisse manchem, zumal bei größerer Entfernung, die Reise unmöglich gemacht hätten. Der Präsident, der zusammen mit Anna Amalie Abert und dem Berichterstatter am Vorabend der Tagung hatte eintreffen wollen, konnte erst am Nachmittag des 10. April die Leitung übernehmen, weil die Fahrt wenige Kilometer hinter Kiel wegen Motorschadens am Pkw abgebrochen werden mußte. Darum wurde die Tagung von Rudolf Gerber, dem Göttinger „Hausherrn“ eröffnet. Es ereigneten sich in Göttingen aber noch andere „Zwischenfälle“, die sich zum Glück als harmloser erwiesen, als es zunächst den Anschein hatte<sup>3</sup>.

Über den Verlauf der Sitzungen und der Mitgliederversammlung, die im Aulagebäude der Universität stattfanden, unterrichtet ausführlich die im August 1947 ausgelieferte „Zweite Mitteilung“. Was in der Vormittagssitzung des ersten Konferenztages zur Sprache kam, war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erschütternd; denn die meisten Teilnehmer erhielten aus den Berichten Berufener zum ersten Mal einen Eindruck von dem Ausmaß der Zerstörungen und Verluste, von denen die deutschen Hochschulinstitute, Musikbibliotheken und Musikverlage betroffen worden waren. Nur wenige dieser Institutionen hatten den Krieg unversehrt oder mit geringen Einbußen überstanden. Um so erfreulicher war es zu hören, daß einige schwer betroffene Musikverlage den Wiederaufbau bereits tatkräftig vorangetrieben hatten. In einigen Fällen ließ sich allerdings noch kein klares Bild gewinnen; sei es, daß Vertreter aus den betreffenden Orten nicht zugegen waren, sei es, daß Pressemeldungen über Verluste noch nicht bestätigt werden konnten. Mehrere Berichte wurden nachträglich eingereicht und in den Heften II bis IV der „Mitteilungen“ veröffentlicht. Traurig war auch die Bilanz, die einzelne Forscher in Berichten über ihre persönlichen Schicksale zu Beginn der Nachmittagssitzung ziehen mußten, ebenso traurig wie Hans Albrechts Mitteilungen über den Verbleib der Bestände des ehemaligen Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Ein günstigeres Bild ließ sich nur aus den Berichten über die Situation der musikalischen Gesellschaften gewinnen.

Den Schluß des ersten Konferenztages bildete die Wahl von sechs Kommissionen, denen die Aufgabe zugewiesen wurde, bestimmte Probleme von besonderer Wichtigkeit zu erörtern und Vorschläge zur Beratung oder Beschlußfassung auszuarbeiten. Diese Aufgaben standen unter folgenden sechs Themen: Herstellung und Pflege von Auslandsbeziehungen, Anlage eines Archivs für Quellen-Photokopien, Funktionen der Forschungsinstitute, Ausbildung der Schulmusiker, Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaft, Schulmusik, Kirchenmusik, Musikverlagen usw. sowie gegenseitige Arbeitshilfe durch Austausch und Leihverkehr. Es liegt in der Natur der

<sup>3</sup> Albrecht, a. a. O., S. 90.

Sache, daß der Wille zum Wiederaufbau in den Sitzungen der Kommissionen besonders deutlich spürbar wurde.

Der Schlußsitzung am Nachmittag des zweiten Konferenztages war am Vormittag die Mitgliederversammlung vorausgegangen. Nachdem Friedrich Blume zu Beginn der Versammlung noch einmal die Gründe dargelegt hatte, die für ihn bestimmend gewesen waren, die Gesellschaft zunächst formell ins Leben zu rufen und einen provisorischen Vorstand zu bilden, wurde der Rücktritt dieses Vorstandes bekanntgegeben. Darauf erwies die Mitgliederversammlung dem bisherigen Präsidenten ihr uneingeschränktes Vertrauen, indem sie ihn, unter Johannes Wolf als Wahlleiter, einstimmig zum neuen Präsidenten wählte. Einstimmig erfolgte auch unter dem Vorsitz des neuen Präsidenten die Wahl der drei übrigen Vorstandsmitglieder, des aus fünf Personen bestehenden Beirates, der vier Ehrenmitglieder und eines vierköpfigen Gremiums für die Herausgabe der Zeitschrift „Die Musikforschung“. Zum Vizepräsidenten wurde Walther Vetter, zum Schriftführer Walter Blankenburg und zum Schatzmeister Richard Baum gewählt. Die vier Ehrenmitglieder waren Wilhelm Altmann, Max Schneider, Max Seiffert und Johannes Wolf.

Von der gleichen kollegialen Einmütigkeit, die sich bei den Wahlen zeigte, war die Tagung in ihrem gesamten Verlauf bestimmt. Sie hat erstaunlich positive Ergebnisse gezeitigt, „*da sich*“, wie der „Zweiten Mitteilung“ zu entnehmen ist, „*trotz der teilweise erschütternden Berichte keine Resignation, sondern nur drängender Aufbauwille bemerkbar machte . . .*“. In Göttingen ist die Saat aufgegangen, die in Kiel gesät worden war. In Göttingen hat die Frage, welche Institution berufen sei, die deutsche Musikforschung in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren, eine eindeutig positive Antwort gefunden. Hier wurde die Gesellschaft für Musikforschung zur legitimen Nachfolgerin der 1935 erloschenen Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft und des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, das bis zum Zusammenbruch bestanden hatte.

Von den in Göttingen beschlossenen und zum Teil in der Satzung enthaltenen Vorhaben konnte die Herausgabe der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ dank der Hilfe des Bärenreiter-Verlages schon sehr bald verwirklicht werden. Im August 1947 wurde Blumes Schrift *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, zusammen mit der „Dritten Mitteilung“, als erstes Heft ausgeliefert. Als Grundlage für das 1953 erschienene *Repertorium der Musikwissenschaft* wurden im Dezember 1947 erstmals Frageblätter an die Bibliotheken und Hochschulinstitute versandt. „Die Musikforschung“ war zwar bereits im Mai 1948 von der Militärregierung genehmigt worden; es war aber eine Folge des Papiermangels und der Währungsreform, die zeitweilig auch andere Vorhaben der Gesellschaft gefährdete, daß sich das Erscheinen des ersten Heftes bis zum September verzögerte. 1949 konnte Hans Albrecht offiziell die Schriftleitung übernehmen, nachdem zunächst der Präsident diese Aufgabe provisorisch wahrgenommen hatte.

Daß auch nach der Göttinger Tagung noch Unklarheit über das Schicksal zahlreicher Forscher und an der Forschung interessierter Personen bestand, zeigen die beiden Suchlisten im dritten und vierten Heft der „Mitteilungen“ mit insgesamt 343 Namen. Um so erfreulicher war es, daß schon 1947 die ersten, durch den Krieg unterbrochenen Auslandsbeziehungen wieder angeknüpft werden konnten. Zunächst

handelte es sich zwar nur um Fühlungen zwischen einzelnen Kollegen; dann aber wurden diese Verbindungen vom Ausland gleichsam sanktioniert, als der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung kurz vor der vom 26. bis 28. Mai 1948 abgehaltenen Rothenburger Tagung in den Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt wurde. Wenn die Mitgliederliste unserer Gesellschaft am 20. April 1948 neben 416 einzelnen und 65 korporativen Mitgliedern aus Deutschland bereits die Namen von 22 ausländischen Musikforschern aufwies, dann zeigt sich auch daran, daß der Bann gebrochen war.

Die Musikwissenschaftliche Tagung in Rothenburg o. T., „die erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege“, hat ebenso wie das Erscheinen der Zeitschrift einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Gesellschaft eingeleitet; denn die Tagung war de facto bereits ein Kongreß, von dem sich die späteren im Prinzip nur wenig unterschieden. Allerdings konnte die Gesellschaft aus der ständig zunehmenden Beteiligung ausländischer Forscher an ihren Veranstaltungen bald das Recht auf eine Namensänderung ableiten; der 1953 in Bamberg abgehaltene Kongreß wurde erstmals als „Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß“ angekündigt. 1949 in Basel hatten deutsche Forscher dank der Initiative von Ernst Mohr am ersten Nachkriegs-Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft teilnehmen können; ihren „Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß“ veranstaltete sie 1958 in Köln. Dieser und mancher anderen Tatsache sollten wir uns in Dankbarkeit und nicht ohne Stolz bewußt sein, wenn wir nach zwanzig Jahren auf die Anfänge der Gesellschaft für Musikforschung zurückblicken.

## *Die Oper als theatralische Form*

Notizen und Anmerkungen zu einer Theorie

VON DIETRICH STEINBECK, BERLIN

### I

Vom Schauspiel (als Theater) unterscheidet sich das musikalische Theater prinzipiell a) in jenen Elementen, die beide Formen nicht gemeinsam haben, b) in der Beschaffenheit und Seinsverfassung dieser, aber auch der gemeinsamen Elemente, c) in den Funktionen aller mitwirkenden Elemente innerhalb des Wirkungsganzen.

Über den Spieltext (Stück) des Sprechtheaters kann gesagt werden, daß er rein phänomenal, also ungeachtet seines jeweiligen praktischen Auftrags, die Funktion eines bestimmten „Mittels“ unter anderen zum endlichen „Zweck“ des Zustandekommens von Theater ausübt, diese Funktion sich jedoch in ihrer eigenen (literarischen) Entwicklung emanzipiert und insofern über sich selbst getäuscht hat, als sie häufig für den eigentlichen „Zweck“ (der Aufwendung theatralischer „Mittel“ nämlich) sich ausgab.

Vergleichbares wäre wohl von der Opernpartitur kaum zu behaupten. Sie als Mittel zu außerhalb ihrer selbst liegenden (theatralischen) Zwecken zu betrachten,

erscheint schon deswegen sinnlos, weil in ihr vom Musikalischen bestimmtes Wesen Transfigurationen einer beherrschenden Spielidee eingegangen sind. Das Kunstphänomen Theater, verstanden als zeitlicher Vorgang vom Charakter der Ereignisse, ist im Wort-Ton-Text der Oper bereits angelegt, ist als zeitlich sich Entfaltendes Gegenstand musikalischer Darstellung. „Musica per cantare“: gesungenes Spiel und gespielter Gesang. Musik allein läßt das Spiel geschehen, Musik erfüllt den Szenenraum und bewegt gleichsam auch ihre singenden Marionetten. Das Wort in der Oper: Abbeviatur musikalischer Bedeutungsfülle, mit der Aufgabe, aus dem Musikalisch-Allgemeinen das Begrifflich-Besondere zu artikulieren. Und um weiterhin nur dies anzudeuten: Musik disponiert die Raum- und Zeitfiktionen von innerer und äußerer „Handlung“; ihre immanente Ordnung präjudiziert die „choreographische“ Ordnung der Inszenierung; ihr Ausdruck endlich leitet und färbt die Rezeption des Spielgeschehens durch das Publikum.

Nicht ohne Berechtigung haben denn auch viele Komponisten ihre Partituren als Spielanweisungen, hat wissenschaftliche Kritik die Musik als verbindlichen Entwurf der Theatergestalt eines musikalischen Bühnenspiels bezeichnet<sup>1</sup>. Im Falle theoretischer Verifizierbarkeit solcher Ansichten hieße das zugleich, die Wertvalenz der Partitur für den Kunstwert musikalischen Theaters in einem Grade anzuerkennen, der dem Spieltext des Sprechtheaters fremd ist.

## II

Die direkte Rede im Schauspiel, der Dialog ist Bestandteil nicht mehr der Verrichtungen eines Schauspielers, sondern schon der durch diese dargestellten Welt; das Aussprechen der Worte und Sätze ist ein in der dargestellten Welt sich vollziehender Vorgang<sup>2</sup>. Wie verhält es sich damit in der Oper? Kann auch die gesungene Rede in gleicher oder ähnlicher Weise Bestandteil der dargestellten Welt sein oder konstituiert sie diese nicht überhaupt erst?

Dazu ist zu sagen, daß die durch den Wort-Ton-Text der Oper intentional entworfene Welt als solche keinerlei Rückverweis auf eine empirische Wirklichkeit in sich enthält, oder genauer: derlei Rückverweise nurmehr exogen als „sprachliche“ und „emblematische“ bestehen, nicht aber in mimetischen Qualitäten des gespielten Bildes angelegt sind. Die im Libretto vorgeformte Spielwelt entfremdet sich durch Musik und gesungene Rede gleichsam sich selbst. Opernwelt muß als schöne Allegorie einer empirischen Welt begriffen werden, die singenden Personen als Allegorien typisierter empirischer Personen. Die freilich fortbestehenden Bezüge zwischen Lebens- und Opernwirklichkeit beruhen auf Konvention, eine Einsicht, die wir nicht erst Busoni verdanken. Musikalische und empirische Welt sind echte Gegenwelten, werden ausschließlich durch besondere Bewußtseinsakte (Unbewußt-

<sup>1</sup> Wir können darauf verzichten, hier einen langen Apparat von Verweisungen anzuhängen. Der Anschaulichkeit wegen aber sei zitiert, was Goethe im 11. Kapitel des 2. Buches von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Laertes sagen läßt: „Ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger. Aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Komponisten auf mich übertragen werden, so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann“.

<sup>2</sup> Vgl. Roman Ingarden: *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. In: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 3/1965, S. 404.

seinsakte) des individuellen Zuschauers aufeinander bezogen, wobei dessen Wirklichkeitsverbundenes Selbstverständnis eine bezeichnende Verklärung erfährt.

So wird der Opernbesucher auch kaum das dargestellte Leben mit-leben, derart daß seine Teilnahme sich einem Handlungsverlauf einspannt und die Gefühle der Spielfiguren zu den eigenen gemacht werden. Wo der Zuschauer empfindet, da ist seine gefühlsbetonte Haltung ein bewirkter, ein musikalisch bewirkter Zustand. Die Illusionen der Oper sind weniger „realistischer“ als ästhetischer Natur; sie zielen nicht auf das moralische Bewußtsein des Publikums, sondern suchen dessen intime Wünsche nach Transzendierung des Sozial-Immanenten zu befriedigen.

Als Ausdrucksmittel dramatischer Personen in dramatischer Welt kann mithin die gesungene Rede kaum funktionieren. Nicht als „Äußerung“ einer Rolle von dieser seinsabhängig (wie der Dialog im Schauspiel) tritt sie auf. Mit sich selbst als autarkem musikalischen Gebilde umkleidet das gesungene Melos die sprachlich und szenisch präfixierte Rolle, „kostümiert“ sie geradezu. Wobei freilich das „Kostüm“, die Durchgeformtheit der musikalischen Imago, die bedeutende Artikulation des Ausdrucks durchaus als Vorstellung vorwegbestehen kann. Eine Oper entwirft kein Leben, in dem eben gesungen anstatt gesprochen wird. Singend lassen ihre Helden das empirische Leben, von dem ihnen als typischen Figurinen ja noch etwas anhaftet, hinter sich, legen zwischen dieses und sich selbst eine Distanz, die Musik in sich aufnimmt. So nur kann die Opernszene als Spielraum musikalischer Figuren erscheinen. Zwar stehen scheinbar lebendige Menschen auf der Bühne, im Aktionskreis einer Handlung, doch ihre Charaktere sind Klangfarben, ihre Reaktionen dynamische Prozesse, ihre Welt Harmonie und ihr Wesen Melodie.

Die Logik des illusionierten Bewußtseins allerdings absorbiert die „Kostüm“-Funktion des musikalischen Teils der gesungenen Rede wieder. Nicht aus seiner Distanz zur empirischen Welt erfährt der Zuschauer den „Schein“ des gespielten Bildes, sondern als Ostentation einer „zweiten“ Wirklichkeit, deren empirische Irrationalität zwar mitgedacht ist, jedoch im Ereignisablauf des „Zeigens“ als blinde Stelle der Rezeption absinkt.

Ein Dialog wohl, nicht jedoch ein Rezitativ, geschweige denn eine Arie gibt dem Einzelnen Gelegenheit, sich auszusprechen, wörtlich zu erklären. Was gemeint ist, sagt Musik. Sie läßt sich jedoch nicht auf Begriffe festlegen, sondern will aus sich heraus verstanden sein. Und auch das ihr unterlegte Textwort deutet nicht, erklärt nur Nuancen. Es ergeben sich hieraus Konsequenzen für die Dramaturgie des Librettos, die vorzüglich an zu Operntexten umgearbeiteten Theaterschauspielen zu studieren sind. Man schaue sich daraufhin nur einmal die Beaumarchais-Adaptationen von da Ponte und Sterbini für Mozart und Rossini an<sup>3</sup>.

Ungeklärt bleiben die Funktionen des gesprochenen Dialogs im Singspiel. Bewahrheitet sich an ihnen das über den Dialog im Schauspiel Gesagte? Spezieller Analyse bieten sich verschiedene Ansatzpunkte. Einige Vermutungen dazu müssen vorerst genügen.

Der Singspiel-Dialog könnte entweder als „gesprochene Musik“ aufgefaßt oder auch als Radikalisierung des Rezitativ-Arie-Wechsels angesehen werden. Endlich

<sup>3</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Schöne Literatur und Operntext. Zur Dramaturgie des Librettos*. In: Berliner Opernjournale 1965, Nr. 7.

läge — allerdings für nur wenige Beispiele der Literatur — eine Klassifikation des Singspiels als Schauspiel mit Musik nicht ganz fern, insofern der Musik eine empirische Stelle (als Lied oder Tanz etwa) im Wirklichkeitsgefüge der dargestellten Welt zuzuweisen wäre.

Im Gegensatz zu solcher Betrachtungsweise sollte freilich nicht unberücksichtigt bleiben, daß die Singspiel-Form womöglich aus harter und unvermittelter Alternation von empirischer und ästhetischer Welt lebt, derart daß die musikalisch geformten Teile gegenüber der eigentlichen Handlung sich isolieren und als deutende, reflektierende Allegorien neben ihr herlaufen. Diese Auffassung fände einen bestätigenden Beleg im sozialen Habitus des Singspiels, der wiederum sozialgeschichtlich zu motivieren ist.

### III

Eine andere Eigenschaft nicht nur des Librettos, sondern überhaupt aller literarischen Texte lenkt den Blick abermals auf die Frage nach den Determinierungen der Bühnengestalt im Wort-Ton-Text der Oper. Mit sprachlichen Mitteln kann der Textdichter die Sachverhalte des Spielgeschehens gleichsam nur schematisch entwerfen. Gegenüber eindeutiger Bestimmtheit der unserer Erfahrung gegebenen individuellen Gegenständlichkeiten bleiben in deren sprachlicher Darstellung Unbestimmtheiten stehen, die erst der Leser oder Zuschauer ausfüllt, ergänzt. In ästhetischer Einstellung aber tut er dies nicht bewußt und „sachlich“, sondern imaginativ. Dabei folgt er einerseits seinem Werkverständnis, für das Eindruck und Ausdruck ineinanderreichen. Andererseits spielen natürlich gewisse unreflektierte Impulse der eigenen Persönlichkeit eine Rolle, die „richtiges“ Werkverständnis verunklären können. Im Musiktheater vollzieht diese imaginative Gestaltergänzung sich überdies im Banne der musikalischen Hörerlebnisse. Die „Aussagen“ der Musik, die freilich ihrerseits auch einem Verständnis unterworfen sind, inspirieren und organisieren Art und Weise, Dichte und Fülle der Anschauung des Publikums von dem im Textbuch entworfenen und von den Bildgestalten der Bühne repräsentierten Spielgeschehen der Oper. So ergänzt der Zuschauer, über diese spielerisch verfügend, die optischen Informationen der Bühne zu einem Gestaltganzen und wird hierbei selbst von der Musik „gespielt“. Außerdem, was hier nicht erst sonderlich hervorgehoben werden mußte, arbeitet der Textdichter ja bewußt auf die Musik hin, modelliert Gefäße, in die Musik sich ergießen kann und muß.

Vergegenwärtigt man sich jetzt, daß die Bühne zunächst einmal den äußeren Ereignisraum der Handlung fixiert und dabei dem Gestaltentwurf des Textbuches folgt, so leuchtet unschwer ein, daß Regisseur und Bühnenbildner dazu der skizzierten „theatralischen“ Funktionen der Musik und ihrer jeweiligen Leistung sich zu vergewissern haben. Die konkreten Bestimmungen durch das auf der Bühne Sichtbare und die so ganz anders gearteten Bestimmungen der Musik streben nach gegenseitiger Ergänzung und sollten sich nicht überlagern.

In diesem eigenartigen Wechselverhältnis zwischen Szene und Musik, zwischen optischen und akustischen Informationen konstituiert sich der besondere Realitätscharakter des Musiktheaters. Während hier die Gegenständlichkeit der Bühne die

„Irrealität“ musikalischer Bestimmungen in die Konkretion zu ziehen scheint, werden dort die szenischen Gestalten durch Musik gleichsam entwirklicht. Die typische Konsistenz der Illusion in der Oper laviert beständig zwischen Traum und Wirklichkeit, weil der Traum sich wirklichkeitsnah Gesten bedient, das Publikum zu umfassen, und die Wirklichkeit sich den Schein des Traumes gibt, damit die Musik überhaupt ihre szenischen Funktionen erfüllen kann.

#### IV

Ehe wir den aus dem bisher Gesagten resultierenden Möglichkeiten und Grenzen der Bühnengestaltung im Musiktheater nachspüren, sei in einer Überlegung die außerordentliche Labilität der Wirkungskorrelation angedeutet. Wenn der Hörer schon auf der Bühne sieht, was ihm auch die Musik vermittelt, zerfließen die Bildkonturen seiner imaginativen Hörvision, da alles Sichtbare die Suggestionen des Hörbaren in seine formale Umgrenzung zwingt, und mithin die szenisch artikulierte Erscheinung die im Hörerlebnis ausschwingende Phantasie in ihrer Entfaltung hindert und auf den eigenen Bildgehalt festlegt. Nun beansprucht aber die Ausdrucksdynamik der Musik die Erlebnisfähigkeit des Menschen weitaus stärker als die sichtbare Szene es je vermöchte. Wenn ihr also von der Bühne her konkrete Bildgestalten unterschoben werden, vermeint das Publikum, im Gehörten auch das wirklich Gesehene zu erfahren und muß nun die Bühne als ungenügende Vergegenwärtigung jener idealen Wirklichkeit empfinden, die ihm das Musikerlebnis suggerierte.

Es liegt nicht im Wesen der Musik als Sprache, Aussagen über identische Sachverhalte machen zu können. Musikalischer Ausdruck regt mehr unbestimmt an, als daß er bestimmt mitteilt. Die Konkretion des vom Theaterkomponisten intendierten Ausdrucks ist also Assoziationen des einzelnen Hörers überantwortet. Solche Assoziationen haben jedoch kein musikalisches Sein, sondern sind psychologische Fakten, deren Geltung ohne innere Notwendigkeit ist. Wo es aber, wie zweifellos im musikalischen Theater, auf ein genaues, „sachliches“ Verstehen des Ausdrucks ankommt, sind Mittel zu finden, durch welche sich die freien Assoziationen steuern lassen.

Diese Funktion übernimmt einmal der dem Ton-Text synchronisierte Wort-Text, zum anderen die Bühne mittels mimischen und gestischen Ausdrucks, mittels Raumgestaltung und „Choreographie“. Dem Regisseur wächst die Aufgabe zu, das dem Musikalischen zugeordnete Assoziationsfeld durch optische Informationen zu verengen und so den Ausdruck der Musik im Sinne ihrer Wirkungsabsichten zu „präzisieren“. Dies wird unter Leitung eines Bildes geschehen, das — wie die experimentelle Psychologie erwiesen hat — die Breite des Assoziationsfeldes relativ begrenzt hält, wobei ein zweites, dem ersten substituiertes Bild usf. im gleichen Sinne weiterwirkt. Die „Stilisierungsstruktur“ der Opernszene zeigt sich in solchen Verhältnissen fundiert. Die Annahme im übrigen, daß „Stilisierung“ eine Erfindung moderner Opernregie sei, beruht auf einem weitverbreiteten Denkfehler. Man muß ein solches auf die Erfahrung des Publikums relatives Stilprinzip nur in seinen jeweiligen Relationen ansehen, um schnell zu erkennen, daß etwa auch die als

„realistisch“ verschrieenen Inszenierungen Richard Wagners im 19. Jahrhundert diesem Prinzip gefolgt sind<sup>4</sup>.

Die Bühne hat also einen „Grundriß“ zu geben, in dem sich die an das Hörerlebnis gebundenen Assoziationen im Sinne des Spielgeschehens festlegen. Der sozusagen „unsprachliche“ Ausdrucksgehalt des Musikalischen findet in der Bühnengestalt einen gegenständlichen Kristallisationskern, an dem sich auch der Prozess musikalisch organisierter Gestaltergänzung orientiert.

Sache weiterführender Untersuchung wäre es, festzustellen, ob der musikalische Steuervorgang in objektiven Kriterien erfaßt werden kann. Welche Gestaltzüge müssen auf der Opernbühne realiter ausgebildet sein, um von der musikalisch gesteuerten Phantasie des Publikums ergänzt werden zu können? Als eigentlicher „Kunstgegenstand“, wie er sich wissenschaftlicher Bearbeitung darbietet, wäre schließlich wohl das ergänzte Gebilde anzusehen. Sehr deutlich tritt hier das Moment anteiliger Leistung des ästhetischen Betrachters zutage. Das Kunstphänomen Musiktheater in diesem Sinne ist ja nicht als Realsetzung zu fassen, sondern als Produkt intentionaler, in bestimmter Weise gesteuerter Bewußtseinsakte des Publikums.

## V

Aus korrelativem Ineinanderwirken von Szene und Musik erwächst die Theatergestalt der Oper. Ihre tragenden Figuren sind zwar auf der Bühne nichts mehr als besonders qualifizierte Vertreter eines bestimmten Berufsstandes, die sich in buntem Kostüm nach den Anweisungen eines Regisseurs „benehmen“ und dazu Worte eines Buches, Noten einer Partitur „reproduzieren“. Zu Figaro, Rigoletto oder Wotan aber werden sie dort, wo ein Publikum sich so verhält, als glaube es ihnen, was zu sein sie vorgeben, und aus diesem Glauben an den durchschauten Schein ästhetischen Genuß gewinnt.

Der Glaube an und das Wissen um die Imaginationen musikalischen Theaters jedoch sind keine „freien“ Reaktionen individueller Zuschauer, sondern „ereignen“ sich in einem Raum und innerhalb einer Zeit, deren fiktionale Konstitution von der Musik bewirkt ist. Daß überdies der einzelne Zuschauer in der Oper sich nicht als Einzelner verhält, sondern einer „Vergesellschaftung“ unterliegt, die sein Selbstbewußtsein in ganz eigener Weise färbt, darüber wird später noch ein Wort zu sagen sein.

Eine differenzierende Betrachtung der fiktionalen Dimensionen der Opern-Welt präzisiert unsere Einsicht in die prinzipielle Abständigkeit von musikalisch-theatralischer und empirischer Welt im Musiktheater. Dramaturgisch gründen diese Dimensionen in der Organisation des Wort-Ton-Verhältnisses bei den verschiedenen Formtypen, im Verhalten von Arie und Ensemble zu Dialog und Rezitativ.

Der Rezitativ-Arie-Wechsel als Formprinzip der Oper ist aus einer frühen Emanzipation des Musikalisch-Kantablen gegenüber reiner Deklamation und ihrer formalen Konsolidierung zuerst im Werk Claudio Monteverdis entstanden. Der in den literarisch initiierten Renaissance-Vorstellungen der Florentiner Camerata

<sup>4</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Inszenierungsformen des „Tannhäuser“*. Untersuchungen zur Systematik der Opernregie, Regensburg 1964, S. 192 ff.

intendierte *stilo rappresentativo* splittert sich auf in Deklamation und Gesang, in Rezitativ und Arie. Dort dominiert die schaubare Handlung, hier das gespielte Melos. Verbunden bleiben die Teile durch ein gewisses logisches Abhängigkeitsverhältnis und die ihnen beiden immanente Spielidee.

Solche Zweiteilung in primär musikalische und primär dramatische Perioden aber bewirkt auch jene typischen Brüche im Wirklichkeitsbild der Oper, die oftmals als Paradoxie der Kunstform gekennzeichnet worden sind. Betrachten wir daraufhin die Rezitativ und Arie eigenen Zeit- und Raumstrukturen.

## VI

Wie in der Oper die Spielzeit als Ereignis- oder Erlebniszeit, der Spielraum als Ereignis- oder Erlebnisraum auftritt, ist an anderer Stelle bereits gezeigt worden<sup>5</sup>. Handlung ereignet sich in den Rezitativen, und Dichter und Komponist geben ihrem Ablauf einen fiktiven Zeitraum, dem sich das Zeitgefühl des Publikums völlig anpaßt, insofern kein Anlaß besteht, diese am Rezitativ orientierte, gleichsam „objektive“ Zeitgröße an Erscheinungen der Außenwelt zu messen. Gleichfalls Fiktion der Autoren ist der Raum der Ereignisse, die „Umwelt“, aus deren Erfahrung sich das Verhalten der Spielfiguren verstehen läßt. Die empirische Realität dieses Ereignisraumes kann ebenfalls als objektive Größe gelten, die wiederum mit dem Rezeptionsraum des Publikums identisch ist.

Während aber menschliches Handeln räumlich und zeitlich kaum variabel dimensioniert ist, kann das Erlebnis eines gleichen Vorgangs gefühlsmäßig sehr schnell oder sehr langsam sich vollziehen. In der Arie also, wo sich der schnelle Lauf der Ereignisse für kurze Weile vergißt, Aktion zur Passion reift und der eben noch Handelnde in das Zauberreich der Imagination, des subjektiven Erlebens, der Reflexion eintritt, in der Arie muß sich die Erlebniszeit der Spielfigur gegen die Rezeptionszeit des Publikums verschieben. Die Musik, allein begabt, dem nur Geahnten, dem ganz Unausprechlichen, dem reinen Selbsterlebnis Stimme zu verleihen, setzt hier ihre eigene Ordnung zwischen Mensch und Zeit. Erlebend bewegt sich die Spielfigur in einer gleichsam musikalisch genormten Zeit, ist in ihr erst ganz sie selbst. Damit schrumpft in der Arie die Zeiterstreckung der Handlung auf einen mit der Uhr nicht mehr meßbaren Wert zusammen, wohingegen die Zeitdauer scheinbar unendlich sich ausdehnt.

Das Verhalten der Spielfigur versteht sich hier aus ihrem Ich-Erleben heraus. Der Ereignisraum transmutiert in einen subjektiven Erlebnisraum von „irrealer“ Beschaffenheit, der nur in seinem musikalischen Ausdruck als solcher rein zu erfassen ist. Auch er muß folgerichtig dem objektiven Rezeptionsraum des Publikums enthoben erscheinen.

Der in der musikalisch genormten Zeit sich bewegende Darsteller projiziert nun durch eben diese Bewegungen seinen synchron entfalteten Erlebnisausdruck auch in den Raum. Dem Spielleiter eröffnet sich damit die Möglichkeit, Musikalisches sichtbar zu machen, inneres Erleben zu verräumlichen. Der so schaubar gewordene Erlebnisraum der Arie kann sich dann entweder mit dem Ereignisraum

<sup>5</sup> Vgl. *Inszenierungsformen*, a. a. O., S. 160 ff. und S. 204 ff.

der Spielhandlung identifizieren, obschon dessen objektive Realität durch den musikalisch erlebenden Darsteller gleichsam subjektiviert wird. Oder — und das ist zumeist der Fall — er zersprengt die praktikable Realität des Bühnenraums und wächst über ihn hinaus. Dazu hilft sich die Inszenierungspraxis meist mit einem wenig überzeugenden Kunstgriff: sie verdunkelt einfach den Bildraum, macht ihn mehr oder weniger „unsichtbar“ und isoliert durch gebündeltes Licht den singenden Darsteller. Die visionäre Konstitution des Erlebnisraumes bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen.

Während also der äußere Handlungsraum im Bühnenbild vollauf gegeben ist, vollzieht sich der Erlebnisraum als ein echter Spielraum an den Spielern sowohl als am Publikum, zeigt sich als ein im Spielvollzug konstituierter Raum. Der Bildraum muß also so gestaltet sein, daß in ihm der Spielraum adäquat sich vollziehen kann.

## VII

Diese schon in anderem Zusammenhang getroffenen und hier nur zusammengefaßt vorgetragenen Unterscheidungen sind in einigen Punkten zu erweitern. Zu bedenken wäre, daß die Raum- und Zeit-Erfahrung des Publikums sich nie ganz rein auf die Raum- und Zeitgestaltung der Bühne bezieht und folglich auch ebensowenig deren musikalischer Umfiktionalisierung in die imaginären Dimensionen der Arie folgt. Individuell modifiziert zeigt sich die Rezeption etwa in Außertheatralischem, in der Einstellung des Einzelnen zur Kunstform Oper überhaupt, in mitgebrachten Erfahrungen, Kenntnissen, in Bildung und Vorauswissen um die jeweilige Aufführung, schließlich in Konzentration, Hingabebereitschaft und Erlebnistiefe.

Zum anderen verändert sich mit fortschreitender Handlung das Gesicht des an sich identischen Bühnenraums wie überhaupt aller gezeigten Dinge und Sachverhalte für die und in der Erfahrung des Publikums. Der praktikable Szenenraum wird immer mehr zu einem erlebten Raum mit symbolischen Funktionen. Je intensiver ich in das Handeln, Denken und Fühlen der Spielfiguren eingelebt bin, oder genauer: eingelebt werde, desto farbiger, lebensvoller, individueller erscheint mir ihre Umwelt, also der diese Umwelt repräsentierende Bildraum. Diese allmähliche Ausdehnung des seelisch adaptierten Raumes im Bühnenraum ist ein vornehmlich für das Sprechtheater bezeichnendes Phänomen, dort es in der Rezeption der dramatischen Welt gründet.

In der Oper findet genaue Untersuchung zwar prinzipiell Vergleichbares vor, doch erweist die nämliche Erscheinung sich hier durch die Rezeption des Musikalischen und seiner immanenten Zeitordnung als sehr präzise organisiert. Der erste Akkord des Rezitativs nach einer Arie katapultiert uns nachgerade in den Ereignisraum der Handlung zurück, der während und mit der Arie zum subjektiven Erlebnisraum der einzelnen Spielfigur geworden war und dabei den konkreten Ereignisraum als solchen „abgesangt“ hatte. Der Ereignisraum selbst aber scheint jetzt dem Publikum um ein bestimmtes Quale verändert, insofern nämlich der Erlebnisraum auf ihn abfärbt. Endlich freilich ist nicht nur die Plazierung der Ereignisräume zwischen den einzelnen Arien, sondern auch der Erlebnisräume zwischen den einzelnen Rezitativen entscheidend für die jeweilige Färbung der Raumerfahrung. In

jedem Moment der erlebten musikalischen Zeit tragen die verschiedenen Raumgestalten der Oper ein anders gefärbtes Gesicht. Und da schließlich Musik allein Art und Weise dieser Färbungen bzw. Art und Weise ihrer Rezeption durch das Publikum organisiert, zeigt sie sich auch als allein maßgeblich für die dimensionale Konstitution der Opern-Welt als einer der empirischen Welt immer weiter entrückenden.

### VIII

Werke der Kunst sind Kunstwerke nicht an sich, sondern für uns, ihre ästhetischen Qualitäten bedürfen der Konkretion durch besonders (und eben nicht passiv) eingestellte individuelle Empfänger; erst im subjektiven Erfasst-werden kommt das geschaffene Werk zu seinem spezifisch ästhetischen Sein. Diese Erfassungsakte jedoch dürfen nicht als identische angenommen werden, sie sind nur bedingt wiederholbar. Jede individuelle Konkretion des Kunstgehaltes<sup>6</sup> eines Werkes unterscheidet sich, selbst als Leistung desselben Subjekts, in einigen Zügen von allen anderen. Den Kunstwerken sind generell unbegrenzte Mannigfaltigkeiten von möglichen Konkretionen zugeordnet, die einem Verständniswandel unterworfen sind. Die Veränderungen des Kunstgehaltes im geschichtlichen Leben der Werke freilich gelten nur für den subjektiven Geist der Kunstempfänger, für den objektiven Geist einer Epoche oder gesellschaftlichen Struktur. Es handelt sich um ein „Umschaffen“ in der individuellen Schau.

Das geschaffene Werk selbst bleibt unangetastet. Seine ästhetischen Potenzen hat der schöpferische Künstler fest in materiellen Fundamenten aus Leinwand und Farbe, aus Stein, aus Papier und Buchstaben oder Noten gebunden. Darin überdauern sie — relativ unzerstörbar — Zeit und Raum, um immer wieder neu von jedweden Kunstfreund aktualisiert und konkretisiert werden zu können.

Das Kunstphänomen Theater hingegen ist nicht von derart beständiger Konsistenz. Wennschon sämtliche Wiederholungen derselben Inszenierung derselben Oper einander ähneln mögen, ist doch jede einzelne Vorstellung — als individuelles Kunstwerk — unwiederbringlich verloren, sobald der letzte Ton verklungen, der Vorhang gefallen ist. Morgen schon haben sich nicht nur wesentliche Nuancen des Vortrags und der Darstellung verändert; auch ein neues Publikum sitzt vor der Bühne, von dessen verstehendem, erlebendem Verhalten das szenisch-musikalische Leben existentiell und generell abhängig ist. Ein Bild bleibt es selbst auch im lichtlosen Magazin des Museums, solange die Möglichkeit besteht, es hervorzuholen, zu betrachten und als Kunstwerk zu konkretisieren. Das Für-uns-Sein des Theaters hingegen ist unverrückbar in die konkrete Zeit eingelagert, hat über die solcherart individuierte Aufführung hinaus kein potentielles Für-uns-Sein. Man könnte hier von einem „konkreten“ gegenüber einem „kategorialen“ Für-uns-Sein der Werke der übrigen Kunstgattungen sprechen. So offenbart sich das Kunstphänomen Theater als identisch mit dem Ereignis seiner ästhetischen Konkretion, die etwa dem gemalten Bild als Werk gegenüber transzendent ist<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Der Terminus „Kunstgehalt“ wurde gewählt, um anzudeuten, daß „Gehalt“ und „Gestalt“, Inhalt und Form als einheitliches Ganzes gemeint sind.

<sup>7</sup> Einschränkung wäre anzumerken, daß die Oper als theatralische Form in gewisser Weise in der Partitur fundiert ist, sofern im Wort-Ton-Text, wie zuvor dargelegt, das Ereignis Theater mit angelegt ist. Prinzipiell indes ändert dies nichts an seiner Seinsverfassung.

Der äußerst labile Werkcharakter des Ereignisses Theater, wenn von einem solchen überhaupt anders als in metaphorischer Rede gesprochen werden darf, erweist sich als nicht unverletzlich gegen seine Konkretionen in subjektiver Schau. Gemeint ist damit nicht so sehr die bekannte Tatsache eines „guten“ oder eines „schlechten“ Publikums, das die Leistungen der Darsteller zu beeinflussen vermag. Überhaupt tritt ja der Zuschauer nicht einem „fertigen“ Werk gegenüber, sondern wohnt einem ereignishaften Akt bei, wirkt sozusagen an der „Geburt“ des Kunstwerkes als Verstehender, Erlebender aktiv mit. Und insofern das „konkrete“ Fürs-uns-Sein des Theaterkunstwerks über die Aufführung nicht hinausreicht, muß das Verhalten des Publikums als für die Existenz des Kunstwerks konstitutiv gelten. Die endliche Mannigfaltigkeit der individuellen Konkretionen dieses Publikums, die zudem in entscheidenden Gestaltzügen harmonisieren, da die Zuschauer im gleichen Raum, zur nämlichen Stunde und als „vergesellschaftete“ Personen erleben, „ist“ das Kunstphänomen Theater.

## IX

Die Seinsverfassung der Oper als Theater fundiert letztlich auch ihren sozialen Status. Seiner Sonderstellung, seiner für das Kunstwerk Theater konstitutiven Rolle ist sich das Publikum zu aller Zeit auf eine ganz unreflektierte Weise bewußt gewesen. Das begrenzte Fassungsvermögen des Zuschauerraums erlaubte ja stets nur einer Minderheit, auch wenn die Auswahlprinzipien zu jeder Zeit andere waren, am Kunstwerk Theater aktiv zu partizipieren. Und von einer Minderheit ideell und vor allem auch materiell getragen, fühlt sich die Oper den Sehnsüchten und Erwartungen, dem Denken und Spekulieren dieser Minderheit verpflichtet. Den realen Bedingungen wurde ein metaphysischer Sinn unterschoben, ein esoterischer Charakter bewußt erlebt. Jede Gesellschaft, die die Oper als Institution trug, umgab sie und somit auch sich selbst mit einer magischen Aura — ob nun als Kult, Zeremoniell oder Fest.

Von dem esoterischen Selbstbewußtsein des Publikums blieb wiederum die dramaturgische und musikalische Faktur der Oper selbst unberührt. In ihrem Spiegel offenbart sich Gesellschaftliches. An den verschiedenen Formtypen läßt die jeweilige Sozialbedeutung sich ablesen, aus den Wandlungen der Formgeschichte erhellt sich auch ein Stück Sozialgeschichte. Innenprägung (im Sinne der skizzierten ästhetischen Verfassung) und Außenprägung der Oper (im Sinne mäzenatischer Kunstinteressen) erweisen sich stets als aufeinander bezogen, aktualisieren sich gegenseitig. Schon die wechselnde Bezeichnung des Opernhauses als Schloßtheater, Kunsttempel oder Kulturinstitut verrät grob ein wenig von der sozialen Sinnggebung, die jede Epoche, jede Gesellschaft für sich exemplarisch formuliert hat. Die Sakralisierung des Theaters in der Romantik und seine Rationalisierung in unserem Jahrhundert stempeln die „Auserwählten“ zu Kunstjüngern oder Kunstkennern. Jedwede Operndramaturgie, die für eine bestimmte Epoche als charakteristisch gilt, läßt sich mühelos auf den Vorgang bildhaft-bewegter Selbstdarstellung der Gesellschaft zurückführen. Jede Gesellschaft hat die ihr angemessene Oper. Wie denn überhaupt alles Theater Aspekte einer Restriktion von Kunst auf gesellschaftliche Selbstdarstellung hat.

Diese Verhältnisse wären im Einzelnen durch spezielle Formanalysen nachzuweisen<sup>8</sup>. Sie müssen eigenem Zusammenhang vorbehalten bleiben; hier konnte und sollte nur ein isolierter Aspekt der komplexen Problematik angedeutet werden. Opernsoziologie täuscht sich aber über ihre fruchtbarsten Aufgaben, wenn sie sich darauf versteift, in positivistischer Faktengläubigkeit Opern- und Sozialgeschichte zu kreuzen. Mit Schärfe hat Theodor W. Adorno betont, daß „*alle musikalischen Formen, alle musiksprachlichen und -materialen Elemente einmal Inhalte waren; daß sie von Gesellschaftlichem zeugen und von dem betrachtend-insistierenden Blick als gesellschaftliche wieder erweckt werden müssen. . . . (Er) gilt vor allem den Tendenzen, welche diese ursprünglich inhaltlichen, gesellschaftlich-funktionalen Elemente in kompositorisch-formale verwandelt und weitergetrieben haben*“<sup>9</sup>.

## Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten

Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin

VON WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, MARBURG

Als Johann Nikolaus Forkel 1777 mit einer Schrift *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* zu „*musikalischen Vorlesungen*“ einlud, die er damals noch privat in Göttingen hielt, wurden von einem Rezensenten Einwände erhoben. Die „*Theorie der Kunst*“ gebühre dem „*eigentlichen Künstler*“, für den „*Freund der Kunst*“ solle man jedoch über „*Kritik der Kunst*“ und außerdem „*über die Geschichte der Musik*“ lesen<sup>1</sup>. Es läßt sich nicht sagen, ob Forkel diesem Rat gefolgt ist. 1779 zum Universitätsmusikdirektor ernannt, hat er an der Göttinger Universität bis zu seinem Tode (1818) Musik nicht nur in Form praktischen Unterrichts, sondern auch durch theoretisch-wissenschaftliche Vorlesungen gelehrt. Aber er las entweder „*Encyclopädie der musicalischen Wissenschaften oder Anleitung zur Kenntniß alles dessen, wodurch ein Liebhaber in den Stand gesetzt wird, von Musik und musicalischen Dingen richtig zu urtheilen*“ (so seit 1786 öfters) oder zeigte lediglich allgemein „*theoretischen und practischen Unterricht in der Musik*“ an (so in den letzten zwei Jahrzehnten ausschließlich). Obwohl Forkel mit seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788/1801) die erste bedeutende deutsche Musikgeschichte schuf und daher im „*theoretischen*“ Teil seiner Lehrtätigkeit mehr noch, als es im 18. Jahrhundert ohnehin zur „*Theorie*“ der Musik gehörte (s. unten S. 264f.), der historische Aspekt eine erhebliche Rolle

<sup>8</sup> Vgl. dazu vom Verfasser: *Operndramaturgie und Gesellschaft*. In: Berliner Opernjournale 1966, Nr. 9. Hier Andeutendes zum Bild der französischen Gesellschaft in Meyerbeers und Scribes Operndramaturgie.

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: *Ideen zur Musiksoziologie*. In: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin 1959, S. 25–26.

<sup>1</sup> *Anhang zu dem 25. bis 36. Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek*, 5. Abt. (Berlin o. J., d. h. 1779 oder 1780), S. 3024; die Rezension ist gezeichnet mit „Sk.“. Vgl. dazu aber auch u. Anm. 41.

gespielt haben dürfte, so hat er doch nie eine ausdrücklich der Musikgeschichte gewidmete Vorlesung angezeigt, wie es jener Kritiker gewünscht hatte.

Dennoch weist dieser Vorschlag ebenso auf Vorangegangenes zurück wie auf die kommende Entwicklung voraus. Denn seit dem frühen 19. Jahrhundert begann nach und nach an verschiedenen deutschsprachigen Universitäten die Musikgeschichte zum Thema selbständiger Vorlesungen zu werden. Dieser Prozeß soll hier in seinen Anfängen anhand der Vorlesungsverzeichnisse verfolgt werden<sup>2</sup>. Das ist bisher noch nicht unternommen worden, wie überhaupt gegenüber der viel eingehender erforschten Rolle der Musik an den Universitäten des späteren Mittelalters und des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der modernen Musikwissenschaft zu einer selbständigen und vollwertigen Universitätsdisziplin — ein Charakteristikum der Universitäten des deutschen Kulturbereichs, die in ihrer Geschichte und Struktur eng verwandt sind — noch einer umfassenden Untersuchung harret. Diese Frage ist bisher nur in kurzen allgemeinen Zusammenfassungen summarisch berührt worden, oder aber sie wurde von einigen speziellen Arbeiten zur Musik an einzelnen Universitäten lediglich beschränkt auf die betreffende Universität behandelt. So konnte noch vor kurzem die unzutreffende Meinung geäußert werden, Universitätsmusikdirektoren hätten erst „am Ende des 19. Jahrhunderts geschichtliche Vorlesungen zu halten“ begonnen<sup>3</sup>.

Wenn wir aus jenem allgemeineren Prozeß, den wir in großen Zügen mitzuverfolgen haben, die Anfänge, Ausbreitung und allmähliche Differenzierung musikgeschichtlicher Vorlesungen herausgreifen, so rechtfertigt sich dies dadurch, daß in der theoretisch-wissenschaftlichen Behandlung der Musik auch an den Universitäten im Laufe des 19. Jahrhunderts die historische immer stärker hervortrat und die Musikwissenschaft schließlich im späteren 19. Jahrhundert im wesentlichen als Musikgeschichte bis zum Rang des Ordinariats aufzusteigen begann (zuerst in Wien 1870 Eduard Hanslick und in Straßburg 1897 Gustav Jacobsthal). Die musikgeschichtlichen Vorlesungen bilden also gleichsam den konstitutiven Zug dieser Entwicklung. Aber nicht die Anfänge der Musikgeschichte an jeder Universität sollen verzeichnet, sondern die Entwicklung lediglich in ihren Hauptzügen bis etwa zum Ende des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts verfolgt werden, als die Musikgeschichte bereits zum dominierenden Faktor der sich ausbreitenden akademischen Musikwissenschaft geworden war. Nicht zufällig haben sowohl Hanslick wie Jacobsthal schon ihre Dozententätigkeit 1857 bzw. 1873 wie selbstverständlich mit einer musikgeschichtlichen Vorlesung begonnen (s. unten S. 275, 277).

Als Glied der mathematisch begründeten Disziplinen des Quadriviums hatte die Musik im Wissenschaftssystem und Bildungsideal des Mittelalters und so auch an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ihren festen Platz und eine zentrale Funktion. Einerseits war sie als „musica speculativa“ oder „musica theorica“ ordentliches Lehrfach im Rahmen der „mathematischen“ Disziplinen

<sup>2</sup> Im folgenden sind mit einfachen Jahresdaten jeweils die Sommersemester, mit doppelten die Wintersemester gemeint.

<sup>3</sup> H. Engel, *Musik und Gesellschaft* (Berlin 1960), S. 172f. — Zum gesamten Komplex „Universität und Musik“ vgl. neuestens den gleichnamigen Artikel von H. Hüschen in MGG 13 (1966), Sp. 1093 ff. — Im folgenden sind unrichtige Angaben in der bisherigen Literatur stillschweigend korrigiert; aus Raumgründen verbieten sich einzelne Hinweise.

scholastischer Prägung, andererseits wurde, jedoch außerhalb der ordentlichen Vorlesungen, auch „*musica practica*“ gelehrt, nicht selten von einem eigens bestellten Dozenten („*professor musicae*“)<sup>4</sup>. Aber mit dem Vordringen des Humanismus und der Reformation, dem Aufstieg der empirischen Naturwissenschaften und dem Verselbständigungsdrang der einzelnen Disziplinen löste sich das alte scholastische Wissenschaftssystem auf, und mit den neuen Wissenschaftsidealen und -methoden und der aus scholastischen Bindungen sich befreienden Musikanschauung wandelte sich auch die Auffassung von der wissenschaftlichen Behandlung der Musik. In diesem „*Übergang vom enzyklopädischen Bildungsideal zum mathematisch-naturwissenschaftlichen Wissenschaftsideal und vom Studium der ‚artes liberales‘ zu dem empirisch verfahrenen Einzelwissenschaften*“ blieb für die Musik „*nur noch als physikalisch-akustisches Phänomen Platz, und nicht als Kunstwerk, oder anders ausgedrückt: nur noch in ihrer materiellen und nicht mehr in ihrer essentiellen, ethisch-propädeutischen Bedeutung*“<sup>5</sup>. Sie verlor die zentrale Rolle, die ihr im mittelalterlichen Wissenschaftssystem als „*Mittlerstellung zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt*“ zugekommen war. Bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts verschwanden überall (ausgenommen Krakau) die selbständigen musiktheoretischen Vorlesungen von den Universitäten<sup>6</sup>. Wenn überhaupt, so wurde fortan die Musik wissenschaftlich-theoretisch nur noch von Vertretern der Physik oder der Rhetorik mitbehandelt. Auch die praktische Musiklehre wurde meist zurückgedrängt auf die höheren Schulen<sup>7</sup>. Nur an einigen Orten (z. B. Basel) hielt sich am Rande und außerhalb des wissenschaftlichen Lehrbetriebs oder entstand wenigstens im Laufe der Zeit ein praktischer Vokal- und Instrumentalunterricht, der von einem Universitätsmusikus (Organist und Kantor) und auch von anderen Musikern, die dem Lehrkörper nicht angehörten, erteilt wurde und der zusammen mit Reiten, Fechten, Tanzen, Zeichnen usw. zu den körperlichen Ertüchtigungen und praktischen Fertigkeiten („*Exercitia*“) gehörte.

Obwohl seit dem späteren 16. Jahrhundert eine „*Lücke in der Geschichte der Musik als Universitätswissenschaft*“ auf zwei Jahrhunderte bestehen blieb<sup>8</sup>, wurde schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts mit dem Vordringen des enzyklopädischen Rationalismus und der Ausbreitung einer außerhalb von Kirche und Schule sich entfaltenden bürgerlichen Musikpflege nicht nur von Musikern, die die Musik als Wissenschaft verstanden wissen wollten, sondern auch von Laien, nicht selten von Studenten, die Forderung laut, die Musik wieder wie einst als Wissenschaft an der Universität zu lehren. Auch praktische Versuche wurden unternommen, zuerst von Heinrich Bokemeyer bald nach 1700 in Helmstedt, sodann von Christoph Gottlieb Schröter 1724–26 in Jena<sup>9</sup>. Am eifrigsten widmete sich diesen Bestrebungen Lorenz Christoph Mizler 1736–43 an der Universität Leipzig. Im Eröffnungsprogramm seiner Vorlesungen (1736) forderte er, auch die Musik als Wissenschaft an der Universität zu lehren, und wollte den Studenten mit seinen Vorlesungen „*aus-*

<sup>4</sup> Vgl. H. Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina* (Frankfurt/O. und Berlin 1942), S. 53 ff.

<sup>5</sup> G. Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: AfMf 1 (1936), S. 270.

<sup>6</sup> Ders., *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: AfMf 3 (1938), S. 302.

<sup>7</sup> Ders., ebd. 6 (1941), S. 33.

<sup>8</sup> P. Wagner, *Universität und Musikwissenschaft* (Freiburg/Schw. 1921), S. 26.

<sup>9</sup> Dazu im einzelnen Fr. Wöhlke, *L. Chr. Mizler* (Diss. Berlin 1940), S. 17.

reichende theoretische Kenntnisse von jedem Gebiet der Musik“ vermitteln<sup>10</sup>. Dazu zählte er auch die historische Behandlung der Musik; denn dem überzeugten Rationalisten war es sein „Hauptabsehen . . ., die Musik völlig in die Gestalt einer Wissenschaft zu bringen, die Historie derselben zu untersuchen und in Ordnung zu setzen“<sup>11</sup>. Schon in seinem zweiten Semester (1737) wollte Mizler auch „Über die gelehrte Historie der Musik“ lesen, und in seinem letzten Semester (1742/3) zeigte er u. a. „Collegia über musikalische Wissenschaften“ an, die „alle Wissenschaften der Musik, sowohl die theoretischen als auch die praktischen“ behandeln sollten, wobei er „mit der Geschichte der Musik beginnen“ wollte<sup>12</sup>.

Hiermit war erstmals ausdrücklich, wenn auch noch in einem enzyklopädischen Rahmen, die Geschichte der Musik in Universitätsvorlesungen aufgenommen — noch auf Jahrzehnte hinaus ein Einzelfall. Aber es ist erstaunlich — und ebenso ein Einzelfall —, daß die Schulordnung des Hamburger Johanneums von 1732 dem Kantor (es war seit 1721 Telemann) in seinen „Singestunden . . . auch die Theorie und Historie der Musik zu treiben“ vorschrieb<sup>13</sup>. Allerdings war es in beiden Fällen noch „Historie“ im damaligen Sinne, d. h. Einzelfakten, mit dem Hauptgewicht auf den alten Zeiten, besonders der biblischen und griechischen Musik, auf der Musiktheorie und überhaupt vorwiegend literarischen Quellen, auf den „Erfindern“ und „Erfindungen“ verschiedener Zeiten, auf Lebensläufen, bibliographischen Notizen, Anekdoten, Instrumentenbeschreibungen usw.<sup>14</sup>.

Mochten auch Mizlers Vorlesungen, vielleicht ob ihrer allzu einseitig rationalistisch-naturwissenschaftlichen Behandlung der Musik, nur wenig Hörer finden<sup>15</sup>, unter den Fachgenossen regten sie lebhaft die Forderungen an, die Musik wieder als Wissenschaft und als ordentliches Lehrfach an den Universitäten einzuführen. Neben Mizler waren es vor allem Johann Adolf Scheibe, der zur wissenschaftlichen Ausbildung von Musikprofessoren für die Universitäten eine besondere „Musicalische Academie“ vorschlug<sup>16</sup>, oder verschiedentlich Johann Mattheson, der sogar „gerne etwas, zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig, testamentlich vermachen“ wollte<sup>17</sup> und außerdem nach englischem Vorbild die Einführung wissenschaftlicher Grade in der Musik forderte<sup>18</sup>. Bei den zahlreichen Verfechtern solcher Musikprofessuren — und es waren nicht allein gelehrte Musiker<sup>19</sup> — fiel eine vereinzelte Gegenstimme kaum ins Gewicht<sup>20</sup>.

<sup>10</sup> Zit. ebd. S. 16 f.

<sup>11</sup> Zit. bei A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3 (Leipzig 1941), S. 195.

<sup>12</sup> Zit. bei Fr. Wohlke, a. a. O., S. 20—26.

<sup>13</sup> R. Hoche, *Beiträge zur Geschichte der St. Johannis-Schule in Hamburg* (Progr. Hamburg 1879), S. 129 — Vgl. dagegen etwa Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758), S. 107: „Also ist allhier in Erfurt keine einzige Stunde in dem Gymnasio der theoretischen Musik gewidmet; daher ich zu deren Ausbreitung einigemal so viel Gymnastasten zusammengenommen, als sich gefunden haben, welche zur arithmetischen, geometrischen, mechanischen, historischen u. s. f. Musik Lust bezeuget.“

<sup>14</sup> Vgl. z. B. die Disposition bei Joh. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), S. 21 f.

<sup>15</sup> A. Schering, s. oben Anm. 11, S. 196.

<sup>16</sup> J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, 2. Theil (Hamburg 1739), S. 284—294.

<sup>17</sup> J. Mattheson, s. oben Anm. 14, S. 28, vgl. auch S. 27.

<sup>18</sup> Ders., *Der neue Göttingische . . . Ephorus* (Hamburg 1727), S. 9; *Sieben Gespräche der Weisheit und Musik . . . als die dritte Dosis der Panacea* (Hamburg 1751), S. 173.

<sup>19</sup> Vgl. J. C. C. Oelrich, *Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musik und öffentlichen musikalischen Akademien und Gesellschaften* (Berlin 1752).

<sup>20</sup> J. M. Schmidt, *Musico-Theologia, Oder Erbauliche Anwendung Musicalischer Wahrheiten* (Bayreuth und Hof 1754), S. 253—255.

Innerhalb dieser Bestrebungen zeigte schon Mizlers letzte Vorlesungsankündigung (s. oben S. 265), daß man bei der theoretischen Behandlung der Musik die historische voranstellte und für unerläßlich hielt, „*wie es denn ganz recht ist, daß die Historie der Musik zur Theorie vor allen andern Stücken gehöre*“<sup>21</sup>. Mattheson wollte sich daher, wenn schon Musikprofessuren noch nicht zustandekämen, sehr bezeichnend zur Not wenigstens damit begnügen, daß ein Geschichtspräsident „*die sonders beträchtliche Geschichte der Tonkunst . . . vortrüge*“, weil es hierin „*annoch in den wichtigsten Stücken fehlet*“<sup>22</sup>. Darauf war allerdings damals noch viel weniger zu hoffen.

Auf dem Hintergrund dieser vorangegangenen Diskussion, aber auch im Zusammenhang mit dem wachsenden Bildungsdrang der musikliebenden Laien, der „Liebhaber und Kenner“, die mit der Ausbreitung der bürgerlichen Musikkultur immer zahlreicher auftraten — und nicht zuletzt unter den Studenten —, muß es gesehen werden, wenn 1779 fast gleichzeitig Johann Nikolaus Forkel in Göttingen und Daniel Gottlob Türk in Halle Titel und Amt eines „Musikdirektors“ an der Universität erhielten. Mit dieser neuen Stellung verbanden sich über die akademische Musikpflege und praktischen Musikunterricht hinaus, wie er mancherorts schon länger erteilt worden war, auch theoretisch-wissenschaftliche Vorlesungen über Musik. Forkel setzte seine privat begonnenen Vorlesungen an der Universität fort, während Türk auf eigenen Antrag das Recht erlangte, auch Vorlesungen über Theorie der Musik und musikalische Satzkunst zu halten<sup>23</sup>. War die Musik seit langem nur gelegentlich von naturwissenschaftlicher Seite aus behandelt oder aber, wie früher von der Rhetorik, so jetzt von der jungen Disziplin der Ästhetik lediglich mitbehandelt worden, so wurde sie nun erstmals wieder kontinuierlich und in eigenen Vorlesungen von wissenschaftlich interessierten Musikern gelehrt. Mit Forkel und Türk begann schrittweise der langerhoffte Aufstieg der Musik von dem praktischen Unterricht der „Exercitienmeister“ zum Rang der Wissenschaften und der Professoren<sup>24</sup> — während der Musikunterricht an den höheren Schulen damals zusehends verfiel.

Schon 1787 wurde Forkel die Magisterwürde (Doktorwürde) „*ohne Examen und umsonst*“ von der philosophischen Fakultät verliehen — in der Begründung der Antragsteller nicht ohne Hinweis auf Forkels Arbeit an einer „*großen Geschichte der Musik*“ —, und dadurch wurde der „*gelehrte Musikus*“ in den Rang der wissenschaftlichen Dozenten erhoben<sup>25</sup>. Was Forkel noch versagt blieb, gelang alsbald Türk: 1808 wurde ihm nicht nur die philosophische Doktorwürde verliehen, sondern er wurde gleichzeitig zum „*Professor der Musik*“ ernannt — und zwar mit einer festen Besoldung<sup>26</sup> — und figurierte fortan unter den „*Professores extraordinarii*“.

<sup>21</sup> J. Mattheson, s. oben Anm. 14, S. 23; vgl. auch J. A. Scheibe, s. oben Anm. 16, 1. Teil (Hamburg 1737), S. 20: „*Nach der allgemeinen Eintheilung . . . versteht man unter der Theorie erstlich die Historie der Musik*“.

<sup>22</sup> J. Mattheson, *Plus Ultra*, 3. Vorrath (Hamburg 1755), S. 398.

<sup>23</sup> W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II, 2 (Halle 1942), S. 139 f.

<sup>24</sup> Vgl. J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. II (Leipzig 1801), S. 6, Anm. 13: „*In den Lectionsverzeichnissen der meisten deutschen Universitäten fand man vor nicht langer Zeit die Musik noch immer unter die Leibübungen, nämlich Fechten, Reiten, Tanzen gestellt. Man sieht daraus, was die Verfasser solcher Verzeichnisse für Begriffe von der Natur und dem Wesen der Musik gehabt haben müssen*“. Allerdings blieb dies an verschiedenen Universitäten noch so bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

<sup>25</sup> H. Edelhoff, J. N. Forkel, *Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft* (Göttingen 1935), S. 24.

<sup>26</sup> W. Serauky, s. oben Anm. 23, S. 196.

Nicht erst später Breidenstein in Bonn, wie immer wieder behauptet wird, sondern Türk war also der erste mit dem Professortitel versehene Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität, zumal Breidenstein im Gegensatz zu Türk von 1826—1848 lediglich unbesoldeter ao. Professor war<sup>27</sup>. „Auf den neuesten Universitäten wurde es Sitte“, resumierte schon 1802 der Philosoph Christian Meiners aus seiner Göttinger Sicht, „wenigstens Einen vorzüglichen Zeichner und Tonkünstler mit Besoldung zu berufen. Man ertheilte solchen vorzüglichen Künstlern den Titel eines Professors, Music-Directors, u.s.w., wenn sie nicht bloß geschickte, sondern auch gelehrte Künstler waren, und denen, welche es verlangten, die Theorie, oder Geschichte ihrer Kunst vortragen konnten“<sup>28</sup>.

Während zu Forkels Zeit in Göttingen schon regelmäßig über Geschichte der Literatur und der bildenden Künste gelesen wurde (Dieze, Fiorillo), hat Forkel noch keine speziell musikgeschichtlichen Vorlesungen ausdrücklich angezeigt (s. oben S. 262 f.). Anders aber Türk, dessen genauere Vorlesungsankündigung uns ohnehin ein besseres Bild seiner Lehrtätigkeit vermitteln als diejenigen Forkels<sup>29</sup>. Neben ständigem Unterricht in Harmonielehre oder Komposition las Türk zuerst über „Die Theorie der Tonkunst“ (1780) oder „Einleitung in die theoretische Musik überhaupt“ (1780/81), und von 1782 an hieß es auf mehrere Jahre: „Die Anfangsgründe der theoretischen Musik überhaupt, besonders auch die Regeln der Setzkunst“. Seit 1811<sup>30</sup> las Türk dann mehrfach anhand von Forkels Programm von 1777 „Isagogen in universam musices scientiam“, ferner wieder über die Theorie der Musik, deren „pars aesthetica“, „arithmetica“ und „acustica“ er jedoch nun schon eigene Vorlesungen widmete. Außerdem zeigte er im Winter 1809/10 auch eine öffentliche Vorlesung „Historia artis musicae“ an. Dies war, soweit heute noch nachweisbar, das erste Mal, daß an einer Universität eine Vorlesung allein über die Geschichte der Musik angeboten wurde. Türk hat eine solche Vorlesung allerdings bis zu seinem Tode (1813) nicht nochmals angezeigt, und wir wissen auch nicht, ob jene Vorlesung überhaupt zustandekam — eine Frage, die für viele der hier aufgeführten Beispiele offen bleiben muß, aber auch nicht von entscheidender Bedeutung ist, da eine äußere Erfolgshistorie nicht der Sinn unserer Untersuchung sein kann. Für den geschichtlichen Betrachter muß mehr das Angebot als historisch bedeutsam erscheinen als die nur in Einzelfällen zu klärende Frage, ob und inwieweit ihm jeweils die Nachfrage auch entsprochen oder umgekehrt diese sogar bisweilen den Anstoß gegeben habe (vgl. dazu unten S. 271 f.).

Wie sehr aber diese einzige musikgeschichtliche Vorlesung Türks zugleich den allgemeinen Tendenzen jener Jahre entsprach, zeigt sich bei Franz Joseph Fröhlich in Würzburg. Seit 1801 Leiter der dortigen „Akademischen Musikgesellschaft“, hatte er eifrig die Errichtung einer öffentlichen Musikanstalt an der Universität betrieben, die dann, 1804 gegründet, zur ersten staatlichen Musikschule in Deutsch-

<sup>27</sup> C. Steven, H. C. Breidenstein (Diss. Bonn 1923), S. 21 und 34.

<sup>28</sup> Chr. Meiners, *Über die Verfassung und Verwaltung deutscher Universitäten*, Bd. II (Göttingen 1802), S. 148 f.

<sup>29</sup> Für wertvolle Hilfe bei der Suche und Auswertung der Hallischen Vorlesungsverzeichnisse bin ich den Herren K. E. Bergunder, Prof. D. G. Dellling und G. Zachhuber in Halle zu Dank verpflichtet.

<sup>30</sup> Seltsamerweise fehlen von 1788/9—1808 Vorlesungsankündigungen von Türk in den Verzeichnissen. Sie fehlen auch schon von 1782/3—1786/7, stehen jedoch im Abdruck der Vorlesungsverzeichnisse in den *Wöchentlichen Hallischen Anzeigen*. Da diese aber seit 1791 die Vorlesungsverzeichnisse nicht mehr abgedruckt haben, entfällt für die folgenden Jahre diese Kontrolle.

land wurde<sup>31</sup>. Nach Verleihung des philosophischen Doktorgrades (unter Dispens von einer lateinischen Abhandlung) und nach drei Probevorlesungen — gleichsam die erste musikwissenschaftliche Habilitation — wurde Fröhlich zum Privatdozenten in der philosophischen Fakultät und zum Direktor des neuen Musikinstituts mit fester Besoldung und der Aufgabe ernannt, die Musikübungen zu leiten, in Harmonielehre zu unterrichten und außerdem unentgeltliche Vorlesungen über Theorie und Geschichte der Musik zu halten<sup>32</sup>. So zeigte Fröhlich für 1806/7 eine Vorlesung an „Über Ästhetik und Geschichte der Tonkunst, mit kritischer Beleuchtung vorzüglicher musikalischer Werke“, danach wiederholt „Theorie der Musik nach ästhetischen Ansichten und in Verbindung mit der Geschichte derselben“. 1811 zum „außerordentlichen Professor der Tonkunst“ an der Würzburger Universität ernannt<sup>33</sup>, scheint Fröhlich jedoch nie die Musikgeschichte allein zum Vorlesungsthema gemacht zu haben<sup>34</sup>; es blieb bei der für jene Zeit bezeichnenden Anknüpfung der Geschichte an die Ästhetik<sup>35</sup>. Auch hat Fröhlich seit der Übernahme der Vorlesungen über allgemeine Ästhetik (1812) und über Pädagogik (1819; 1821 wurde er auch Ordinarius) jene früheren Musikvorlesungen nicht mehr gehalten. Aber die Musik und ihre Geschichte wurden sicherlich mitbehandelt, wenn er nun meist allgemeine Ästhetik „mit kritischer Beleuchtung vorzüglicher Kunstwerke aus allen Kunstformen“ oder „in Verbindung mit der Geschichte der Künste“ las und seit 1825 auch wiederholt „Geschichte der redenden und bildenden Künste“ anzeigte. Seit 1833 erklärte er sich mehrfach „auch zum besondern Vortrage über einzelne Künste — plastische oder redende — bereit“.

Hatte Fröhlich in seinen frühen Musikvorlesungen die Geschichte noch stets an die Ästhetik angeschlossen, so zeigte er hiermit deutlich ein Übergangsstadium der Entwicklung. War nämlich innerhalb der allgemeinen Ästhetik, über die seit dem späteren 18. Jahrhundert an vielen Universitäten regelmäßig gelesen wurde, natürlich auch die Musik mitbehandelt worden, so hatte schon vor Fröhlich und Türk der Leipziger Philosophiedozent Christian Friedrich Michaelis 1798 mit Vorlesungen speziell über die Ästhetik der Musik begonnen<sup>36</sup>. Bei Fröhlich trat dann zur Ästhetik schon die gleichrangige Berücksichtigung der Geschichte hinzu, bis kurz danach erstmals Türk die Musikgeschichte zum selbständigen Vorlesungsthema machte.

Nicht zufällig zeigt sich der Aufstieg der ersten akademischen Musikdirektoren in die Professorenschaft und die Ausbildung selbständiger musikästhetischer und

31 K. Kliebert, *Die Kgl. Musikschule Würzburg, Ihre Gründung, Entwicklung und Neugestaltung* (Würzburg 1904), S. 17 ff.

32 Ebd. S. 20.

33 Ebd. S. 27.

34 Nicht erreichbar waren mir die Würzburger Vorlesungsverzeichnisse für die Zeit von 1809/10—1817/18.

35 So las z. B. Schelling 1804 in Würzburg „Philosophie der Kunst, oder System der sogenannten Ästhetik, mit stäter Hinsicht auf die Geschichte sowohl der bildenden als der redenden Künste“.

36 Bereits 1795 hatte Michaelis folgende Vorlesung angekündigt: „de artium liberalium argumentis ac generibus, imprimis de poesi et musica, disputabit, et quaedam de stilo praecepta trader“. 1798/99 zeigte er sodann an: „artis musicae praecepta aethetica exponet e libello suo: Geist der Tonkunst“. 1799 folgte danach noch der Zusatz: „adjecta eiusdem historica, anthropologica librorumque et operum aliqua notitia“. Vgl. dazu Chr. Fr. Michaelis, *Über den Geist der Tonkunst. Zweyter Versuch* (Leipzig 1800), S. 19 ff.: „Über die ästhetische Behandlung der Tonkunst. Eine Vorlesung zur Eröffnung musikalisch-ästhetischer Vorträge“ (1798). Allerdings blieb es bei den beiden genannten musikästhetischen Vorlesungen; Michaelis hat in den folgenden Jahrzehnten zwar regelmäßig über die Ästhetik insgesamt gelesen, jedoch nicht mehr speziell über die der Musik.

musikgeschichtlicher Vorlesungen in jenen Jahren des beginnenden 19. Jahrhunderts. Mit Recht ist von der nun einsetzenden Entwicklung gesagt worden: „*Wie die neuere Musikwissenschaft überhaupt, so sind auch die neueren Lehrstühle für das Fach ein Werk des deutschen Idealismus, man kann auch sagen, der deutschen Romantik*“<sup>37</sup>. Aber dem ist als ebenso bedeutsamer Faktor noch der Neuhumanismus hinzuzufügen<sup>38</sup>. Aus dieser Gedankenwelt erwachsen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert neue Ideale der Erziehung, der Volksbildung, der Schulen und Universitäten und auch neue Ideale von der Aufgabe der Musik. Überzeugt von dem erzieherischen, sittlich-religiösen *Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes* (Johann Abraham Peter Schulz, 1790), bemühte man sich um Hebung und Ausbreitung der Musikpflege, vor allem der darniederliegenden Kirchenmusik, um den Aufbau eines geregelten Musikunterrichts von der Volksschule bis zur Universität, um die Ausbildung tüchtiger Kantoren, Organisten und Musiklehrer, überhaupt um eine Neugestaltung des ganzen Musikwesens und vor allem: um die Mobilisierung des Staates für diese neu entdeckten nationalen Erziehungsaufgaben.

Am wirkungsvollsten und bedeutsamsten konzentrierten sich alle diese Bestrebungen in Preußen und hier vor allem in der Person Carl Friedrich Zelters<sup>39</sup>. Seine Denkschriften an Hardenberg (1803/4) forderten u. a. die Aufnahme der Musik in die preußische Akademie der Künste und Wissenschaften und die Errichtung einer obersten Behörde bei der Berliner Singakademie für die Aufsicht über Musikpflege und -unterricht im ganzen Land. Zuletzt schlug Zelter vor, als oberste Musikbehörde den Direktor der Singakademie, der er selbst war, zum „*Professor der Musik*“ an der Akademie der Künste zu ernennen; dieser habe dann „*jährlich ein öffentliches Collegium, wechselweise 1. über Geschichte der Musik, 2. über die Anfangsgründe der musikalischen Kunst; Composition und Styl, und 3. über die Anwendung, den Ausdruck, die Grenzen und kurz über die Ästhetik der Musik, zu lesen*“<sup>40</sup>. Ähnlich wurde wenig später für die neue Berliner Universität eine „*Facultät der bildenden Künste*“ vorgeschlagen, in der auch die Musik durch einen Zyklus fester Vorlesungen über Geschichte der Musik, Akustik, Ästhetik, Komposition usw. wissenschaftlich gelehrt werden sollte; dadurch sollte die Universität „*der Central- und Vereinigungspunkt auch für die musikalische Kunst*“ werden, von dem aus „*die im Lande befindlichen musikalischen Schulen mit Lehrern besetzt*“ werden könnten<sup>41</sup>.

37 P. Wagner, s. oben Anm. 8, S. 37.

38 A. Schering, *Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums*, in: *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig* (Leipzig 1918), S. 62.

39 Vgl. hierzu G. Schönemann, *C. Fr. Zelter, der Begründer der preussischen Musikpflege* (Berlin 1932) und C. Schröder, *C. Fr. Zelter und die Akademie. Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der preussischen Akademie der Künste* (Berlin 1959).

40 C. Schröder, a. a. O., S. 114.

41 D. K., *Über die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland*, in: *AMZ* 12 (1809/10), Sp. 1025; auch in dem als Vorschule für diese Universitätsausbildung gedachten Konservatorium sollte in der obersten Klasse „*historische Kenntnis der besten Meister gelehrt*“ werden (ebd. Sp. 1024). Für den Musiker höheren Ranges hatte aber z. B. schon Mattheson gefordert: „*Unumgänglich muß ein rechtschaffener und vollkommen-seyn-wollender Capellmeister die Geschichte der Music inne haben*“ (s. oben Anm. 14, S. 27, vgl. S. 20 f.). Und in J. A. Hillers Leipziger Musikschule sollte „*für diejenigen, die künftig selbst Lehrer der Musik und Musikdirectoren abgeben sollen, . . . jedes Winterhalbe Jahr eine historisch-theoretische Vorlesung über die Musik gehalten werden*“. Vgl. J. A. Hiller, *Nachricht von der Errichtung einer Musik- und Singschule zu Leipzig*, in: J. N. Forkel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Bd. II (Gotha 1778), S. 335.

Aber erst mit der Berufung Wilhelm von Humboldts 1809 zum Direktor der neuen Sektion „Kultus und Unterricht“ im preußischen Innenministerium war Zelters erneuerten Reformvorschlägen Erfolg beschieden. Humboldt, ebenfalls zu tiefst überzeugt von dem besonders der Musik eigenen religiösen und sittlichen Einfluß auf Charakter und Bildung des Volkes — und zwar durch alle Schichten hindurch —, erreichte durch eine aufschlußreiche Denkschrift alsbald vom König die Errichtung jener „*Professur der Musik*“ an der Akademie und die Ernennung Zelters zu ihrem Inhaber mit einem festen Gehalt<sup>42</sup>. Zelter scheint allerdings solche Vorlesungen, wie er sie selbst vorgeschlagen hatte, nie gehalten zu haben<sup>43</sup>. Dafür war es seiner Anregung und Organisationsgabe zu danken, daß durch die von ihm geweckte und gelenkte staatliche Musikfürsorge nach und nach an allen preußischen Universitäten ein regulärer, vorerst jedoch noch überwiegend praktischer Musikunterricht eingerichtet wurde<sup>44</sup>. Aber auch über Preußen hinaus führten diese lebhaften musikpädagogischen Bestrebungen, teils auf Initiative des Staates, mehr aber noch auf Veranlassung einzelner Musiker mancherorts zu demselben Ergebnis. Das zeigt schon das frühe Beispiel Würzburgs, aber etwa auch die Berufung Silchers zum Tübinger Universitätsmusikdirektor (1817) „*in gerechter Erwägung dessen, weldi hohe Bedeutung die Musik für das gesamte Geistesleben des Volkes hat*“<sup>45</sup>.

Wenn dieser Musikunterricht an den Universitäten immer mehr über praktische Kurse hinaus auch theoretisch-wissenschaftliche Vorlesungen anbot, wobei die Geschichte der Musik allmählich stärker hervortrat, so ist hierbei neben jenen musikpädagogischen Strömungen auch die allgemeine geistige Entwicklung zu bedenken. Daß es immer häufiger wissenschaftlich interessierte oder auch vorgebildete Musiker waren, die in solche Stellungen berufen wurden oder sich selbst eine solche Aufgabe schufen, entsprach der Ausbildung einer selbständigen und mehr und mehr historisch sich ausrichtenden Musikwissenschaft. Hatte schon der Rationalismus die Beschäftigung mit der Musikgeschichte für unerläßlich gehalten (s. oben S. 264 f.), so ließ der seit der Romantik alles Denken und Empfinden durchdringende Historismus in einer neuen Weise die historische Betrachtung der Musik immer mehr als die in erster Linie und spezifisch wissenschaftliche Behandlung erscheinen. Gegenüber der früheren Anknüpfung der Geschichte an eine Ästhetik, die ganz selbstverständlich an der Gegenwart entwickelt war, lag dann später „*weit weniger in dem Schaffen der lebenden Künstler, als in den unermeßlichen Kunstschatzen der Vergangenheit das künstlerische Erziehungsmaterial für die Gegenwart*“<sup>46</sup>, und auch eine Ästhetik glaubte man nur noch aus der Geschichte, d. h. an den großen Meistern von Palestrina bis Beethoven gewinnen zu können<sup>47</sup>.

Hier wird deutlich, wie sehr sich durch die Romantik das Verhältnis zur Musik der Vergangenheit gewandelt, erweitert und zugleich vertieft hatte. Während sich das aufklärerische Interesse an der Musikgeschichte auf ein Faktenwissen beschränkt

<sup>42</sup> G. Schünemann, a. a. O., S. 29—33; C. Schröder, a. a. O., S. 120—125.

<sup>43</sup> Vgl. G. W. Fink, *Lehrstuhl der Musik an der Universität zu Berlin*, in: AMZ 39 (1837), Sp. 16: „Zelter war zwar früher schon zum Professor der Musik ernannt worden, allein es war nur ein Titel; Vorlesungen hat Zelter nie gehalten“. Vgl. dagegen seine Vorlesungsankündigungen in AMZ 15 (1813), Sp. 758 f., wo auch „*Geschichte der Musik und historischer Zusammenhang der Kunst- und Lehrarten*“ aufgeführt ist.

<sup>44</sup> G. Schünemann, a. a. O., S. 37 ff.

<sup>45</sup> Zit. bei A. Schering, s. oben Anm. 38, S. 64.

<sup>46</sup> W. H. Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* (Stuttgart 1862), S. 334.

<sup>47</sup> Ebd. S. 399 ff.

hatte, erwachte in der Romantik, die sich in die Vergangenheit zurückzusehnen liebte, der Drang, die vergangene Musik wieder selbst erklingen zu hören. Teils aus romantischer Vergangenheitssehnsucht, teils aus einem mehr klassizistisch-nazarenischen Ideal von Kirchenmusik erlebte und verehrte man vor allem die ältere Kirchenmusik von Palestrina und seiner Schule bis ins 18. Jahrhundert als eine bessere, gegenüber der Gegenwart „reine Tonkunst“. Dazu trat dann bald die tiefgreifende Wirkung der Wiedererweckung Bachs. Dieses neue, intimere Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit mußte das Interesse an der Musikgeschichte, jedenfalls der Neuzeit, stark anregen, und es erwuchs daraus eine wechselseitige Befruchtung der Erforschung wie der praktischen Wiederbelebung der älteren Musik. An beidem hatten auch musikbegeisterte Laien wesentlichen Anteil.

Schon der „musikalische Liebhaber“, der mit der Entfaltung der bürgerlichen Musikkultur im Laufe des 18. Jahrhunderts immer zahlreicher in Erscheinung getreten war, hatte in seinen Bildungsdrang zunehmend auch die Geschichte der Musik einbezogen, wie u. a. jene Kritik an Forkels *Einladungsschrift* zeigt (s. oben S. 262). Dieses musikgeschichtliche Laieninteresse wurde erst recht lebendig, als man seit der Romantik auch der Musik — und das mußte bei ihr besonders bedeutsam sein — mit jenem neuen, auf unmittelbares Erleben ausgehenden Verhältnis zur Geschichte begegnete. Durch die Wiederbelebung älterer Musik, wie sie vor allem von Zelters Berliner Singakademie, dem Singkreis des Heidelberger Juristen Thibaut, durch Karl Ett in München usw. mit weitreichender Resonanz gepflegt wurde, erschloß sich auch den Laien erstmals ein Teil der musikalischen Vergangenheit aus eigenem Erleben. So fanden seit dem dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nicht nur an den Universitäten, sondern auch außerhalb öffentliche musikgeschichtliche Vorlesungen, teilweise mit „praktischen“ Vorführungen, und bald auch besondere „historische“ Konzerte regen Widerhall<sup>48</sup>.

All dies waren die geistigen Voraussetzungen und Motive dafür, daß sich nun seit 1820 eine Kette von erstmals auftauchenden musikgeschichtlichen Vorlesungen durch verschiedene Universitäten verfolgen läßt.

Der erste, der nach Türk (bzw. Fröhlich) wieder über Musikgeschichte las, war Ferdinand Simon Gaßner an der Universität Gießen. 1819 legte er dem Rektor einen „Plan zu Vorlesungen über die Theorie der Tonkunst“ vor und bat sehr bezeichnend, „diesen bisher nur wenig beachteten Lehrzweig . . . hier einführen zu dürfen“, „welches dem Verlangen vieler Liebhaber dieser Kunst, so viel ich nach ihren Äußerungen schließen kann, entsprechen würde, und in manchen anderen Universitätsstädten als nützlich anerkannt und eingeführt ist“<sup>49</sup>. Daß in der Tat die wissenschaftlichen Bestrebungen akademischer Musiklehrer und die staatlichen musikpädagogischen Bemühungen sich zugleich auch mit einem fachlichen Interesse unter der musikbeflissenen akademischen Jugend trafen, zeigt sich verschiedentlich. So etwa

<sup>48</sup> Als einer der ersten dürfte G. C. Grosheim in Kassel bald nach 1800 musikgeschichtliche Vorträge vor einem interessierten Laienpublikum gehalten haben. Vgl. AMZ 7 (1804), Sp. 178 f.; ferner W. F. Kummel, *Der Historiker H. v. Sybel als Schüler S. W. Dehns*, in: *Festschrift H. Engel* (Kassel/Basel 1964), S. 214 ff. Zur allgemeinen geistigen Entwicklung: Ders., *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und J. Burckhardt* (Marburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. I, Marburg 1967).

<sup>49</sup> Nach den in der UB Gießen befindlichen Acten der Großherzoglich Hessischen Philosophischen Facultät zu Gießen, betr. Promotionen 1819. Ich danke Herrn Bibl.-Rat Dr. Schmidt, daß er mich auf diese Akten aufmerksam und sie mir bereitwilligst zugänglich gemacht hat.

bei Johann August Günther Heinroth in Göttingen, dem Nachfolger Forkels. Seine häufigen Vorlesungen über „*Theorie der Musik*“ (Vorlesungen speziell über Musikgeschichte hat er nie angezeigt) waren anfangs „von einigen zwanzig Zuhörern besucht“; einige Jahre später bewegte sich jedoch „die Zahl der Zuhörer immer zwischen dreissig und funfzig“<sup>50</sup>. Heinrich Carl Breidenstein in Bonn bot 1832 sogar ausdrücklich eine „Übersichtliche Darstellung der musikalischen Theorie, für Dilettanten“, und die Vorlesungen von Adolf Bernhard Marx in Berlin, bei denen „anfangs die Zahl der Hörer, besonders der inscribirten, sehr klein gewesen war“, sich jedoch bald „bereits etwas gehoben“ hatte<sup>51</sup>, erfreuten sich wenig später „einer zahlreichen und fleißigen Theilnahme von Seiten der Studirenden und jungen Musiker“<sup>52</sup>.

Es war bezeichnend, daß die Gießener Fakultät mit der Annahme von Gaßners Antrag zugleich einstimmig die Verleihung des philosophischen Doktorgrades als Voraussetzung für Gaßners Vorlesungstätigkeit beschloß<sup>53</sup>. Zum Musikdirektor ernannt und in die Reihe der Privatdozenten aufgenommen, las Gaßner zuerst mehrfach über „*Die Theorie der Tonsetzkunst*“, aber 1823/24 bot er, obwohl dieser Punkt in seinem „*Plan*“ von 1819 noch nicht enthalten gewesen war, auch eine Vorlesung „*Über die Geschichte der Musik*“ an, die er jedoch bis zu seinem Abgang von der Gießener Universität (1826) nicht nochmals angezeigt hat.

Zum regelmäßigen Vorlesungsthema wurde die Musikgeschichte erst bei Heinrich Carl Breidenstein in Bonn. Nach Erlangung des philosophischen Doktorgrades in Gießen aufgrund einer eingereichten Abhandlung *Über das Schöne in der Musik* (1821) — gleichsam die erste musikwissenschaftliche Promotion, da sie nicht mehr eine Gradverleihung ohne schriftliche Arbeit und mündliche Prüfung war — erhielt Breidenstein 1823 das Musikdirektorat an der Bonner Universität. Zugleich bewarb er sich bei der philosophischen Fakultät, um „für das Fach der musikalischen Wissenschaften“ zu Vorlesungen zugelassen zu werden, und hielt eine Probevorlesung mit Kolloquium „Über den Standpunkt, auf welchem sich gegenwärtig die Wissenschaft der Musik befindet“<sup>54</sup> — wie schon bei Fröhlich eine Art Habilitation, jedoch noch ohne besondere Abhandlung. Neben praktischen Kursen hielt Breidenstein 1824 eine Vorlesung „*Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften*“. Aber erst nachdem er 1826 zum (bis 1848 unbesoldeten) ao. Professor ernannt worden war, begann er mit historischen Vorlesungen: „*Geschichte der Musik bei den Völkern des Alterthums*“ (1826), „*Geschichte der modernen Musik vom Anfang der christlichen Zeitrechnung bis auf die gegenwärtige Zeit*“ (1826/7), dann in regelmäßigem Abstand zuerst meist allgemein „*Geschichte der Musik*“, bis dann einerseits die Kirchenmusik besondere Berücksichtigung fand (1830: „*Über die Anwendung der Musik*

50 AMZ 22 (1820), Sp. 842; 30 (1828), Sp. 277. Vgl. ebd. weiter: „Wiewohl nun der so oft geäußerte Wunsch, auf jeder Universität einen Lehrstuhl für Musik gegründet zu sehen, leider erst bey den wenigsten in Erfüllung gegangen ist, so hat doch Hr. Dr. Heinroth durch den Erfolg seiner verdienstvollen Bemühungen hier aufs Neue den Beweis gegeben, daß der Zweck desselben auch auf andere Weise, wenn auch in geringerem Grade, erreicht werden kann“.

51 G. W. Fink, s. oben Anm. 43, Sp. 16.

52 M. B., *Nachricht von dem Musikwesen an der Universität zu Berlin*, in: AMZ 40 (1838), Sp. 607. Einen Einblick in Bonner Verhältnisse um 1830 vermittelt P. J. Schneider, *Die Musik und Poësie. Nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt — System einer medicinischen Musik* (2 Bände, Bonn 1835), Bd. II, S. 354—356.

53 S. oben Anm. 49.

bei Erziehung und Gottesdienst, nebst Geschichte der Kirchenmusik“; seit 1837/8 dann häufig „Geschichte der Musik, insbesondere der Kirchenmusik“), andererseits seit 1847 öfters die „Geschichte der neueren Musik“ gesondert vorgetragen wurde. Hatte sich anfangs noch die ältere Einordnung der Musikgeschichte in einen allgemeineren Zusammenhang gezeigt (1830: „Grundriß der Theorie und Geschichte der Musik“), so wurde diese Verbindung bald endgültig gelöst.

Unterdessen waren auch an der Universität München erstmals musikgeschichtliche Vorlesungen aufgetaucht. Franz Stöpel, der schon 1821 in Berlin öffentliche „*musikgeschichtliche Vorträge*“ mit Analysen bedeutender „*Musikwerke jeder wichtigern Epodie*“ angekündigt hatte, die aber offenbar nicht zustande gekommen waren<sup>55</sup>, las vom Sommer 1828 an vier Semester lang zweistündig an der Münchner Universität über „*Musikgeschichte*“. Danach wurde bis zu den Vorlesungen Ludwig Nohls (1865–68) an der Münchner Universität nicht mehr über Musik gelesen — ein Beispiel dafür, daß überhaupt die Kontinuität der hier verfolgten Anfänge der Musikwissenschaft bzw. Musikgeschichte an den Universitäten noch ganz vom Kommen und Gehen einzelner Persönlichkeiten abhing<sup>56</sup>.

Dennoch würde — das ist sehr bezeichnend — gerade in jenen Jahren von berufener musikpädagogischer Seite der Musikgeschichte bereits ein fester Platz im Musikunterricht nicht nur der Universitäten, sondern auch der Gymnasien angewiesen. Johann Gottfried Hientzsch verlangte von den Universitätsmusiklehrern auch ein intensives Studium der „*musikalischen Wissenschaften*“; in ihrer Lehrtätigkeit dürften „*Vorlesungen über Geschichte mit praktischen Beispielen . . . nicht fehlen*“<sup>57</sup>. Auch in der Prima der Gymnasien solle u. a. „*eine kurze Geschichte der Musik*“ geboten werden<sup>58</sup>. Ganz in diesem Sinne räumte Hientzsch in seiner *Eutonia* unter den „*Hauptgegenständen dieser hauptsächlich pädagogisch-musikalischen Zeitschrift*“ die erste Stelle der „*Geschichte der Musik*“ ein: „*das Studium der Geschichte der Musik ist für einen Jeden, der auf dem Gebiete derselben sich bewegen und mit Erfolg wirken will, unerläßlich*“<sup>59</sup>. Und schon hören wir vom Musiklehrer des Gymnasiums zu Oppeln, daß er, Hientzsch folgend, in Secunda und Prima in seinem „*zusammenhängenden Unterricht über die für Studierende wichtigen Theile der Theorie*“ der Musik u. a. „*eine kurze Literaturgeschichte der deutschen Musik*“ gebe und dabei diese „*mit der Literaturgeschichte der deutschen Poesie möglichst gleichen Schritt gehen*“ lasse<sup>60</sup>. Auch am katholischen Gymnasium zu Breslau galt auf der Oberstufe eine Wochenstunde der „*Geschichte der Musik*“, ebenso auf dem Gymnasium zu Elbing; „*ein besonderes Interesse habe ich immer für den geschichtlichen Unterricht bemerkt*“, berichtete der dortige Musiklehrer<sup>61</sup>. Aber das waren im ganzen wohl doch noch seltene Ausnahmen.

54 C. Steven, s. oben Anm. 27, S. 6–20.

55 AMZ 23 (1821), Sp. 868; vgl. auch 24 (1822), Sp. 119.

56 Vgl. J. G. Hientzsch, *Über den Musik-Unterricht, besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitäten* (Breslau 1827), S. 88: „*Das Musikwesen auf den meisten Universitäten liegt noch sehr im argen. Was geschicht, geschicht ohne rechten Plan, ohne Zusammenhang . . . mehr durch die zufällige Lust und Liebe einzelner Professoren oder Studenten*“.

57 Ebd. S. 93 f.

58 Ebd. S. 81, vgl. auch S. 22 und 41.

59 *Eutonia*, Bd. I (Breslau 1829), S. 5 und 49.

60 Ebd. Bd. II (1829), S. 163 f.

61 Ebd. Bd. VIII (1833), S. 219 f. und 68 f.

Wie schon in Bonn durch Breidenstein, so wurde bald danach auch an der Berliner Universität durch Adolf Bernhard Marx die Musikgeschichte zum erklärten und festen Bestandteil der Musikvorlesungen<sup>62</sup>. Marx hatte 1828 von der Marburger philosophischen Fakultät aufgrund seiner eingereichten Veröffentlichungen die Annahme seines Promotionsgesuchs erlangt (die Promotion zum „*Doktor der Philosophie und insbesondere der Musik*“ wurde jedoch erst 1831 vollzogen) und war 1830 zum ao. „*Professor der Musik*“ in der Berliner philosophischen Fakultät ernannt worden (seit 1832 auch Musikdirektor)<sup>62a</sup>. Anfängliche Vorlesungen wie „*Über Zweck und Methode der Musikbildung für Volk und Künstler*“ (1831), „*Enzyklopädie und Methodologie der Musik*“ (1832 und 1835/6) oder „*Einleitung in die Musikwissenschaft*“ (1833/4) begegnen später nicht mehr. Dagegen hielt Marx (neben praktischem Unterricht) von Anfang an auch historische Vorlesungen (ausgenommen jedoch von 1837–50 und von 1857 bis zu seinem Tode 1866). Seit 1832 las er wiederholt allgemein über „*Geschichte der Musik*“, auch einmal „*Geschichte der neueren und neuesten Musik*“ (1851/2). Wenn er einmal seine musikgeschichtliche Vorlesung „*mit einer Einleitung in die allgemeine Kunstgeschichte*“ verband (1834/5), seine erste historische Vorlesung „*Blüte und Verfall der Künste mit den Völkern, besonders an der Musik*“ darstellen wollte (1831/2) und er später einmal „*Geschichte der Musik in ihrer Entwicklung aus dem allgemeinen Zustande der Zeiten und Völker*“ las (1851), so scheint sich in solch weitgreifender Thematik Hegelscher Einfluß anzudeuten, dem Marx unverkennbar verpflichtet war.

Hatte Marx jeweils nur in Abständen über Musikgeschichte gelesen, so hielt sein Nachfolger Johann Gottfried Heinrich Bellermann neben seinem Kontrapunktunterricht seit 1867 bereits eine ununterbrochene dreisemestrige Vorlesung über „*Geschichte der Musik*“; im regelmäßigen Turnus behandelte er die altgriechische, die mittelalterliche (bis zum 13. Jahrhundert) und die mehrstimmige Musik.

Nach Berlin waren inzwischen bald weitere Universitäten mit musikgeschichtlichen Vorlesungen gefolgt. In Königsberg zeigte der seit 1823 als Musikdirektor tätige Carl Heinrich Saemann einmal (1834/5) auch eine Vorlesung über allgemeine Musikgeschichte an. An der 1834 gegründeten Universität Bern bot ein Josef Pursh als Privatdozent bis zu seinem Ausscheiden (1844) u. a. zweimal Vorlesungen über Musikgeschichte an (1836/7 und 1842). Gleichzeitig hielt Gottfried Wilhelm Fink während seiner von 1838–46 reichenden Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig seit 1839/40 jedes Semester eine dreistündige Vorlesung über „*Allgemeine Geschichte der Musik*“. Wenig später bezog in Greifswald der Universitätsmusiklehrer Gotthold Wöhler in seine von 1847–56 dauernde Lehrtätigkeit seit 1848 auch die allgemeine Musikgeschichte ein und widmete 1853 bereits der Musik des 19. Jahrhunderts eine eigene Vorlesung.

Brach mit dem Weggang dieser Männer auch die Vertretung der Musikwissenschaft wieder ab, so zeigte sich außer in Bonn und Berlin auch anderswo mehr Kontinuität. 1848 bewarb sich bei der philosophischen Fakultät in Basel Ernst Hauschild als Privatdozent und wurde „*hauptsächlich für die musikalischen Wis-*

<sup>62</sup> Vgl. G. W. Fink, s. oben Anm. 43, und A. B. Marx, *Die Organisation des Musikwesens im preussischen Staate. Eine Denkschrift* (Berlin 1848), S. 23, 30 und 34 f.

<sup>62a</sup> Marx in einem Brief vom 23. 4. 1831 an den Dekan der Marburger philosophischen Fakultät (Staatsarchiv Marburg, Bestand 307d, Nr. 69, Akte Nr. 8).

senschaften“ zugelassen<sup>63</sup>. Galt schon seine Antrittsrede *Blicken in die Geschichte der neueren Tonkunst* (Mühlhausen 1849), so las er Jahre hindurch fast jedes Semester u. a. über allgemeine Geschichte der Musik, manchmal auch schon begrenzt auf eine neuere Epoche (1852/53: „*von Bach und Händel bis und mit Mendelssohn-Bartholdy*“; seit 1854 öfters „*seit der Reformation*“). Besonders bezeichnend ist jedoch Eduard Hanslick, der aufgrund seiner berühmten musikästhetischen Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) an der Wiener Universität 1856 zum Privatdozenten „*für Geschichte und Ästhetik der Musik*“ berufen wurde<sup>64</sup> und, 1861 zum ao. Professor ernannt, 1870 als erster Vertreter der Musikwissenschaft zum Rang eines ordentlichen Professors aufstieg. Seine langjährige, hauptsächlich der Musikgeschichte gewidmete Lehrtätigkeit eröffnete er mit einer Vorlesung über „*Geschichte der neueren und neuesten Musik*“ (1857/58) und las Jahre hindurch häufig über „*(Allgemeine) Geschichte der Musik*“.

Es überrascht nicht, daß musikkundige Außenseiter, die in der musikgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts mit dem Juristen Carl von Winterfeld, dem Philologen Otto Jahn usw. eine bedeutende Rolle spielten, auch zur Einbürgerung der Musikgeschichte an den Universitäten beigetragen haben. Zwar kann es nur als wahrscheinlich gelten, daß Vorlesungen, wie sie z. B. in Tübingen 1825/26 und 1826/27 ein Privatdozent Heigelin vierstündig über „*Die Geschichte der Künste*“, August Wilhelm Schlegel 1842 in Bonn über „*Die Geschichte der Künste im neueren Europa*“, oder kurz danach (1849–56) Carl Bernhard Stark und Hermann Hettner in Jena über allgemeine Geschichte der Künste hielten, auch die Musik umfaßt haben. Sicher aber ist dies bei den Vorlesungen, die der musikverständige Historiker Johann Gustav Droysens in Kiel 1841/42 über „*Deutsche Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*“ und 1844 vierstündig über „*Allgemeine Geschichte der Literatur und Kunst*“ hielt<sup>65</sup>. Der seit 1847 in Königsberg als Privatdozent der „*hebräischen Archäologie*“ tätige Josef Levin Saalschütz las 1857 „*Archäologie der hebräischen und Kirchenmusik*“, 1858 „*Archäologie der Kirchenmusik*“ und 1860–62 mehrfach „*Vergleichende Archäologie der Künste*“. Besonders bezeichnend ist schließlich, daß der Historiker Heinrich von Sybel, der sich selbst ausschließlich der politischen Geschichte widmete, aber als Berliner Student 1838 bei Siegfried Wilhelm Dehn eine Privatvorlesung über Musikgeschichte gehört hatte, in der Marburger philosophischen Fakultät 1846 den (allerdings erfolglosen) Antrag stellte, es sei zu wünschen, daß der Universitätsmusikdirektor über den „*theoretischen und praktischen Unterricht*“ hinaus auch „*förmliche Vorlesungen über einzelne Theile der musicalischen Wissenschaften, insbesondere über Geschichte der Musik*“ halten solle<sup>66</sup>.

Am leichtesten aber gelangten wohl Vertreter der Philosophie über die Ästhetik auch zur geschichtlichen Betrachtung. Wenn z. B. der Philosoph Amadeus Wendt, seit 1811 in Leipzig, seit 1829 in Göttingen tätig und verschiedentlich als kundiger Musikschriftsteller hervorgetreten, in seinen regelmäßigen Ästhetikvorlesungen

<sup>63</sup> K. Nef, *Die Musik an der Universität Basel*, in: *Festschrift zur Feter des 450-jährigen Bestehens der Universität Basel* (Basel 1910), S. 25.

<sup>64</sup> Fr. Blume, Art. E. Hanslick, in: *MGG* 5 (1956), Sp. 1484.

<sup>65</sup> Vgl. das Einleitungskapitel von Droysens *Vorlesungen über die Freiheitskriege* (Kiel 1846), die aus vorangegangenen Vorlesungen entstanden waren.

<sup>66</sup> Vgl. W. F. Kummel, *Der Historiker H. v. Sybel*. . . (s. oben Anm. 48), S. 200 ff.

seit 1825 mehrfach ausdrücklich auch die Geschichte der Künste mitberücksichtigte, so dürfte er dabei die Musik ebenso breit und verständig behandelt haben wie in seinem Werk *Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt* (Leipzig 1831). Der Philosoph Hermann Ulrici in Halle (seit 1834), der regelmäßig über „*Geschichte der kirchlich-christlichen Kunst*“ las, widmete sich dabei schon 1836/7 ausdrücklich „*besonders der Musik*“ und las 1851 „*Geschichte der christlich-kirchlichen Musik und Dichtung*“. Noch weiter ging der Philosoph Emil August von Schaden in Erlangen: 1847 las er „*Geschichte der Musik und Poesie*“ und 1850 sogar vierstündig allein „*Geschichte der Musik*“.

Es erübrigt sich, die Anfänge oder auch die Wiederaufnahme musikgeschichtlicher Vorlesungen, soweit sie nur die allgemeine Musikgeschichte behandelten, an den verschiedenen Universitäten im einzelnen weiter zu verfolgen; denn dies wurde bald nach der Jahrhundertmitte immer häufiger und auch selbstverständlicher, erst recht seit etwa 1875. Ein summarischer Hinweis bis zu diesem Zeitpunkt kann daher hier genügen<sup>67</sup>. Dagegen ist es sehr aufschlußreich, wie sich nach und nach die Vorlesungsthemen differenzieren und spezialisieren; die Entfaltung der musikgeschichtlichen Forschung spiegelt sich darin.

Während die musikgeschichtlichen Vorlesungen bis in die 1830er Jahre nur der Musikgeschichte insgesamt gegolten hatten, hatte sich bei Breidenstein (und auch bei Ulrici) schon eine besondere Berücksichtigung der Kirchenmusik gezeigt — entsprechend den damaligen musikpädagogischen Bestrebungen, die sich vor allem auf die Ausbildung der Geistlichen und Lehrer richteten, aber auch entsprechend der stark von der Kirchenmusik geprägten musikalischen Restauration. Bei Türks Nachfolger in Halle, Johann Friedrich Naue, wurde die „*Geschichte der Kirchenmusik*“ zum selbständigen Vorlesungsthema, über das Naue von 1838/39 an bis zu seinem Tode (1858) ziemlich regelmäßig gelesen hat. Dasselbe Thema erschien seit 1850 mehrfach auch bei Wöhler in Greifswald, 1855 bei Hauschild in Basel, 1857/58 bei Saalschütz in Königsberg (s. oben S. 275), 1860/61 bei Eckert in Heidelberg, 1861/62 bei Johann Georg Herzog in Erlangen usw. Schon früher aber hatte Theodor Mosewius in Breslau, offenkundig angeregt durch das große Werk Carl von Winterfelds, bereits spezieller über die „*Geschichte des evangelischen Kirchengesanges*“ im 18. Jahrhundert (1847/48) und im 16. Jahrhundert (1848/49 u. ö.) gelesen. Seine beiden Nachfolger Carl Reinecke (1859/60) und Julius Schaeffer (seit 1861) behielten dieses Thema bei; Schaeffer widmete auch der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts (1872) und sogar der „*musikalischen Form der deutschen Messe zur Reformationszeit*“ (1868) eine eigene Vorlesung. Noch spezieller an die Theologen richtete sich Breidensteins 1853—55 mehrmals gehaltene Vorlesung über „*Bau und Geschichte der Orgel*“. Allgemein über „*Geschichte und Behandlung der verschiedenen Tonwerkzeuge*“ hatte allerdings erstmals schon Heinroth in Göttingen 1839/40 gelesen, der seit 1838 auch ao. Professor war.

<sup>67</sup> Nach Hanslicks Habilitation in Wien (1856) wurde bis 1875 die Musikgeschichte an folgenden Universitäten erstmals vertreten: in Kiel 1858—61 durch H. Oesterley; in Heidelberg 1860—62 durch L. Nohl und Eckert, erneut seit 1872 durch Nohl; in Prag 1870—72 durch A. W. Ambros (ao. Prof.); in Straßburg seit 1873 durch G. Jacobsthal usw. — Wiederaufgenommen wurde sie bis 1875: in Göttingen seit 1861 durch Ed. Krüger (seit 1862 ao. Prof.); in Erlangen 1861—63 durch J. G. Herzog (seit 1854 „Professor“); in München 1865—68 durch L. Nohl (ao. Prof.); in Leipzig seit 1867 durch O. Paul (ao. Prof. seit 1872); in Berlin seit 1867 durch Beller-mann (ao. Prof.) und seit 1875 durch Spitta (ao. Prof.) usw.

Nach 1840 vollzog sich überhaupt die thematische Differenzierung der Vorlesungen schnell. 1840/41 hielt Hoffmann von Fallersleben in Breslau „die erste Hochschulvorlesung über das deutsche Volkslied“<sup>68</sup>. Jedoch der erste, der schon ganz spezielle Themen wählte, war Theodor Mosewius, Universitätsmusikdirektor in Breslau seit 1829; aber erst viele Jahre später begann er mit musikgeschichtlichen Vorlesungen. Die erste, „Über Joh. Seb. Bachs Kirchenmusik und Choralgesänge“ (1845/46) war zugleich die erste Bach-Vorlesung, die an einer Universität gehalten wurde. Ähnliche Vorlesungen folgten: 1846/47 „Über die Kirchenkompositionen Joh. Seb. Bachs“, 1853 über „J. S. Bachs Kantaten und Kirchengesänge“. Aber Mosewius ging auch über die evangelische Kirchenmusik hinaus und las 1852 und 1856 über „Mozarts dramatische Werke“ — die ersten Universitätsvorlesungen über Mozart. Und noch in einem weiteren Punkt betrat Mosewius Neuland: als erster führte er in Vorlesungen Analysen einzelner Werke vor. So 1846 Händels *Messias*, 1848/49 Bachs *Matthäuspassion*, 1853/54 Mendelssohns *Paulus* und *Elias*.

Hierin folgte bald Hausschild in Basel mit „grammatisch-ästhetischen Erklärungen“ ausgewählter Sonaten Beethovens (1855/56) — es war dies die erste Universitätsvorlesung über Beethoven —, ferner des Requiems von Mozart (1856/57) und der Bachschen *Matthäuspassion* (1857/58). Überhaupt war Johann Sebastian Bach derjenige Meister, dem damals nicht nur zuerst, sondern auch am häufigsten schon eigene Vorlesungen galten. Schaeffer in Breslau las nach einer ersten allgemeinen Vorlesung („*Sebastian Badi's Leben erzählt und einige seiner bedeutendsten Werke erklärt*“, 1863) über „Die Behandlung des protestantischen Chorals in S. Badi's Werken“ (1866/67), danach Oscar Paul in Leipzig über „Die Harmonik Seb. Badi's“ (1871/72), bis dann Philipp Spitta in Berlin seit 1876/77 mehrfach dreistündig über „J. S. Badi's Leben und Kunst“ las. Schaeffer hatte viel früher (1862) sogar schon einmal „*Leben und Werke Heinrich Schützens's*“ zum Thema gewählt.

Aber auch jüngeren Meistern galten nun zunehmend eigene Vorlesungen. Während Ludwig Nohl in München noch „Über die Meister Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven“ (1866/67), August Wilhelm Ambros in Prag über „Das Zeitalter Gluck's und Mozart's“ (1870/71) und Gustav Jacobsthal in Straßburg „Über Haydn, Mozart und Beethoven“ (1875) lasen, beschränkte sich Ambros außerdem bereits auf „*Beethoven und seine Zeit*“ (1870/71) — die erste allgemeine Beethoven-Vorlesung; dasselbe Thema behandelte Nohl in Heidelberg (1875), der schon früher „Über Beethovens Stellung in der Kulturgeschichte“ gelesen hatte (1872/73). Bald trat Richard Wagner als selbständiges Thema auf. Zuerst bei Friedrich v. Hausegger in Graz („Über die neueste Entwicklungsphase der Musik mit besonderer Rücksicht auf die Reformen Richard Wagners“, 1875), vor allem aber bei Nohl in Heidelberg, der zuerst über „R. Wagner und das musikalische Drama“ (1876/7) las, danach aber auch speziell über den *Ring* sowie über den *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Außerdem hielt Nohl erstmals eine allgemeine Mozart-Vorlesung („*Mozart und seine Zeit*“, 1877/78), während Philipp Spitta seit 1876 mehrfach über „C. M. v. Weber und seine Zeit“ las.

<sup>68</sup> W. Salmen, Art. Hoffmann v. Fallersleben, in: MGG VI (1957), Sp. 547.

Außer auf einzelne Meister konzentrierte sich die thematische Differenzierung teils auf enger abgegrenzte Epochen (wie sich schon gezeigt hat), teils auf bestimmte Sondergebiete und Gattungen. Hanslick widmete sich z. B. einmal der „*Geschichte der deutschen Musik*“ (1861/62). Immer häufiger wurde nun über die neuere oder nur über die neueste Musik gelesen. Daneben wurde aber (wie schon 1826 einmal bei Breidenstein) die antike Musik seit 1868 in Berlin regelmäßig durch Bellermanns Vorlesungsturnus und seit 1869/70 öfters auch von Oscar Paul in Leipzig in eigenen Vorlesungen behandelt. Ebenso war es mit der mittelalterlichen Musik. Noch bevor sie ebenfalls in Bellermanns Zyklus ihren festen Platz erhielt, hatte bereits 1864/65 zum ersten Mal Schaeffer in Breslau über „*Die Figural- oder Mensuralmusik des Mittelalters*“ gelesen; später behandelte er auch das „*System der mittelalterlichen Tonarten*“ (1869/70) und gab eine „*Erklärung der Notenschrift der mittelalterlichen Mensuralmusik*“ (1870/71). Oscar Paul befaßte sich mit der „*kirchlichen Tonkunst von den ersten Zeiten christlicher Zeitrechnung bis zu Guido Aretinus*“, und Ambros mit der Musikgeschichte „*von Hucbald bis Palestrina*“ (1871/72).

Als Sondergebiet hatte sich am frühesten die Kirchenmusik und bald auch ihr evangelischer Zweig verselbständigt. Danach folgte die Oper. Zuerst las Eckert in Heidelberg 1861 „*Geschichte der Oper*“, öfters befaßte sich Hanslick mit diesem Thema, auch einmal verbunden mit der Geschichte des Oratoriums (1862/63), oder begrenzt „*von Mozart bis auf unsere Zeit*“ (1867/68); ähnlich Nohl in München („*Geschichte der dramatischen Musik seit Gluck*“, 1866). Am häufigsten las damals Oscar Paul in Leipzig über die „*dramatische Musik*“, über ihre Geschichte insgesamt (so seit 1870 öfter), oder nur „*vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*“ (1876/77), aber auch einmal über die „*Geschichte des musikalischen Dramas bei allen Culturvölkern, mit Berücksichtigung der vordrchristlichen Zeit*“ (1874/75).

Neben die Oper trat als eigenes Thema bald die Instrumentalmusik, deren Geschichte erstmals Hanslick 1865 behandelte. Ihm folgten Ambros („*Entwicklung der Instrumentalmusik vom XVII. Jahrhundert bis auf Beethoven und seine Nachfolger*“, 1870), Oscar Paul („*Die Instrumentalmusik und ihre Meister*“, 1870/71) und Spitta („*Geschichte der Instrumentalmusik*“, 1877/78 u. ö.), der 1876 zum ersten Mal über die „*Geschichte der Sonate*“ gelesen hatte. Dem Kunstlied widmete erstmals 1861 Schaeffer in Breslau eine eigene Vorlesung („*Über das Wesen und die Geschichte des musikalischen Kunstliedes*“).

Darüber hinaus zeigen manche andere neu auftauchende Themen die Entfaltung des musikgeschichtlichen Unterrichts an einigen Universitäten in jenen Jahren. Hanslick behandelte schon 1862/63 allgemein „*Ästhetik und Geschichte der musikalischen Compositionsformen*“. Oscar Paul widmete sich vergleichend der „*Harmonik und Metrik der griechischen, mittelalterlichen und modernen Musik*“ (1868/69), berücksichtigte in einer Vorlesung über die Musik von Bach bis Beethoven besonders die „*contrapunktischen und metrischen Formen*“ sowie die „*musikalische Wissenschaft von Kirnberger bis Hauptmann und Helmholtz*“ (1869) und las erstmals „*Über die Quellen der Musikgeschichte vom 5. bis zum 16. Jahrhundert n. Chr.*“ (1875/76). Hugo Riemann schließlich behandelte in Berlin gleich in seinem ersten Semester erstmals „*Die Entwicklung der abendländischen Noten-*

schrift“ (1878/79) und im folgenden Winter ebenfalls zum ersten Mal die „Geschichte des Musikdrucks und Musikalienhandels“.

Seit der Jahrhundertmitte war zunehmend die immer noch „haltunglose Stellung der Musik auf den Universitäten“ beklagt<sup>69</sup> und gefordert worden, „tüchtige Männer zum wissenschaftlichen Aufbau der Geschichte und Ästhetik der Tonkunst an den deutschen Hochschulen zu berufen“ mit der Aufgabe, „aus dem Schooße der philosophischen Facultät heraus die Wissenschaft der Tonkunst und namentlich die Geschichte der Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Culturgeschichte vorzutragen“. „Ein Collegium über Bach oder Händel paßt so gut in den Rahmen der philosophischen Facultät, wie ein Collegium über Dante oder Goethe's Faust“<sup>70</sup>. Eben diese Entwicklung war aber damals, wie wir gesehen haben, schon in vollem Gange — wenn auch erst an einigen Universitäten, noch mit Unterbrechungen, abhängig von den einzelnen Persönlichkeiten und meist noch ohne feste Professuren. Und wie Riehl selbst damals feststellen konnte, es sei „seit 10 Jahren . . . der Eifer für die Geschichte der Musik in Deutschland riesenhaft gewachsen“<sup>71</sup>, so wurde auch an den Universitäten im Zuge dieser Bestrebungen jene Entwicklung weitergetrieben, die wir verfolgt haben und die am Ende des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts schon über das Stadium der Anfänge und Pioniere hinausgelangt war.

Jedenfalls hatte der Referent im preußischen Kultusministerium 1872 nicht mehr recht, wenn er zu einer Denkschrift des Allgemeinen Deutschen Musikvereins glaubte bemängeln zu müssen, es fehle allgemein „den Lehrern für Musik auf Universitäten . . . schulwissenschaftliche und Kunstbildung. Sie halten keine Vorträge über Geschichte der Musik und über Ästhetik der Tonkunst“<sup>72</sup>. Daß dem nicht so war, zeigte sich schon daran, daß damals „die Ämter des Musikdirectors und des Professors“ mancherorts „schon getrennt“ waren<sup>73</sup>. Waren es nämlich in der ersten Jahrhunderthälfte neben einigen Außenseitern ausschließlich die akademischen Musikdirectoren gewesen, die über Musikpflege und praktischen Unterricht hinaus auch die Ästhetik und die Geschichte der Musik in eigenen, sich zunehmend differenzierenden Vorlesungen zu behandeln begonnen hatten — und diese Verbindung setzte sich, allerdings allmählich zurücktretend, noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts fort —, so schieden sich seit 1850 langsam die beiden Bereiche. Mit Hanslick (1856), Oesterley (1858)<sup>74</sup>, Nohl (1860), Ambros (1869) und Spitta (1875) traten nun schon die reinen Wissenschaftler und — da sie immer weniger noch die Ästhetik pflegten — die reinen Historiker der Musik auf den Plan, die keinerlei praktischen Unterricht mehr hielten. Und als Spitta zu einer Denkschrift Gustav Jacobsthals an das preußische Kultusministerium *Über die Verbesserung der musi-*

<sup>69</sup> A. B. Marx, s. oben Anm. 62, S. 34; ferner z. B. F. S. Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart 1849), S. 826.

<sup>70</sup> W. H. Riehl, s. oben Anm. 46, S. 405.

<sup>71</sup> Ebd. S. 406.

<sup>72</sup> Zit. bei M. Schipke, *Der deutsche Schulgesang von J. A. Hiller bis zu den Falkschen Allgemeinen Bestimmungen (1775—1875)*. (Berlin 1913), S. 290.

<sup>73</sup> Fr. Chrysander, *Über Kunstbildung auf Universitäten*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 (1875), Sp. 18.

<sup>74</sup> Oesterley habilitierte sich 1858 in Kiel für „theoretische Musik“. Vgl. K. Gudewill, *Zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel*, in: *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 17 (Kassel/Basel 1965), S. 15.

kalischen Zustände an den preußischen Universitäten (1883) Stellung nahm, sprach er sich gegen Jacobsthal sogar dafür aus, „daß *principiell nur die Kunstwissenschaft, nicht aber die practische Kunst auf Universitäten gepflegt werden*“ solle. Die von Jacobsthal geforderten ordentlichen Professuren für Musik wollte er daher „für *wirkliche Musikgelehrte*“ bestimmt sehen. Zugleich bemerkte er aber, daß über diese Scheidung hinaus auch „*die drei Seiten der Musikwissenschaft: die historische, philosophische und physikalische*“ ihrerseits schon anfangen, „*scharf gesondert hervorzutreten*“<sup>75</sup>. Die Verselbständigung jenes ersten Zweiges an der Universität hat Spitta selbst fast zwei Jahrzehnte lang einflußreich repräsentiert.

---

<sup>75</sup> Zit. bei W. Rackwitz, *Dokumente zu den Anfängen des Instituts für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, in: *Tradition und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Sonderband der *Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* (1963), S. 26.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Über einige Beziehungen zwischen Rhythmus und Tempo

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

Der Gedanke einer Beziehung zwischen Rhythmuserleben<sup>1</sup> und der Schnelligkeit einer Impulsfolge scheint einige Plausibilität zu besitzen, da das Rhythmuserlebnis durch motorische Qualitäten — die sich als Muskelkontraktionen nachweisen lassen<sup>2 3</sup> — gekennzeichnet ist. Im schnellen Tempo sind diese natürlich stärker wirksam als im langsamen. Dieser zunächst auf Evidenz beruhenden Annahme gibt Gisèle Brelet<sup>4</sup> mit folgenden Worten Ausdruck: „*La musique de type allegro, c'est une musique rythmique . . . soumise à la rigueur de la carrure*“, und logischerweise leitet sie daraus ab: „*La musique de type andante ou adagio, c'est une musique mélodique et mélodieuse.*“ Experimentell konnte Esther L. Gatewood<sup>5</sup> in einer Untersuchung, die in der Klassifikation eines Musikstückes hinsichtlich des als beherrschend empfundenen musikalischen Parameters bestand, diese Hypothese bestätigen. „*The direct relationship between rhythm and the arousal of movement is ever present*“ stellte sie fest und als Folge davon die Zuordnung schneller musikalischer Phrasen zur Kategorie Rhythmus.

Eine Typisierung, wie Brelet<sup>6</sup> sie in der Kurzformel „*L'allegro c'est le rythme, l'andante c'est la mélodie*“ bringt, bewegt sich zwar auf einem Abstraktionsniveau, wo keine hinreichende Charakterisierung eines Musikstückes mehr erlangt wird — zugleich verwechselt sie mit dieser Aussage wohl auch erlebendes Subjekt und Objekt (denn welches langsame Musikstück hätte keinen Rhythmus!) —, jedoch ergibt sich aus diesem Gedanken, wie auch aus dem übrigen Gesagten, eine Problemstellung, die wir einer Untersuchung für wert erachteten: nämlich die in der Beziehung von Rhythmuserleben und schnellem Tempo implizierte Frage, inwieweit es typische Hörgewohnheiten bzw. Einstellungen gibt, die in Abhängigkeit vom Tempo eines Stückes bedingen, daß einzelne musikalische Faktoren dominanter und prägnanter erlebt werden als andere.

Zur Klärung dieser Frage diene uns das Fehlerkennen in zwei möglichst gleichen, nur hinsichtlich des Tempos verschiedenen musikalischen Phrasen. Beide musikalischen Phrasen, sowohl die schnelle als auch die langsame, wurden vom Tonband je einer Gruppe von Beurteilern wiederholt in zwei Versionen vorgespielt, wobei die zweite Version jeweils eine rhythmische und eine melodische Abweichung enthielt. Würde dabei im Allegro die rhythmische Abweichung eher bemerkt als die melodische, im Adagio hingegen die melodische eher, so würde die Aussage, daß bei schnellem Tempo der Rhythmus mehr die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, in einem langsamen die Melodie hingegen dominantes Merkmal ist, bestätigt. Die Hauptschwierigkeit bestand in der Konstruktion der beiden musikalischen Phrasen. Ein und dieselbe Phrase in zwei verschiedenen Tempi zu spielen, schien uns absolut ungeeignet, da besonders solche Faktoren wie Ereignisdichte, Schnelligkeit der harmonischen Abfolge usw. sehr wichtig für diese Zusammenhänge sind, bei der

<sup>1</sup> Es sei eigens darauf hingewiesen, daß hier nicht von Rhythmus im musiktheoretischen Sinn gesprochen wird.

<sup>2</sup> R. H. Stetson, *A Motor Theory of Rhythm and Discrete Sensation*, Psychol. Rev. XII, 1905, 250—270.

<sup>3</sup> C. A. Ruckmick, *The Role of Kinaesthis in the Perception of Rhythm*, Amer. J. Psychol. 24, 1913, 303—359.

<sup>4</sup> G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris 1949, 388.

<sup>5</sup> E. L. Gatewood, *An Experimental Study of the Nature of Musical Enjoyment*, Kap. V aus M. Schoen, *The Effects of Music*, London-New York 1927, 118.

<sup>6</sup> G. Brelet, a. a. O., S. 389.

Variation ein und desselben Stückes im langsamen Tempo aber zu klein oder im schnellen Tempo zu groß würden.

Den Absichten des Experiments schienen die beiden folgenden musikalischen Phrasen gerecht zu werden:

The image displays two musical staves, each representing a variation of a phrase. The top staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = 60$  and the instruction *sempre legato*. The bottom staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . Both staves feature a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. Above each staff, the word 'Abweichungen:' is written, followed by a small musical notation indicating a deviation. The phrase in both staves consists of a melodic line that rises and then falls, ending with a rest (toto) in the upper voice. The accompaniment consists of chords and moving lines that support the melody.

Diese beiden musikalischen Phrasen sind identisch in der Tonart, Taktzahl, Taktart und im Tonumfang. Da die schnelle Phrase dreistimmig, die langsame vierstimmig gesetzt ist, dürfte die Durchsichtigkeit in Abhängigkeit von der Tempokomponente ungefähr gleich sein. Der harmonische Bau ist bei beiden sehr ähnlich, die langsame Phrase ist durch zusätzliche Chromatik etwas bereichert (vgl. hierzu besonders die 2. Hälfte des 2. Taktes: statt der Subdominante im schnellen Satz steht im langsamen eine eingeschobene Dominante, sogar als verminderter Septakkord). Dies entspricht durchaus dem Charakter eines Adagios, ebenso wie die mehr „gleitende“ Melodik, die im Unterschied hierzu in der schnellen Phrase eher als „hüpfend“ bezeichnet werden könnte. Im übrigen sind jedoch beide hinsichtlich der Melodik durch einen zunächst aufsteigenden, danach abfallenden Bogen, der dann nach einem toten Intervall hoch einsetzend endgültig abfällt, gekennzeichnet. Die Rhythmik ist ebenfalls in beiden Stücken sehr ähnlich, Abweichungen ergeben sich vor allem in der 2. Hälfte von Takt 3, notwendig auf Grund der unterschiedlichen Charakteristik der beiden Phrasen. Formal gesehen gliedern sich beide in  $1\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$  Takte. Dieser an sich ungewöhnliche Bau — normalerweise würde man  $2 + 2$  Takte erwarten — dürfte wesentlich die Ähnlichkeit zwischen den beiden Phrasen mitbestimmen.

Aus dieser kurzen Übersicht läßt sich ersehen, daß die beiden Phrasen sich sehr gleichen und weitgehend nur solche Abweichungen aufweisen, die durch den Typus eines langsamen bzw. schnellen Satzes bedingt sind.

Bei beiden besteht der rhythmische „Fehler“ aus einer nicht eingehaltenen Punktierung, die in eine Achtelbewegung umgewandelt wird. Er befindet sich an der gleichen Stelle in der Oberstimme auf der 4. Zeit des 2. Taktes, in beiden nach einem toten Intervall.

Der melodische Fehler besteht aus einer Veränderung der Bewegungsrichtung, die jedoch keine harmonische Änderung impliziert. Die melodische Abweichung konnte leider für beide Stücke nicht so entsprechend gewählt werden, wie die rhythmische. In der schnellen Phrase befindet sich der melodische „Fehler“ auf einem schweren Taktteil (1. Zeit des 4. Taktes der Oberstimme), in der langsamen auf einem leichten (4. Zeit des 3. Taktes der Oberstimme),

zudem ist er im schnellen Stück aufsteigend, im langsamen absteigend. Die melodische Abweichung ist demnach in der schnellen Phrase auffallender als in der langsamen. Jedoch ist diese größere Gewichtung eigentlich gegen unsere Hypothese — weniger gutes Erkennen eines melodischen Fehlers bei schnellem Tempo — gerichtet, so daß sie, falls die Ergebnisse der Erwartung entsprechen, diese höchstens unterstreicht.

Die rhythmische wie auch die melodische Abweichung ist durchaus nicht fehlerhaft in der Weise, daß sie sinnentstellend wirkt. Es ist übrigens nicht unbedingt anzunehmen, daß beide Abweichungen gleichgewichtet sind, was jedoch in unserem Zusammenhang keine Rolle spielt, da ein eventueller Unterschied zwischen den Stücken eine genügend fundierte Aussage erlaubt.

Die beiden Beurteilungsgruppen von je 20 Versuchspersonen<sup>7</sup> waren hinsichtlich des Alters, des Geschlechts und der Gehörbildungsleistung „gematched“. Für die Beurteilung der schnellen Phrase stand so eine Gruppe von Versuchspersonen zur Verfügung, die derjenigen der langsamen vergleichbar war und umgekehrt.

In die Auswertung ging nicht die Anzahl der Darbietungen der jeweiligen Phrase ein, sondern nur die Art des zuerst erkannten Fehlers. Die Ergebnisse veranschaulicht folgende Tabelle. (Die Zellen enthalten die Anzahl der Versuchspersonen, die den rhythmischen bzw. melodischen Fehler im langsamen bzw. schnellen Stück zuerst erkannten.)

		Art der musikal. Phrase	
		langsam	schnell
Art des zuerst erkannten Fehlers	rhythmisch	7	18
	melodisch	13	2

Es zeigt sich, daß zwischen dem Erkennen von Abweichungen in einer langsamen musikalischen Phrase und dem Erkennen in einer schnellen Unterschiede bestehen ( $\chi^2 = 10,66$  ss.)<sup>8</sup> in der Art, daß in der schnellen Phrase ein rhythmischer Fehler eher erkannt wird als in der langsamen und in der langsamen eher eine melodischer Fehler bemerkt wird als in der schnellen. Der durch die Fehlererkennung als dominant gekennzeichnete musikalische Faktor (Melodie oder Rhythmus) weist mit dem Tempo einen Zusammenhang auf, der sich in einer Korrelation<sup>9</sup> von der Höhe  $\phi = 0,57$  ausdrückt. Es besteht also eine signifikante Beziehung zwischen dem Erkennen von Abweichungen melodischer oder rhythmischer Art und dem Tempo. Da bei der schnellen musikalischen Phrase die Rhythmik keineswegs — kompositorisch gesehen — stärker herausgearbeitet ist als bei der langsamen, wie umgekehrt auch bei der langsamen Phrase das Melos keine größere Gewichtung hat als in der schnellen, handelt es sich offensichtlich um Hörgewohnheiten, die die Einstellung des Hörers

<sup>7</sup> Es sei an dieser Stelle der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg für ihre bereitwillige Hilfe gedankt.

<sup>8</sup> Wegen der kleinen Zellenhäufigkeit von 2, gekoppelt mit einer erwarteten Häufigkeit von 7, 5, wurde der  $\chi^2$ -Test mit Yates' Korrektur gerechnet.

<sup>9</sup> Eine Korrelation ist ein Maß für Zusammenhänge und Ähnlichkeiten, das zwischen -1 und +1 variieren kann.

in bestimmte Richtungen lenken. Ob diese Hörgewohnheiten ihrerseits wieder — als solche erlernt — eine Spiegelung in der von unserer Kultur tradierten Musik erlauben, kann hier nur vermutet werden. Der Gedanke ist jedoch keineswegs abwegig, da viele Kategorien des Hörens nicht als ererbt anzusehen sind, sondern wahrscheinlich in einem Lernprozeß erworben werden.

## *Seltene Musikdrucke des 17. Jahrhunderts im Stiftsarchiv Laufen an der Salzach*

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

Bei der Erfassung bisher unkatalogisierter Musikhandschriften in nichtstaatlichem Besitz<sup>1</sup> konnte der Verfasser im Stiftsarchiv Laufen a. d. Salzach neben einem Bestand von Manuskripten des 18. Jahrhunderts einige seltene Musikdrucke des 17. Jahrhunderts feststellen, über welche hier berichtet werden soll. Musikalien aus dem 17. Jahrhundert sind in bayerischen Klöstern und Kirchen nur sehr vereinzelt erhalten geblieben. Umso bemerkenswerter ist der Laufener Fund, zumal hier auch ein bislang unbekanntes Musiksammelwerk von 1630 zum Vorschein kam.

Am 12. Juli des Jahres 1621 wurde an der von 1330 bis 1334 erbauten Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Laufen, der frühesten Hallenkirche Altbayerns, durch den Salzburger Erzbischof Paris von Lodron ein Kollegiatstift errichtet. Der bisherige Pfarrer Rudolf Jörger wurde gleichzeitig zum Ruraldekan erhoben. Der Personalstand des Stiftes umfaßte von diesem Zeitpunkt an einen Dekan, drei (seit 1683 vier) Kurat- und drei Inkuratskanoniker, einen Organisten, einen Chorregenten, sechs Choralisten, je einen Kantor, Pedell und Mesner, sowie mehrere Ministranten. Schon im 15. und 16. Jahrhundert waren ein Kantor, ein Organist und drei Musiker im Pfarrhof unterhalten worden bzw. der Pfarrhof bezahlte für sie das Kostgeld. Damals standen auch schon zwei bis drei Singknaben zur Verfügung, die im Pfarrhof Gesindekost erhielten und im Schulhaus ihre Schlafstätte hatten. Nach der Errichtung des Kollegiatstiftes wurde in der Kirche von den Kanonikern und den sechs Choralisten das tägliche Chorgebet abgehalten. 1632 wurde im Zuge verschiedener Veränderungen im Kirchenraum auch eine neue Orgel aufgestellt, die am 6. Dezember 1824 einem Brand zum Opfer gefallen ist<sup>2</sup>. Um 1770 hatte das Kollegiatstift für die Kirchenmusik noch einen Organisten, einen Chorregenten, vier Choralisten, einen Kantor, sowie nach Bedarf einen Diskantisten (und wohl auch einen Altisten) zur Verfügung<sup>2a</sup>.

Im Archiv des noch heute bestehenden Stiftes blieben folgende Stimmendrucke des 17. Jahrhunderts erhalten:

a) SALMI HIMNI, / ET MAGNIFICAT / Concertati à Otto Voci. / DI FABIO COSTANTINI / Romano, e Cittadino d'Oruieto Maestro di Cappella / Della Nobilissima Com-

<sup>1</sup> Über dieses durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft ermöglichte Unternehmen vgl. R. Münster, *Die Erfassung von Musikhandschriften aus nichtstaatlichem Besitz in Bayern*, in: *Mitteilungen für die Archivpflege in Bayern* 12, 1966, H. 2, S. 45 ff.

<sup>2</sup> J. Gentner, *Topographische Geschichte der Stadt Laufen*, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* XX, München 1863, S. 282 ff.; M. Hartig, *Die oberbayerischen Stifte*, Bd. II, München 1935, S. 91 ff.

<sup>2a</sup> *Verzeichnuß deren jährlich gestifteten Jahrtäg und anderen Verrichtungen, sowohl deren Präsent Jahrtäg welche gleich nach der Verrichtung bezahlt werden.* Ms (Archivale 6277) im Besitz des Historischen Vereins für Oberbayern, Stadtarchiv München. Den Hinweis auf diese Handschrift verdanke ich Herrn Hans Roth, München.

pagnia del Santissimo / Rosario d' Ancona. / Et de Altri Eccelenti Compositori. / Opera Vndecima. / Nouamente Stampati. / ... / Stampa Del Gardano. / IN VENETIA. M.DC. XXX. / Appresso Bartholomeo Magni.

Komplett vorhanden: C, A, T, B primi chori, C, A, T, B secundi chori, b cont.

Bisher kein weiteres Exemplar nachweisbar<sup>3</sup>.

Inhalt (durchwegs achttimmig):

*Agazzari, Agostino* (1578–1640)

Hymnus de Apostolis: Exultet celum laudibus („aggiunto li dui ultimi versi di Fabio Costantini“)

*Allegrì, Domenico* (1585–1629)

Magnificat

*Anerio, Giovanni Francesco* (ca. 1567–1630)

Dixit, Hymnus de unius martiris: Deus tuorum milium

*Cifra, Antonio* (1584–1629)

Confitebor

*Costantini, Alessandro* (ca. 1581–1657)

Dixit, Laudate pueri, Hymnus de confessori: Iste Confessor

*Costantini, Fabio* (ca. 1575–nach 1643)

Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Beati omnes, De profundis, Hymnus de Beata Vergine: Ave maris stella, Magnificat

*Tarditi, Paolo* (ca. 1570–nach 1649)

Beatus vir

b) PSALMI / VESPERTINI / INTEGRI OMNIUM / SOLEMNITATUM / Octo Vocibus Modulati, cum Basso pro Organo. / Auctore / R.D.ALEXANDRO THADAEO, / ILLUSTRISSIMI ET REVERENDISSIMI / D. D. ANTONII ABBATIS &c. / Eiusqu: Celeberrimi Monasterij Cremiphansensis, / Ordinis Sancti Benedicti, / Musices Praefecto. / Sub Signum Gardani. / Venetiis. M.DC.XXVIII. / Apud Bartholomeum Magni.

Vorhanden: A, T, B primi chori, C, A, T, B secundi chori, b pro organo.

Fehlt: C primi chori.

Einziges komplettes Exemplar bisher nur in Stift Kremsmünster nachgewiesen.

c) SACRARUM / NYMPHARUM / DUPLICIUM / AQUARUM / Opus Tertium. / Missis 4. Festiuis & 4. Exequalibus / adornatum / A 4. 5. 6. 7. & 8. Vocibus ac Instrumentis 2. necessarijs caeteris unà cum Choro vocali / ad placitum. / AUCTORE / R. P. LEOPOLDO A PLAWENN / Ordinis S. P. Benedicti Sacerdote / Professo Zwifaltensi / ... / Typis Ducalis Monasterij Campidonensis / Per Rudolphum Dreher, Anno M.DC.LXXII.

Vorhanden: B I, C, T, B 2di chori, vl 1,2, alto-vla, tenor-vla, vlne.

Fehlen: C, A, T I, A 2di chori.

Ein weiteres unvollständiges Exemplar (nur B I, T, B 2di chori) in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Lt. Eitner besaß die ehemalige Preußische Staatsbibliothek ein Exemplar mit 16 St., 2 St. fehlten. Es zählt zu den Kriegsverlusten.

d) PARS I. / HYMNI ARIOSI / A / 1.2.3.4. Voc. Con. Instrumentis / per totum Annum. / AUTHORE / R.D. THOMA EISENHUET. CAN. REG. ad S. Georgium Augustae Professo. / Celsissimi & Rever.<sup>mi</sup> Principis / ac Domini, Domini / RUPERTI / Ducalis Ecclesiae Campidonensis / ABBATIS, & MUSICES PRAEFECTO. Opus III. / Ex Ducali Typographia Campidonensi, / Anno M.DC.LXXX. / Apud RUDOLPHUM DREHER.

Komplett vorhanden: C, A, T, B, vl 1, 2, org.

<sup>3</sup> Von Fabio Costantini sind außerdem nachweisbar die gedruckten Opera 1 bis 8 (1614–1622) und 12 (1634). (*Enciclopedia della Musica* Vol. I, Milano, Ricordi 1963, S. 564).

Einziges bisher bekanntes vollständiges Exemplar. Lt. Eitner befand sich in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek ein Exemplar ohne A und T, das ebenfalls Kriegsverlust ist.

Die Druckwerke standen zweifellos im Gebrauch des Kollegiatsstiftes. Wie im folgenden Jahrhundert haben auch damals in den bayerisch-österreichischen Stiften die Klosterkomponisten das Musikrepertoire maßgeblich bestimmt. Alessandro Tadei da Gandria (1585—1667) war in den zwanziger Jahren (bis 1629) Kapellmeister in der Benediktinerabtei Kremsmünster<sup>4</sup>, Leopold von Plauen (gest. 1682) wirkte in der Benediktinerabtei Zwiefalten<sup>5</sup> und der Augustinerchorherr Thomas Eisenhuet (1644—1702) stand als Stiftskapellmeister im Dienste des Fürstabtes von Kempten/Allgäu<sup>6</sup>. Zwei der Drucke stammen auch aus der fürstbischlichen Druckerei zu Kempten, die beiden übrigen aus dem bedeutenden Musikverlag Gardano in Venedig.

Da wir ziemlich genau über die Anzahl der Sänger im Kollegiatsstift Laufen unterrichtet sind und an Ort und Stelle wohl kaum nennenswerte Verstärkungen für die Aufführungen zur Verfügung standen, sind die Laufener Exemplare auch in aufführungspraktischer Hinsicht nicht ohne Interesse. Auch die nicht ausdrücklich als solistisch bezeichneten Kompositionen für vier bis acht Gesangstimmen dürften hier von den sechs Choralisten und den Singknaben des Stiftes in einfacher Besetzung gesungen worden sein. Neben den Drucken ist auch ein 116 Blätter umfassendes handschriftliches Folio-Chorbuch aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Es enthält Choralbearbeitungen sowie Offertorien, Gradualien etc. für 5 bis 8 Stimmen — alle anonym. Die in der ersten Hälfte vorhandene Paginierung von 404 bis 532 läßt vermuten, daß einst mehrere Bände vorhanden waren.

Die Katalogisierung der Laufener Musikhandschriften aus dem 18. Jahrhundert wird zur Zeit durchgeführt. Vertreten sind hier vor allem Salzburger Komponisten (u. a. Adlgasser, Eberlin, M. Haydn, Mozart). Als Schreiber erscheinen u. a. der für die Mozarts arbeitende Kopist Hl. Kreuz B<sup>7</sup> und der Laufener Chorregent Franz Sebastian Fellacher (1744—1813)<sup>8</sup>. Es ist geplant, den Laufener Musikhandschriftenbestand zusammen mit anderen bayerischen Sammlungen aus dem Salzburger Einflußbereich durch einen gedruckten thematischen Katalog weiteren Kreisen zur Kenntnis zu bringen.

## *Zur Biographie Ferdinand Tobias Richters und Johann Ignaz Clausecks*

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

### Ferdinand Tobias Richter

Sein Vater war der Mainzer Hofkapellmeister Tobias Richter, der am 17. 9. 1692 in Mainz St. Emmeran begraben wurde. Seine Mutter M. Catharina wird 1627 im Taufbuch des Stiftes Aschaffenburg als Taufpatin genannt. Ferdinand Tobias wurde am 22. 7. 1651 im Dom

<sup>4</sup> A. Kellner OSB, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 196 ff.

<sup>5</sup> Fétis; Eitner.

<sup>6</sup> E. F. Schmid, Art. *Eisenhuet* in MGG III, Sp. 1219 ff.

<sup>7</sup> Kopistenbezeichnung nach W. Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Hellig Kreuz zu Augsburg*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 62/63 (1962), Neues Augsburger Mozartbuch, Augsburg 1962, S. 333 ff. Vgl. auch R. Münster, *Eine Salzburger Handschrift der Sinfonia concertante KV 362 aus Mozarts Zeit*, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 15, 1967, H. 1/2, S. 5.

<sup>8</sup> R. Münster, „... der fehlender von lauffen ...“ — ein Salzburger „Konkurrent“ W. A. Mozarts, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 13, 1965, H. 1/2, S. 8 ff.

zu Würzburg getauft. Pate war Ferdinand Karl v. Löwenstein, als dessen Vertreter der spätere Kurmainzer Hofkapellmeister Philipp Friedrich Buchner fungierte.

Von 1676 bis 1679 war Richter Organist im Stift Heiligkreuz bei Wien. 1683 begegnete er, von Rom kommend, dem Sängerknabenpräfekten Balthasar Kleinschroth von Heiligkreuz in Passau. (Arch. Hl. Kreuz Rubr. 14 fasc. XXXII).

In einem in Aschaffenburg geschriebenen Notenbuch (1708/1723) findet sich S. 36 eine *Allemand* von M. (!) Ferdinand Richter. Es handelt sich um den 2. Satz einer Partita von Ferdinand Tobias Richter im Klavierbuch XIV, 743 des Musikarchivs der Wiener Minoriten mit den Sätzen: *Toccatina, Allemand, Corrente, Minuet*. Darauf folgt eine *Passacaglia* von Bernardo Pasquini, datiert: „Roma 27. Juni 1708 in casa del Msgr Kaunitz“.

#### Johann Ignaz Clauseck (Klauseck)

In meiner *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* habe ich S. 136 die Geschichte dieses Mainzer Hofmusikers (1755—1760), soweit sie damals erfaßt werden konnte, geschrieben. Eduard Schmitt weist in *Cäcilia* (Straßburg) 74 (1966), S. 172 ff. darauf hin, daß Clauseck schon 1737/38 im Kloster Ettal angestellt war und dort Franz Xaver Richter als Kapellmeister empfahl. Dr. Tomislav Volek (Prag) teilte mit, daß Clauseck 1733 das erzbischöfliche Collegium St. Adalbert in Braunau besucht hat. In Brünn fand sich eine Sinfonie für Streicher in G von Clauseck (Katalog des Stiftes Raigern, 1771).

Wer kennt weitere Werke von Clauseck, und wer weiß, wo er gestorben ist? 1760 steht er zum letzten Mal im Kurmainzer Hofkalender. Der Verfasser wäre für jede Nachricht dankbar.

## Eine Haydn-Sinfonie in Gnesen?

VON DANUTA IDASZAK, WARSCHAU

Im Zusammenhang mit der in der Tagespresse verbreiteten Mitteilung über die Auffindung einer bisher unbekannteren Sinfonie von Joseph Haydn im Archiv des Erzbistums in Gniezno (Gnesen) („Ilustrowany Kurier Polski“ Nr. 158/6674 vom Mittwoch, dem 6. Juli 1966: eine von der Pommerschen Philharmonie in Bydgoszcz ohne mein Wissen ergangene Nachricht) möchte ich kurz folgendes erklären:

Die Sinfonie F-dur wurde der Philharmonie in Bydgoszcz am 30. April 1966 als ein Joseph Haydn zugeschriebenes Werk zur Aufführung übergeben. In einem kurzen Kommentar zu dieser Sinfonie berufe ich mich auf den aktuellen Stand des musikologischen Wissens in diesem Bereich, u. a. auf die Meinung des Joseph-Haydn-Instituts in Köln (Schreiben vom 2. Juli 1964). Diesen Kommentar haben auch das Ministerium für Kultur und Kunst sowie das Erzbistums-Archiv in Gniezno als Eigentümer der Handschrift erhalten. Die Komposition war schon früher Gegenstand des Anfang 1965 zur Drucklegung vorbereiteten Artikels *Handschriften der Sinfonien von J. Haydn in den Sammlungen des Archivs zu Gniezno* (Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata, Krakau 1967). Unter den Kopien von Haydn-Sinfonien im Archiv zu Gniezno befindet sich ein Stimmensatz mit dem Titelblatt *Symphonia ex F | à | Violino Primo et Secundo, | Flauto Primo et Secundo | Cornu Primo et Secundo | Alto Viola Obligato | con | Fundamento | Del. Seg. Hcyden ||*. Diese Kopie hat sich in sehr schlechtem Zustand erhalten; erhebliche Schäden sind durch Schimmel verursacht, musikalische Rekonstruktion ist notwendig. Das Büttenpapier in Folio ist ziemlich stark, das Wasserzeichen durch braune Schimmelflecken unleserlich. Die Notenlinien sind mit der Hand gezogen, in brauner Tinte, so wie die Noten. Die Stimmen hat ein nicht näher bekannter Musiker,

Johann Christoph Pauly, angefertigt, der aus Deutschland stammen könnte, worauf das am Ende jeder Stimme stehende Datum „*Finis Anno 1787 Den 15-ten April*“ hinweist. Es ist die einzige Sinfonie im Archiv zu Gniezno, die von diesem Kopisten geschrieben wurde, obwohl das Register der musikalischen Manuskripte von Pauly ziemlich ansehnlich ist. Das Titelblatt trägt direkt unter dem Titel die Aufschrift „*Illustrissimi Reverendissimi Capituli Metropolitanii Gnesnensis comparatum Die 26 Maji 1787. | Fran. Sal Waliński, Secretarius Reverendissimi Capituli*“ von der Hand dieses Sekretärs, was darauf hinzuweisen scheint, daß die Handschrift speziell für die Kapelle in Gniezno angefertigt wurde. Es ist die älteste datierte Sinfonie in den Gnesener Handschriften und zugleich die einzige, die den Namen des Komponisten in der Schreibweise „*Heyden*“ ohne Vornamen trägt. Das Werk besteht aus 3 Sätzen: Allegro, Andante und Presto. Die Flötenstimmen sind im Register und Satz für Oboe geschrieben. Die ganze Komposition wird einer eingehenden Analyse unterzogen und in einer der nächsten Nummern der Quartalschrift „*Muzyka*“ (1968) veröffentlicht werden.

Die Annahme, daß es sich um eine bisher nicht bekannte Sinfonie von Joseph Haydn handelt, findet keine genügende Begründung (diese Meinung hat auch der Leiter des Joseph-Haydn-Instituts in Köln, Dr. Georg Feder, bestätigt). Die in Gniezno aufbewahrte Handschrift scheint die bisher einzige Quelle für das Werk zu sein; es wurde wahrscheinlich — wie es mit einer Reihe anderer Sinfonien in jener Zeit der Fall war — willkürlich Haydn zugeschrieben. Der Name „*Heyden*“ auf der Handschrift läßt die Vermutung zu, daß der Musiker, der die Stimmen schrieb, Kompositionen von Joseph Haydn gekannt hat oder daß die Sinfonie aus Kreisen stammt, in welchen die Popularität des Namens Joseph Haydn die Aufführung des Werkes gewährleistete. Es liegen keinerlei Beweise dafür vor, daß Gniezno der Mittelpunkt dieser Kreise gewesen ist, obwohl die Stadt neben Mogiła und Sw. Lipka zu den polnischen Musikzentren gehört, die datierte Kompositionen von Haydn aus dieser Zeit besitzen. Der vollständigeren Dokumentation halber gebe ich die Incipits aller drei Sätze an. Vielleicht gelingt es durch Zufall, den Autor des Werkes einwandfrei festzustellen — mag es sich nun um Michael Haydn, den mysteriösen Giorgio Haydn (vgl. Hoboken, S. 443) oder wen immer handeln.

## Sinfonia in F

## I Allegro



## II Andante, sempre piano



## III Presto



## Materialdenken bei Liszt

Eine Untersuchung des „Zwölftontheas“ der Faust-Symphonie

VON FRED RITZEL, OFFENBACH/MAIN

### I

Das Nichtbeachten neuester Theorie und Praxis seitens der Musikwissenschaft und die Vernachlässigung der Romantik stehen in engem Zusammenhang. Für beide Epochen erweisen sich die am klassischen Muster gebildeten analytischen Methoden als unzureichend. Der meist nur rhetorisch benutzte Hinweis auf die „Tristanharmonik“ genügt nicht. Er bezeichnet nur einen Teilaspekt der vielfältigen Beziehungen zur Moderne. Das Werk Liszts — dank puritanischer Vorurteile noch weithin unbekannt — bietet eine Fülle von Beispielen für die Vorausnahme vieler markanter Errungenschaften des 20. Jahrhunderts. Die Korrespondenz der kompositorischen Denkweisen sei an einem speziellen Fall, der Struktur und Verarbeitung des „Zwölftontheas“ der *Faust-Symphonie*, erläutert. Ähnliche Fragestellungen behandeln Arbeiten von Humphrey Searle<sup>1</sup> und Istvan Szélenyi<sup>2</sup>. Die Quellen-situation der Symphonie hat Laszlo Somfai in einer gründlichen Studie dargelegt<sup>3</sup>.

### II

Als Keimzelle des ersten geschlossenen Formabschnittes (T. 1–22) dient ein Akkord, der übermäßige Dreiklang  $c-c^{\#}$  (in der Folge wird dafür das Symbol  $c^+$  benutzt). Seine Struktur — zwei große Terzen — und seine absoluten Tonhöhen prägen als Grundmaterial die formalen Gegebenheiten.

1. Der erste Unterabschnitt (T. 1–11) enthält drei charakteristisch unterschiedene Phrasen: A (T. 1–2), B (T. 4–5) und C (T. 8–11).

Bsp. 1 (T. 1–11)

<sup>1</sup> Humphrey Searle, *Liszt and 20th Century Music*, Studia musicologica V, Budapest 1963, S. 277–281.

<sup>2</sup> Istvan Szélenyi, *Der unbekannte Liszt*, Studia musicologica V, Budapest 1963, S. 311–331.

<sup>3</sup> Laszlo Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, Studia musicologica II, Budapest 1962, S. 87–137.

A: Auslöseton des Zwölftonthemas A ist *as*, signalhaft pointiert durch seinen dynamischen Wert und enthalten in  $c^+$ . A selbst besteht aus einer chromatisch absteigenden Folge von vier übermäßigen Dreiklängen (letztes Tripel  $c^+$ ).

Bsp. 2 (T. 1-2)



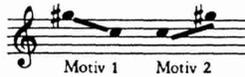
Somit kann A aufgefaßt werden als Darstellung der zwölf Halbtöne, aller übermäßigen Akkorde oder als eine Erscheinungsform des Grundmaterials, die mit dem obersten Ton beginnt und nach strukturellen Transpositionen in  $c^+$  endet. Das chromatische Abwärtsgleiten der Töne mit gleichem Stellenwert im jeweiligen Akkord (vgl. letztes Beispiel) bestimmt hierbei die Verfahrensweise. Der Anhang zu A (T. 3) exponiert die Tonhöhen von  $c^+$ .

A liegt eingebettet in eine Parabel zwischen dem Auslöseton und dem mit ihm (abgesehen von der Oktavlage) identischen Endton des Anhangs (aus  $c^+$ ).



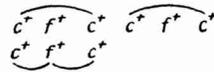
B: Diese Phrase besteht aus zwei nach symmetrischen Gesichtspunkten angeordneten Motiven (Grenztöne aus  $c^+$ ).

Bsp. 3 (T. 4 - 5)

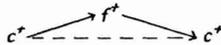


Die restlichen Töne der Motive 1 und 2 gehören zum vorletzten Tripel  $f^+$  von A. Dem symmetrischen Prinzip des Tonvorrats der melodischen Linie folgt der für B charakteristische Begleitklang zu Motiv 1 in den Klarinetten.

Melodiezugehörigkeit  
Begleitklang



Die Symmetrie bestimmt wesentlich die Folge der Zusammenklänge, die sich nicht aus der tonalen Bewegung der Funktionalharmonik ableiten läßt. Das Abweichen von der Basis  $c^+$  erzielt eine „harmonische Anspannung“, das Zurückgehen auf die Basis löst diese Spannung wieder.



Dieser Vorgang begründet die Tripelzugehörigkeit der melodischen Linie und fungiert als „Kadenz“ im Bereich des durch Grobterzen strukturierten Akkordvorrats.

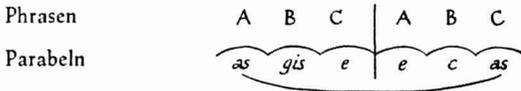
Auch B erweist sich als Parabel von *gis* nach *gis*.

Das transponierte Motiv 2 (T. 8, erste Hälfte) im Anschluß an die Wiederholung von B führt überleitend von der *gis*-Parabel B zur *e*-Parabel C.



C: Liszt benutzt als Tonmaterial analog zu B die beiden letzten Tripel von A, die  $c^+$ -Töne fallen jeweils auf den unbetonten Zeitwert. Eine Intervallfolge nach Distanzprinzip strukturiert diese Phrase: (3)—1—3—1—3—1—3—1—3—1—3—1 (nach Halbtonstufen gezählt). Parabelförmig führt die melodische Linie von  $e$  nach  $e$ .

2. Äußerlich betrachtet wiederholt der zweite Unterabschnitt (T. 12—22) lediglich den ersten. Die Eigenart der Transposition enthüllt jedoch das strenge Wirken des Grundmaterials. Der mittlere Ton  $e$  von  $c^+$ , durch den dynamischen Akzent deutlich auf das  $as$  des ersten Unterabschnittes bezogen, dient nun als Auslöseton. Da der übermäßige Akkord die Oktave gleichmäßig teilt, kann eine Transposition im Gerüst der Grobterzen die Beziehung zum Grundmaterial nicht stören. Die von dem Auslöseton  $e$  eingeleitete Wiederholung von A bewahrt die originale Folge der Tripel (in Umkehrungen). Für Auswahl und Anordnung des Tonvorrats, der sich ja prinzipiell nicht ändert, gelten also im zweiten Unterabschnitt die gleichen strukturellen Verhältnisse wie im ersten. Eigenheiten der melodischen Linie, wie Parabelbildung, werden ohnehin von der Transposition nicht betroffen. Der Einsatz von B unterscheidet sich allerdings wesentlich von seinem Original. Er transponiert die Linie erneut, aber wieder im Gerüst des übermäßigen Akkordes. Diese Versetzung erklärt sich aus der engen Beziehung zwischen Parabelform der Phrasen und Grundmaterial. Einerseits begrenzen damit alle Töne des  $c^+$ -Akkordes die Phrasen des ersten Formabschnittes (T. 1—22), andererseits stellt sich dieser jetzt selbst als große Parabel dar. Die zweite Transposition bewirkt nämlich, daß die Wiederholung von C in  $as$  ausläuft.



3. Die äußerste Konsequenz in der Auswertung des Grundmaterials hätte ein nochmaliges Wiederholen des ersten Unterabschnittes mit dem Auslöseton  $c$  erfordert. Der Verzicht wahrt die Dimensionen und vermeidet eine musikalisch nicht vertretbare Überlänge des ersten Formabschnittes. Liszt erwog indessen diese Möglichkeit: noch in der Partiturhandschrift von 1854 (Nr. 2 im Quellenverzeichnis von Laszlo Somfai<sup>3</sup>) erfolgte eine Wiederholung des ersten Unterabschnittes, allerdings nicht im Anschluß an die eben besprochenen Stellen, sondern am Ende der ersten Hauptthmengruppe vor dem zweiten Thema (T. 71). Die Phrasen B und C sind jedoch entsprechend ihrer formalen Funktion stark modifiziert. Sie leiten das zweite Hauptthema ein, während im ersten, in sich geschlossenen Formabschnitt keine weiterführende Tendenz besteht. Wenn Liszt diesen Teil auch später eliminierte, so dokumentiert er doch die Tragweite des Grundmaterials und die Strenge des Verfahrens.

Dem ersten Formabschnitt fehlt jegliche funktionale Bewegung. Eine tonartliche Zuweisung, selbst im Sinne der überfunktionalen Chromatik Wagners, versagt. Johannes Schreyers<sup>4</sup> Versuch einer harmonikalen Deutung kann nicht überzeugen: das Herauslesen einer Melodielinie, die die übermäßigen Dreiklänge ignoriert, geschieht subjektiv und gibt keinen hinreichenden Anlaß, C-dur als Grundharmonie zu wählen.

Die Parabelbildung ersetzt den Phrasenbau auf harmonischer Grundlage. Den Grad der Vollständigkeit der Formteile bestimmt das jeweilige Ausschöpfen der Keimzelle  $c^+$ . Der Grobterzaufbau strukturiert die Phrase A und die Zusammenklänge bei B, die Tonhöhen markieren als Grenztöne jede Phrase im Unterabschnitt. B und C benutzen, trotz ihrer inneren Verschiedenheit, jeweils das Tonmaterial der zweiten Hälfte des Zwölftonthemas, wobei  $c^+$  dominiert. Das Grundmaterial reguliert jedoch nicht nur den Phrasenbau, sondern

<sup>4</sup> Johannes Schreyer, *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, Leipzig 4/1919, S. 161—165.



Ableitung aus dem Grundmaterial setzt diese Stelle deutlich von ihrer Umgebung ab. Der vorausgehende Abschnitt zielt nur auf den in dynamischer Steigerung erreichten Auslöseton *as*, der nachfolgende Abschnitt behält zunächst den Richtungsverlauf von A bei, gibt aber schlagartig die strenge Struktur auf. Das den ersten größeren Formteil abschließende Pauken-C (T. 64) steht als letzter Rest der ursprünglich hier einsetzenden Wiederholung des ersten Unterabschnittes auf *c* und beendet den Kreis des übermäßigen Akkordes.

2. Dem eben besprochenen zweiten Auftreten von A entspricht das fünfte, das innerhalb der großen Schlußsteigerung liegt (T. 623—626). Es sei auch hier zunächst nur der Kern des Satzes betrachtet, repräsentiert etwa durch Horn, Oboen und erste Klarinette.

Bsp. 5 (T. 623-626)

Ob.  
1. Klar.  
Horn

Es herrscht wieder das übergeordnete Prinzip des chromatischen Fallens in allen Stimmen. Im Gegensatz zur vorigen Stelle enthält der Begleitklang sämtliche Töne des jeweiligen übermäßigen Akkordes. Vollständig präsentiert sich das Material horizontal und vertikal in jedem Takt. Die Überbindungen führen nicht mehr zu Dissonanzen, sondern zu einem Durakkord am Taktanfang. Entsprechend der Zweiteiligkeit des Themas schiebt sich in jedem zweiten Takt ein Mollakkord zwischen Dur- und übermäßigem Akkord ein. Allerdings entsteht damit keine funktionale Bewegung. Es fehlt die unterschiedliche Zuweisung der nicht-thematischen Stimmen zu Thema und Begleitklang. Die chromatischen Passagen in Fagott und tiefen Streichern besitzen keine strukturelle Funktion. Wie bei T. 46 ff. wirkt die Materialdenkweise nur innerhalb der vier Takte des Zwölftonthemas, äußerlich gekennzeichnet durch das Schweigen der Pauken.

3. Das „Harmonisierungsverfahren“ bei T. 400 ff. weicht von den unter 1 und 2 besprochenen Stellen erheblich ab. Der Begleitklang gehorcht nicht mehr dem Prinzip der absteigenden chromatischen Skala, sondern bringt eine in Kleinterzabstand aufsteigende Großterzfolge (deren Töne dem jeweiligen übermäßigen Akkord des Themas entstammen).

Bsp. 6 (T. 400-401)

Fl.  
Klar.

Zum Strukturelement des übermäßigen Dreiklangs, der Großterz, kommt das Strukturelement des verminderten Dreiklangs, die Kleinterz, hinzu. Ober- und Unterstimme der Großterzfolge bilden in den zwei Takten des Themas einen jeweils verschiedenen viertönen verminderten Akkord. Im Gegensatz zu allen anderen Stellen tritt A hier dreimal hintereinander auf, immer um einen Halbton höher. Dem Prinzip der absteigenden Chromatik innerhalb der Phrase A tritt die aufsteigende (im Verhältnis der Phrasen zueinander) gegenüber. Außerdem bringt die erste Transposition den noch fehlenden verminderten Vierklang. Diese drei verminderten Vierklänge ergeben zusammen das chromatische Total.

Folgendes Schema zeigt die Reihenfolge (wobei 1, 2, 3 die verschiedenen verminderten Akkorde bedeuten):

Begleitklang  
Thema



Dreimal erscheint die Zwölftonreihe des Themas, zugleich zweimal das chromatische Total in der Begleitung: ein erheblicher Aufwand an verschiedenen Tonstufen in einer streng durchgeformten Anordnung. Klar überschaubar präsentiert sich die Struktur, Thema und Begleitung verlaufen strikt getrennt, es gibt keine vermittelnde Instrumentation, keine Rücksichtnahme auf motivische Zweiteiligkeit. Die Anordnung der Tonhöhen steht im Vordergrund. Auch hier verliert sich sofort die Strenge der Struktur, sobald A endet.

4. Im letzten Satz erscheint A dreimal (T. 55, 174, 433 ff.), davon zweimal „harmonisiert“. Das hier angewandte Verfahren entspricht, ironisierend abgewandelt, der Begleitstruktur bei T. 400 ff. im ersten Satz. Dem Charakter des Mephisto-Satzes gemäß lockert sich, bei aller Materialgebundenheit, das äußere Bild. Die aufsteigende Grobterzfolge bleibt signifikant, doch parodiert sie gleichsam ihr Original. Auf den Zusammenhang weist auch die Kombination Klarinette — Bratsche hin, die im ersten Satz sonst kaum in Erscheinung tritt. Die A-Stellen im dritten Satz kennzeichnet eine weitere materialbedingte Eigentümlichkeit: die Fortführung nach Ablauf des Themas besteht immer aus dem ersten Tripel des vorangehenden Zwölfthemas.

#### IV

Das im ersten Unterabschnitt der Sinfonie exponierte Material und die mit seiner Verarbeitung verbundene Denkweise wirken über große Strecken. Selbst im dritten Satz behauptet sich noch die Originalstruktur, eine thematisch bedeutsame Transformation in konventionellen harmonischen Rahmen findet nicht statt. Die Ableitungen treten nur in Überleitungsabschnitten auf. Die enge Verbundenheit zwischen Auslöseton und Zwölfthema bezeugt die Tragweite der Methode: insgesamt (jede Wiederholung mitgerechnet) erscheint A zwölfmal, davon siebenmal verknüpft mit dem Auslöseton (als Auslöseton fungiert viermal *a*, zweimal *e* und einmal *c*, also nur Töne aus *c*<sup>+</sup>). Diese Verknüpfung erwirkt immer die originale Anordnung der Tripel (von Umkehrungen abgesehen). Fehlt der Auslöseton (1. Satz: T. 400, 623 ff., 3. Satz: T. 174 ff.), so wählt Liszt eine andere Reihenfolge.

Nicht nur der strukturelle Niederschlag in der thematischen Bildung, sondern auch die Bedeutung der absoluten Tonhöhen weist auf eine für diese Zeit neuartige Konzeption hin. Es findet keine tonale Bewegung mehr statt, kein „harmonisches Phrasieren“, die Materialgegebenheiten liefern die Kriterien für Satz- und Phrasenbau. Das Ausbreiten und Gruppieren, das Umreißen der Möglichkeiten des Materials bestimmt die „ästhetische Anordnung der Gedanken“. In seiner Erschließung und Komposition zeigt sich das eigentliche Prinzip der künstlerischen Arbeit.

Abschließend bleibt nur noch auf ähnliche Denkweisen in jüngster Zeit hinzuweisen. In den theoretischen Äußerungen von Ligeti und Stockhausen findet sich ein Materialdenken, das dem Lisztschen stark ähnelt. Es können sich beispielsweise in einer elektronischen Komposition Formteile ergeben, deren Absicht darin besteht, einen komplexen Klang in seine Bestandteile aufzuspalten, d. h. bestimmte Elemente auszublenden, das Material abzubauen. Dieser Vorgang charakterisiert wesentlich den Formteil, in dem er sich ereignet. Die Parallele zeigt die Möglichkeit der wissenschaftlichen Nutzbarmachung einer aus der modernen Praxis abgeleiteten Denkweise.

## Der Leipziger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung

VON HANS GRÜSS, LEIPZIG

In Leipzig tagte vom 19. bis 24. September 1966 der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung mit rund 700 Teilnehmern, von denen knapp 50 aus dem Ausland kamen, rund 250 aus der Bundesrepublik Deutschland und aus Westberlin. Am Abend des 19. September eröffnete der Präsident der Gesellschaft Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, den Kongreß in der Wandelhalle des Neuen Rathauses, nachdem der Universitätschor unter Leitung von Hans Joachim Rotzsch Bachs Motette „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ vorgetragen hatte. Herzliche Grußworte überbrachten seitens der Stadt Leipzig der amtierende Oberbürgermeister Zmyslony, seitens der Karl-Marx-Universität Prorektor Prof. Dr. Orscheckowsky.

Die Gliederung der Arbeitstage in die vormittäglichen Symposien und die nachmittags in vier Sälen des Grassimuseums gleichzeitig stattfindenden Sektionen erwies sich als ein sehr brauchbares Verfahren, um sowohl der Behandlung allgemein interessierender Themen als auch jeder spezialisierten Detaildarstellung Raum zu geben. Leider war es nicht möglich gewesen, zur Vorbereitung der Symposien den Text der jeweils zwei Grundsatzreferate den Teilnehmern vor den Sitzungen zugänglich zu machen. Das wäre die Voraussetzung für einen optimalen Effekt der Symposien gewesen — so war es schon akustisch oft schwierig, den konzentrierten Formulierungen der Referenten zu folgen. Bei künftigen Gelegenheiten würde wohl von allen Teilnehmern jede Notlösung des Vervielfältigungsproblems lieber in Kauf genommen als das Fehlen einer rechtzeitig zugänglichen Information. Trotz dieses Vorbehaltes soll aber festgestellt werden, daß die Symposien, insbesondere das des ersten Tages, die Höhepunkte des Kongresses waren.

Das erste, mit großer Spannung erwartete Symposium stand unter dem Thema *Fortschritt und Avantgardismus* und wurde von Ernst Hermann Meyer, Berlin, geleitet. Das erste Referat hielt Alfred Brockhaus, Berlin, der feststellte, daß der diffizile Begriff des musikalischen Fortschrittes nur im Bezug auf die gesamte gesellschaftliche Entwicklung zu verstehen sei. Avantgardismus müsse daher eine Haltung sub specie des gesellschaftlichen Fortschrittes sein. Er warnte vor vorschnellen und zu einfachen Festlegungen der Relationen zwischen Gesellschaft und Musik, die in der Vergangenheit gelegentlich simplifiziert getroffen worden seien. Jedoch dürfe andererseits ebensowenig die tatsächlich vorhandene Relevanz künstlerischer Aussagen für die Gesellschaft übersehen werden. Das zweite Referat wurde wegen Erkrankung des Referenten Carl Dahlhaus, Kiel, von Ludwig Finscher verlesen. Dahlhaus gab der philosophischen Kritik an dem Begriff Fortschritt das Hauptgewicht seiner Überlegungen, die darauf zielten, die wissenschaftliche Brauchbarkeit des Begriffes überhaupt in Frage zu stellen. Als Gegenargument wandte er aber selbst die Feststellung Adornos ein, daß ein Komponist nicht unter ein bestimmtes historisch erreichtes Niveau des Komponierens zurückgehen kann, ohne irrelevant zu werden. Dies setze voraus, daß es eine Verbindlichkeit des Niveaus gibt, das nicht allein vom jeweils einzelnen Werk bestimmt wird, sondern für jedes Werk in gewissen historischen und ethnographischen Grenzen normbildend ist. Die anschließende Diskussion krankte ein wenig daran, daß die Podiumsteilnehmer in der Mehrzahl ausgearbeitete Korreferate vortrugen und daher nur zögernd in das Gespräch kamen, das alle Zuhörer erhofften. So blieb Helmut Kirchmeyers Versuch, an detaillierte Fragestellungen zu kommen, erfolglos, und Günter Mayers Forderungen nach philosophischer Erhärtung der diskutierten Begriffe blieben ohne Resonanz, da sein mutmaßlicher Kontrahent Dahlhaus fehlte.

Das Symposium des zweiten Tages galt dem *Begriff der Tonalität*. Beide Referenten (Veit Ernst, Berlin und Hans-Peter Reinecke, Hamburg) konstatierten, daß die gesamte europäische Kunstmusik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts ein evidenten System von Tonbeziehungen erkennen läßt, das in der Regel als Tonalität bezeichnet wird. Dieses System entspricht u. a. in seiner Siebenstufigkeit den Forderungen, die von der Gestaltpsychologie und der Informationstheorie an ein günstiges Informationsträgersystem gestellt werden müssen. Problematisch sind offenbar weniger die Sache selbst als vielmehr die Begrenzung des Begriffes und die Konsequenzen, die seine Benutzung als normativer Wert mit sich bringen. Im Gegensatz zu Reinecke wandte Ernst gegen die Gestaltpsychologie deren Vernachlässigung des Entwicklungsmomentes ein, kritisierte ihre im Grunde unhistorische Betrachtungsweise. Beide Referenten stellten die Möglichkeit einer musikalisch sinnvollen grundsätzlichen Überschreitung des in der Tonalität vorliegenden Bezugssystems in Frage. Die Diskussion unter der Leitung von Walter Wiora, Saarbrücken, ließ die Reichweite der Problematik deutlich werden, jedoch wurde die zentrale Frage nach der aus der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ja nicht mehr wegzudenkenden Musik, die den meisten Definitionen des Tonalitätsbegriffes in keiner Weise mehr zu entsprechen scheint, erst in Wioras Schlußwort angerührt.

Das Symposium des dritten Tages hatte das Thema *Zum Begriff der Klassik* und wurde von Walter Salmen, Kiel, geleitet; es begann mit einem historisch orientierten Referat von Ludwig Finscher, Saarbrücken, der einen fast zu gründlichen Aufriß der zum Begriff möglichen Definitionen gab. In dieser Richtung tendierte auch die teilweise lebhaft diskutierte Podiumsteilnehmer; dabei überwogen die kritischen Begrenzungsversuche, ohne daß man über das von Finscher Vorgebrachte wesentlich hinauskam. Den Versuch einer eher phänomenologischen Wesensbestimmung der musikalischen Klassik unternahm in dem zweiten Hauptreferat des Tages Harry Goldschmidt, Berlin. Er ging von der Annahme poetisch-vokaler Grundlagen aller autonomen musikalischen Schöpfungen der Klassik aus, konnte aber seine weit ausholenden Überlegungen infolge einer technischen Panne leider nicht vollständig vortragen und exemplifizieren.

Die Nachmittage waren den Sitzungen der Sektionen vorbehalten. Der Wunsch der vorbereitenden Kommission war gewesen, daß „vor allem die jüngeren Kollegen“ referieren sollten; ob das so gemeint gewesen war, daß die ältere Generation fast gänzlich schweigen sollte, mag dahingestellt bleiben. Über die Referate wird der Kongreßbericht informieren, hier soll nur eine Übersicht der Sektionsthemen gegeben werden. Die 71 Referate, die das Programm vorsah, verteilten sich auf 13 Sektionen mit folgenden Themengruppen: sechs historische Sektionen (Antike bis Niederländer, 16.—17. Jahrhundert, 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert, zwei Sektionen 19. Jahrhundert), Wissenschaftstheorie/Ästhetik (historisch), Akustik/Instrumentenkunde, 20. Jahrhundert (ist das nicht auch eine historische Sektion?), Analytik/Musiktheorie, Volks- und Völkerkunde, Pädagogik, Psychologie/Sozialpsychologie. Die günstige Lage der vier Sitzungsräume innerhalb eines Gebäudekomplexes ermöglichte den Teilnehmern den schnellen Wechsel von einer Sektion zur anderen; von dieser Möglichkeit wurde reger Gebrauch gemacht. Im übrigen kam es in den Sektionen stärker als in den Symposien nun wirklich zu gelegentlich sogar recht lebhaften und ausgedehnten Diskussionen.

Zwei öffentliche Vorträge wurden gehalten. Am Eröffnungstage sprach Walter Gerstenberg, Tübingen, über *Goethes Dichtung und die Musik*, am Abend des dritten Kongreßtages sprach Walther Siegmund-Schultze, Leipzig, über *Probleme des historischen Musikverständnisses*.

Interessantester Teil des Rahmenprogrammes war zweifellos die Uraufführung des *Deutschen Miserere* von Paul Dessau durch Chor und Sinfonieorchester des Senders Leipzig von Radio DDR unter Leitung von Herbert Kegel. Das Werk, ein Oratorium mit Projek-

tionen, ist ein ergreifendes musikalisches Bilderbuch zu Texten von Bertolt Brecht. Es entstand in den Jahren der Emigration und steht am Beginn der Zusammenarbeit von Brecht und Dessau. Als Dokument der Selbstbesinnung hinterließ es bei den deutschen wie bei den ausländischen Kongreßteilnehmern wohl einen überaus starken Eindruck. Am darauffolgenden Abend war im Opernhaus am Karl-Marx-Platz Schostakowitschs *Katerina Ismailowa* in der Inszenierung von Joachim Herz zu sehen. Am Donnerstag standen zwei Kammerkonzerte zur Wahl, im Bachsaal des Musikinstrumenten-Museums wurde Englische Kammermusik des 17. Jahrhunderts durch das Ensemble für Alte Musik des Instituts für Musikwissenschaft unter Leitung des Referenten dargeboten, während in der Alten Handelsbörse Mitglieder des Gewandhausorchesters unter Leitung von Max Pommer Hanns Eislers Kammerinfonie, das 2. Streichquartett von Ernst Hermann Meyer und Fünf Lieder für Singstimme und Bläserquintett von Fritz Geißler aufführten. Wie die Operaufführung fanden auch die beiden Kammerkonzerte dem Vernehmen nach großen Anklang.

Die Mitgliederversammlung wurde am 23. September abgehalten. Über die Verhandlung der geschäftlichen Dinge hinaus hatte der Präsident die angenehme Pflicht, den Dank der Gesellschaft an alle Stellen abzustatten, die den Kongreß gefördert hatten, an das Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen der DDR, an die vorbereitenden Ausschüsse der Gesellschaft, insbesondere den Ortsausschuß in Leipzig unter Vorsitz von Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze, sowie an die Leipziger Geschäftsstelle der Gesellschaft.

Die drei Exkursionen wurden von zahlreichen Teilnehmern wahrgenommen. Einmal war Gelegenheit, drei interessante Orgeln in der näheren Umgebung Leipzigs zu hören, in Störmthal (Zacharias Hildebrandt), in Rötha, St. Georgen-Kirche (Gottfried Silbermann und Zacharias Hildebrandt) und die wesentlich ältere Orgel in der auch sonst sehenswürdigen Kirche zu Pomßen. Walter Heinz Bernstein, Leipzig, spielte an allen Orgeln je ein instruierendes Programm, Klaus Gernhardt, Restaurator am Musikinstrumenten-Museum, gab eine kurze Einführung zum jeweils erklingenden Orgelwerk. Die zweite Exkursion führte nach Naumburg (Zacharias Hildebrandt-Orgel in der St.-Wenzelskirche, vorgeführt durch Kantorin Monika Scharfenberg), Weimar und Buchenwald, die dritte nach Freiberg, wo die zwei Silbermannorgeln des Doms zu hören waren, vorgeführt von Domkantor Arthur Eger und Dr. Winfried Schrammek.

Schon am Eröffnungstag hatte der traditionelle Begrüßungsabend die Teilnehmer im Ratskeller zu freundschaftlicher Begegnung vereinigt. Erfreulich war, daß während des ganzen Kongresses ohne Vertuschung gegensätzlicher Standpunkte eine Atmosphäre offener wissenschaftlicher Auseinandersetzung und kollegialer Zusammenarbeit herrschte, die gleichermaßen die Arbeit der Sektionen und die Symposien wie die Gespräche in großen und kleinen Kreisen bestimmte.

## *Die fünfte Tagung der nordischen Musikforscher Aarhus, August 1966*

VON CARSTEN E. HATTING, KOPENHAGEN

In strahlendem Sommerwetter und im idealen Rahmen der Universität Aarhus, insbesondere des neuen Musikinstituts, wurde in den Tagen vom 16. bis 19. August 1966 die 5. nordische Musikforschertagung abgehalten. Die vier vorhergehenden fanden 1948 in Oslo, 1954 in Stockholm/Uppsala, 1958 in Kopenhagen und 1962 wieder in Stockholm/Uppsala statt. Über 100 Teilnehmer aus Schweden, Norwegen, Finnland und Dänemark waren auf

der Tagung versammelt; die Gastgeber waren die Dänische Gesellschaft für Musikforschung und das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Aarhus. Wie es auch bei früheren nordischen Musikforschertagungen der Fall war, konzentrierte man sich auf einige feste Themen; diesmal hießen sie *Nordische symphonische Musik im Zeitraum 1890—1925* und *Aktuelle Volksmusikforschung im Norden*. Aber auch für freie Referate war Zeit zur Verfügung.

Die Tagung wurde am 16. August nachmittags in der Wandelhalle im Hauptgebäude der Universität eröffnet mit Knud Jeppesens *Kleinem Sommertrio*, von Ester Birch, Poul Johansen und Mihalyika Telmanyi mit Anmut vorgetragen. Nils Schiørring und Søren Sørensen hießen die Gäste willkommen; danach hielt der große, wenn auch nicht alte Mann der schwedischen Musikforschung, Carl-Allan Moberg einen Vortrag über *Königin Kristina und die Musik*. Professor Moberg stellte einleitend die Frage: Wie war die Einstellung Königin Kristinas zur Musik? — und gab danach einen Überblick darüber, was wir von der Musik an ihrem Hof in Schweden und, nach ihrer Abdankung, in ihrem „Salon“ in Rom wissen. Aus seiner Beurteilung der Quellen folgerte der Vortragende, daß die Königin den Nachklang der Renaissance vertreten habe und die verfeinerte Kammermusik der barocken Pracht vorgezogen habe; vor aller anderen Musik soll sie die intellektuell geprägten Kompositionen Gesualdos bevorzugt haben.

Der 17. August (Mittwoch) war zum größten Teil der ersten Sitzung über die nordische Symphonik 1890 — 1925 gewidmet. Sie wurde von Bo Wallner, Stockholm, eingeleitet, der eine Übersicht über die symphonische Tonsprache des Nordens im betreffenden Zeitraum gab. Wallner wies zu Beginn darauf hin, daß er davon absehe, Grieg, Carl Nielsen und Sibelius in seine Darstellung einzubeziehen, obgleich man diese dominierenden Gestalten als die notwendige Voraussetzung der ganzen Entwicklung im Auge behalten müsse. Mit zahlreichen sorgfältig ausgewählten Beispielen beleuchtete er darauf die nur wenig bekannte Entwicklung in der Produktion ihrer Zeitgenossen, so daß die Zuhörer nicht nur einen weit stärker nuancierten Eindruck als üblich von der symphonischen Musik dieser Epoche gewannen, sondern auch die drei Großen sozusagen in einer neuen Perspektive sahen. Wallners „Einleitung“ wurde so einer der wichtigsten Beiträge der Tagung. Eine Reihe kleinerer Beiträge folgte: Øivind Eckhoff, Oslo, sprach über *Einige Hauptzüge des Stils in Johan Svendsens Orchesterwerken*; Johan Rosas, Åbo, stellte eine Symphonie des Komponisten Ernst Mielck vom Jahre 1897 vor, ein ziemlich unbekanntes Werk, das möglicherweise als Anregung auf Sibelius gewirkt hat; Erik Tawaststjerna, Helsinki, zeigte in seinem Beitrag *Die programmatischen Voraussetzungen für die beiden ersten Symphonien Sibelius'*, wie verwandter musikalischer Stoff in der Produktion Sibelius' recht verschiedene programmatische Voraussetzungen haben kann. Obgleich programmatische Kommentare zu den musikalischen Motiven, die später in den Symphonien verwendet werden, von der Hand des Komponisten vorliegen, darf man diese programmatischen Ideen nicht unmittelbar in die Symphonien hineinlesen. Bibliotheksdirektor Sven Lunn, Kopenhagen, machte auf die bedeutenden Unterschiede zwischen der Instrumentationspraxis Fröhlichs, I. P. E. Hartmanns und Gades aufmerksam. Besonders in der Verwendung des Horns im Orchestersatz zeigt Fröhlich seine Abhängigkeit von der Militärmusik, Gade seine Abhängigkeit vom Vorbild Mendelssohn, während Hartmann mit mehr solistisch geprägten und insbesondere hohen Hornpassagen auf Carl Nielsen vorzudeuten scheint. Torben Schousboe, Kopenhagen, präsentierte eine Liste über das Konzertprogramm des Musikvereins in Kopenhagen von 1886 bis 1931, eine Ergänzung der Statistik von Angul Hammerich in *Musikforeningens Festskrift II* (1886).

Damit war die erste Sitzung beendet. In der Pause gegen Mittag wurden die Teilnehmer im Rathaus empfangen und bewirtet. Der Nachmittag bot zwei weitere freie Referate:

Dan Fog, Kopenhagen, sprach über die Datierung dänischer Musikdrucke aus der Zeit 1783—1910 und präsentierte eine Liste über dänische Musikverlage dieser Epoche und ihre Plattennummern und andere Angaben zur Hilfe bei der Datierung. In Verbindung damit hatte Fog in einem anderen Raum des Instituts eine Ausstellung älterer dänischer Musikdrucke arrangiert. Herbert Rosenberg, Kopenhagen, berichtete fesselnd von der Geschichte des Nationalen Schallplattenarchivs und dessen jetziger Funktion.

Am Donnerstag, dem 18. August, konzentrierten sich alle Beiträge auf das zweite Hauptthema der Tagung: Aktuelle Volksmusikforschung im Norden. Vier einleitende Redner, einer aus jedem der vier repräsentierten Länder, Olav Gurvin, Oslo, Jan Ling, Stockholm, John Rosas und Nils Schiørring, berichteten über die Lage und die Wege der Volksmusikforschung in den einzelnen Ländern, und in diesem Zusammenhang vermißte Jan Ling eine engere nordische Zusammenarbeit innerhalb dieses Forschungszweigs. In der norwegischen Abteilung sprach außerdem Hampus Huldt-Nystrøm, Trondheim, über musikalische Dialektforschung, näher exemplifiziert durch seine Arbeit, in der er „norwegische“ Wendungen im *springdans* und „schwedische“ im *polska* isoliert. Das Ergebnis wurde mit überraschender Klarheit demonstriert, als der Vortragende zum Schluß zwei in den Hauptzügen gleiche Tanzmelodien an die Tafel schrieb, die eine ausgesprochen „norwegisch“, die andere ebenso deutlich „schwedisch“. Ola Kai Ledang, Oslo, sprach über instrumentelle Analyse einstimmiger Musik und berichtete über die Art und Funktion der angewandten Analysierungsinstrumente.

Später sprach Axel Helmer, Stockholm, über das Problem Volksmusik — Kunstmusik in schwedischem Sologesang, während ein anderer schwedischer Beitrag über das Verhältnis zwischen Choral und Volkslied leider ausfallen mußte. Helmer gab übrigens in einem späteren Beitrag einen Bericht über die in dem von ihm geleiteten Schwedischen Musikgeschichtlichen Archiv geleistete Arbeit, das im vorigen Jahr errichtet wurde. In Verbindung damit wurde ein ausführlicher Jahresbericht ausgeteilt. Eine lebhafte Darstellung der Probleme der *Piae Cantiones*, besonders was den Hintergrund in böhmischer, deutscher und nordischer Tradition betrifft, gab Folke Bohlin, Uppsala. Auch aus Finnland kam ein Beitrag über die *Piae Cantiones*; Himo Mäkinen, Kellokoski, berichtete von seiner Arbeit mit den kompliziertesten Satzproblemen in der ältesten Ausgabe der Sammlung von 1582 und teilte seine Auffassung darüber mit. Die dänische Abteilung umfaßte drei Beiträge. Karl Clausen, Aarhus, hatte seinen Beitrag *Einleitung zu einer südjütischen Gesangsgeschichte* genannt; er berichtete von der Sammelarbeit, die er in Nord-, Mittel- und Südschleswig leitet, und von den gesangsgeschichtlichen Problemen, die die Begegnung dänischer und deutscher Kultur in diesen Gegenden hervorruft. Der Komponist Thorkild Knudsen, Kopenhagen, dessen Beitrag *Ornamentaler Kirchengesang in Dänemark, auf den Färöern und auf den Hebriden* hieß, war zu einer ganz neuen Auffassung von der Beweglichkeit der Melodien gelangt. Ausgehend von Überlegungen über gesammelte Melodien des Gesangs der „starken Jütländer“ in Dänemark, über den Kingo-Gesang auf den Färöern und über die volkstümliche Ausführung der Psalmen Davids auf den Hebriden, sprach Knudsen teils vom Kirchengesang „in der Muttersprache“, auch was die Melodien betrifft, und teils von der variierenden Wesensart der einzelnen Melodien, selbst wenn es sich um die Ausführung desselben Gesangs vom selben Vermittler zu verschiedenen Zeitpunkten handelt. Der Bericht Knudsens erregte die lebhafteste Diskussion der Tagung mit Fragen und Kommentaren vieler Teilnehmer. Darauf sprach der Komponist Poul Rovsing Olsen, Kopenhagen, von der Musik bei der afrikanischen Minderheit in den Scheichtümern am Persischen Golf. Mit großer Sorgfalt hatte Rovsing Olsen zu den gespielten Musikbeispielen Transskriptionen ausgearbeitet, die wesentlich zu einem musikalischen Gewinn für die Zuhörer beitrugen.

Am Freitag bot der Vormittag vier (eigentlich fünf) freie Referate von dänischen Teilnehmern. Finn Egeland Hansen, Aarhus, sprach über eine Analyse der Tonalitätsverhältnisse im gregorianischen Repertoire des Cod. Montpellier H 159, eine Arbeit, bei der er moderne Methoden der Datenverarbeitung verwendet hat. Der Unterzeichnete beteiligte sich mit einem Referat unter dem Titel *Stimmführungsmuster in Mogens Pedersens fünfstimmigen Sätzen*, das ebenfalls ein Beispiel statistischer Untersuchungen war. Peter R y o m, Kopenhagen, sprach über Probleme der Vivaldi-Überlieferung, ein Versuch — an eine ausgezeichnete Spezialarbeit anknüpfend —, einen Überblick über die noch höchst ungenügend geklärten Quellenverhältnisse zu gewinnen. Das letzte Referat, das eigentlich aus zwei Referaten bestand, war die Vorführung des sensationellen Handschriftenfonds von Schloß Clausholm durch Søren Sørensen, Aarhus, und Henrik Glahn, Kopenhagen. Sørensen sprach vom Schloß und seiner Geschichte und von der Orgel, in deren Bälgen die gefundene Handschrift als Abdichtungsmaterial verwendet worden war. Glahn besprach das Repertoire, das die Handschrift enthielt, und zwar Kompositionen u. a. von Schildt, Scheidemann, Joh. Radeck und Jacob Praetorius. Besonders den aufgefundenen Kompositionen von Jacob Praetorius gebührt Interesse, da es sich um Werke handelt, die man durch keine anderen Quellen kennt. Wegen der Beschneidung der Handschrift war die Identifikationsarbeit äußerst schwierig; einige Teile sind noch zu identifizieren.

Am Nachmittag fuhren die Teilnehmer der Tagung nach Schloß Clausholm, wo man vom Besitzer, Henrik Berner, empfangen wurde, der die Gesellschaft zur Schloßkirche führte und von der Geschichte des Orts erzählte. In der schönen Kirche mit der restaurierten Orgel wohnte man dann einem Konzert bei, in dem Werke der aufgefundenen Handschrift und andere Kompositionen ihrer Zeit vorgeführt wurden. Organistin Grethe Krogh Christensen spielte Werke von Scheidemann, Melchior Schildt, Jacob Praetorius, Buxtehude und eine anonyme Bearbeitung von „*Aleneste Gud i Himmerig*“ und begleitete Tove Hyldgaard und Bodil Gøbel in Werken von Scheidt und Heinrich Schütz. Das Konzert wurde mit Buxtehudes Triosonate in C-dur abgeschlossen, die von den Violinisten Einar Sigfusson und Lilli Sigfusson, dem Cellisten Mihalyika Telmanyi und Professor Søren Sørensen an der Orgel gespielt wurde. Später zeigten Mitglieder der Familie Berner den Teilnehmern das Schloß.

Die Tagung wurde offiziell bei einem Abendessen im sehr schön gelegenen Hotel „Hvide Hus“ in Ebeltoft beendet. Für die Teilnehmer, die noch in der Stadt waren, hatte Tage Nielsen am folgenden Vormittag einen Empfang im Jütischen Musikkonservatorium arrangiert, das, wie auch das Musikwissenschaftliche Institut, wohl den Neid der Kopenhagener Schwesterinstitutionen hervorrufen kann, was architektonische Schönheit und praktische Einrichtung betrifft. Eine ähnliche Veranstaltung, zu der Henrik Glahn eingeladen hatte, fand am Sonntag im neuen Musikgeschichtlichen Museum, Kopenhagen, statt.

## *Verdi und die Musikwissenschaft*

Der erste Internationale Verdi-Kongreß in Venedig

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Etliche Jahrzehnte nach dem Tode des Meisters beginnt nun auch die Musikwissenschaft, sich für Verdi zu interessieren. Diesen Eindruck wenigstens hinterläßt der *Primo Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, der vom 31. Juli bis 2. August 1966 in Venedig stattfand. Er wurde „Erster Kongreß“ benannt: Das bedeutet, daß er nicht der letzte bleiben soll, und daß er als ein Anfang verstanden sein will. Doch hat dieser Anfang bereits seine — durchaus erwähnenswerte — Vorgeschichte.

Seit 1960 besteht in Parma das *Istituto di Studi Verdiani*, eines jener in Italien nicht seltenen „Centri di Studi“, deren Existenzberechtigung — gerade soweit es sich um musikgeschichtliche Forschungsstätten handelt — nicht zuletzt darin besteht, daß die Universitäten und Konservatorien oftmals eben keine solchen „Zentren“ sind. Von Mario Medici umsichtig geleitet, ist das Verdi-Institut inzwischen auch im Ausland bekannt geworden, vor allem durch die Herausgabe des dreisprachigen *Bollettino Verdi* (Redaktion: Pierluigi Petrobelli, Marcello Pavarani, Marisa Casati), das bisher in sechs stattlichen Faszikeln vorliegt. Es handelt sich dabei um ein Jahrbuch, das Monographien zu jeweils einem bestimmten Werk Giuseppe Verdis enthält: eine thematische Einschränkung, die auch ihre positiven Seiten hat. Die zwei bisher erschienenen Bände sind den Opern *Un ballo in maschera* (= Nr. 1—3) und *La forza del destino* (= Nr. 4—6) gewidmet. Daneben erscheint ein *Quaderno*, das von geringerem Umfang ist und jeweils eines der unbekannteren Werke behandelt; erschienen sind zwei Hefte zu *Il corsaro* und *Gerusalemme*.

Mit dem venezianischen Kongreß, den das Verdi-Institut in Zusammenarbeit mit der *Fondazione Giorgio Cini* und dem Teatro *La Fenice* veranstaltete, wurde nun eine weitere wichtige Initiative ergriffen. *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo* lautet der Titel des Kongreßprogramms: im Interesse nicht nur des Instituts, sondern der Verdiforschung überhaupt lag zunächst eine möglichst umfassende Bestandsaufnahme und eine Orientierung über etwaige neue Kräfte, mit denen man für die Zukunft rechnen könnte. Von diesem Zweck her betrachtet darf die Organisation des Kongresses als glücklich bezeichnet werden. Es wurden alle Personen des In- und Auslandes, deren Namen in irgendeiner Weise mit der Verdiforschung verknüpft sind, nicht nur eingeladen, sondern auch sämtlich um einen kurzen Beitrag gebeten, ohne Rücksicht auf „wissenschaftliche“ Qualifikation. Dies führte freilich dazu, daß bei einer Teilnehmerzahl von etwa 80 Personen (davon ca. 25 Nichtitalienern) immerhin gut 60 Kurzreferate in drei Tagen abgehalten werden mußten, zum Teil gleichzeitig in zwei verschiedenen Räumen, so daß schon dadurch für den einzelnen die Übersicht verloren ging. Jedoch sollen im Kongreßbericht, der vom Verdi-Institut in Parma für 1967 angekündigt ist, sämtliche Beiträge ungekürzt veröffentlicht werden. Bedauerlicher ist schon, daß aus Zeitmangel natürlich die öffentliche Diskussion unterbleiben mußte, für die sich mancher Ansatzpunkt bot.

Den uneingeschränkten Beifall aller Teilnehmer fand hingegen der äußere Rahmen des Kongresses. Die Räume der *Fondazione Cini* auf S. Giorgio Maggiore erwiesen sich als idealer Tagungsort, der auch eine menschlich sehr erfreuliche Atmosphäre ermöglichte. An Repräsentation wurde nicht gespart: die *Otello*-Premiere des Teatro *La Fenice* im Hof des Palazzo Ducale sowie ein Hauskonzert im Conservatorio Benedetto Marcello waren eigens für den Kongreß angesetzt worden; der Bürgermeister offerierte ein Mittagessen, die *Fondazione Cini* und das Konservatorium gaben Empfänge. Eine großzügige Unterstützung des italienischen Kultusministeriums ermöglichte den kostenlosen Aufenthalt aller Teilnehmer in Venedig. Allen Persönlichkeiten und Institutionen, die den Ablauf des Kongresses so angenehm gestalten halfen, sei an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Es dürfte sehr schwierig sein, den wissenschaftlichen Ertrag des Kongresses abzuschätzen, gerade da sein ausdrücklicher Zweck im „Sammeln und Sichten“ lag. Sämtliche Referate behandelten freigewählte Themen. Daß trotzdem nahezu alle wichtigen Probleme zur Sprache kamen, die uns Verdi heute stellt, darf bereits als ein Erfolg betrachtet werden. Ganz am Rande blieben nur zwei Dinge, und das sind bemerkenswerterweise Verdis Verhältnis zu Wagner und die Biographie, die nur durch eine allerdings sehr aufschlußreiche kleine Untersuchung von Mary Jane Natz vertreten war: *Il Verdi di S. Agata: leggende e verità*.

Recht zahlreich waren die Beiträge zu Aufführungsproblemen und zur Aufführungs-, ja Schallplattenkritik. Dabei zeigte sich, daß hier ein „ad fontes“ — also eine Erforschung der zeitgenössischen „Aufführungspraxis“ — uns heute anscheinend kaum noch weiterbringt,

so wertvoll mancher Beitrag auch in kulturhistorischer Hinsicht war: so etwa jener von M. Teresa Muraro, *La scenografia delle prime verdiane alla Fenice*. Wie verschieden gerade Leute der Praxis die Sache anpacken, bewiesen die Referate von Herbert Graf *Verdi e la regia lirica*, der aus zeitgenössischen Dokumenten Anhaltspunkte für die heutige Regie abzuleiten suchte, von Marcello Conati, der sich auf die Analyse der Dokumente selbst beschränkte, und von Giovanni Martinelli, der die eigene musikalische Erfahrung zu Wort kommen ließ. Es dürfte kein Zufall sein, daß der wohl eindrucksvollste Beitrag zu Aufführungsproblemen seine Schlüsse aus einem genauen Studium der Partituren zog: Es war René Leibowitz' *Vérisme, véracité et vérité dans l'interprétation de Verdi*, in Abwesenheit des Verfassers von Massimo Mila vorgetragen.

Wohltuend für jeden Verehrer der Musik Verdis waren etliche Beiträge, die die weltweite Bedeutung des Komponisten dokumentierten; manches sorgfältig ausgearbeitete Aufführungsverzeichnis war darunter. Noch größere Aufmerksamkeit durften einige Bibliographien zum außeritalienischen Verdistrifttum beanspruchen. In der Tat wurde hier begonnen, eine empfindliche Lücke zu füllen — besonders dankbar konnte man für die umfangreiche Bibliographie des russischen Schrifttums sein, die Giampiero Tintori bot. Heinz Kühners Beitrag in dieser Gruppe war fast eine kleine Geschichte deutscher Verdiforschung, bemerkenswert vor allem durch die wohlabgewogene Auswahl der zitierten Autoren. Schon hier wurde deutlich, daß auch Bibliographieren nicht nur „Sammeln“, sondern auch „Sichten“ bedeutet, und so ist es nicht verwunderlich, daß David Lawtons Versuch einer *Bibliografia ragionata verdiana* ein zentrales Problem des Kongresses und der ganzen Verdiforschung berührte. Es ist die Frage danach, ob eine Verdiforschung im Sinne der deutschen oder amerikanischen „Musikwissenschaft“ beziehungsweise „musicology“ überhaupt existiert. Die italienische Verdiforschung ist ja mit diesen Begriffen keineswegs zu identifizieren — eine Tatsache, die von Italienern selbst bestätigt wird. „Critica musicale“ umgreift weit mehr als die zitierten Begriffe: die hohen Verdienste dieses Faches lagen bisher wohl mehr auf Gebieten, die nur für den italienischen Wissenschaftler stets Hand in Hand mit der „Musikforschung“ (im deutschen Sinne) gingen — vorab die geistesgeschichtliche Analyse, ferner das, was wir in etwa mit „Theaterwissenschaft“ bezeichnen würden, und schließlich Biographie und Musik„kritik“.

Die beiden letzteren Gebiete wurden bereits erwähnt; für die beiden ersteren erbrachte der Kongreß einige (auch außeritalienische) Beiträge von hohem Interesse, so die Ausführungen von Isaiah Berlin *The naiveté of Verdi* und Sergio Martinotti *Religiosità di Verdi*, dazu die eher „theaterwissenschaftlichen“ Untersuchungen von Gustavo Marchesi *Verdi epico, Verdi crudele* und Vito Levi *„Stiffelio“ e il suo rifacimento „Arnoldo“*. Gerade die Studien zu Theater- und Libretto-Problemen scheinen bereits ein relativ befriedigendes Niveau erreicht zu haben; Beweise dafür erbrachten unter anderen zwei deutsche Forscher: Leo Karl Gerhartz (Westberlin) mit einer ausgezeichnet fundierten Studie zu dem bezeichnenderweise eben nicht vertonten Libretto des *Re Lear* von Antonio Somma, und Karl Dietrich Gräwe (München) mit einem lebendigen und geistreichen Vergleich des *Falstaff* mit der Shakespeareschen Vorlage.

Doch zurück zu Italien: Lawtons *Bibliografia ragionata* hatte auch das Verdienst, auf zwei Namen hingewiesen zu haben, die nicht von vornherein mit Verdi verknüpft zu sein scheinen und die doch einen entscheidenden Fortschritt in der Verdiforschung bedeuten dürften: Luigi Dallapiccola und Ildebrando Pizzetti. Leider konnten beide Komponisten nicht in Venedig anwesend sein. Anwesend waren dagegen erfreulicherweise Massimo Mila und Guglielmo Barblan, die instruktive Einblicke in ihre Forschungen gewährten. Hier befinden wir uns bereits jenseits der herkömmlichen „critica musicale“; doch auch die Arbeit einiger junger italienischer Wissenschaftler hat sich von dieser Tradition gelöst. Pierluigi Petrobellis Vergleich der *Rigoletto*-Eröffnungsszene mit dem *Don Giovanni* war in seiner musikalischen

Konkretheit mehr als nur ein interessanter Auszug aus der Operngeschichte. Massimo Bruni bot wertvolle Ansätze zur Untersuchung der Harmonik; Giovanni Ugolini befaßte sich mit dem Problem des „Verismus“. Der Abstand, den die jüngere Generation von der „critica musicale“ gewonnen hat, wurde in Claudio Gallicos kritisch reflektierendem Beitrag zu einer doch wohlbegründeten Kampfansage an jene herkömmlichen Zielsetzungen der italienischen Verdiforschung; was hier gefordert wurde, ist weniger der Anschluß an deutsche oder amerikanische Methoden, sondern einfach ein Schritt zu Sachlichkeit und Verantwortungsbewußtsein auch für diese noch nicht so lange zurückliegende Epoche der Musikgeschichte.

Nun stellte sich in Venedig freilich auch keine deutsche oder amerikanische Musikforschung dar, die der italienischen mehr als nur einen Fingerzeig hätte geben können. Dies mag unter anderem an der doch verhältnismäßig geringen Beteiligung ausländischer Wissenschaftler liegen, unter denen zudem die jüngere Generation überwog. (Die ausländischen Beiträge wurden übrigens größtenteils in italienischer Sprache vorgetragen.) Martin Chusids Ausführungen zur *Scena ed Aria* in den Spätwerken verhalten vor allem zu terminologischer Klärung; Albert Dunning (Amsterdam—München) versuchte eine musikgeschichtliche Standortbestimmung Verdis aufgrund von dessen persönlichem Verhältnis zur älteren Musik. Ähnliche Fragen behandelte Rupert Berger (Wien) am Beispiel des *Pater noster*. Methodisch am geschlossensten trat die ungarische Verdiforschung auf: In den Referaten von Péter Pal Varnai, János Kovács und Ernő Lendvai wurden musikalische Fakten bis in Einzelheiten hinein mit dem dramatischen Gehalt in Beziehung gesetzt; bei Lendvai erschienen dramatischer Aufbau und „symphonische“ Form der Musik (im dritten Akt der *Aida*) als zwei Seiten ein und derselben Sache. Die ungarischen Forschungen gründen sich weitgehend auf stilkritische Methoden. Ähnliches gilt auch für Friedrich Lippmanns Vergleich zwischen Verdi und Bellini, der vor allem die Melodik in Betracht zog. In all diesen Beiträgen — ausgenommen vielleicht den zuletzt zitierten — wurde die musikalische Struktur im einzelnen kaum beim Wort genommen. Auch aus diesem Grunde erscheint es bedauerlich, daß gerade von deutschen Universitäten kein Vertreter der Dozentengeneration erscheinen konnte. Die bereits erwähnten Beiträge von Karl Dietrich Gräwe und Leo Karl Gerhartz sowie eine kleine musikalische Analyse, die Reinhart Ströhm (München) vorlegte, konnten und sollten über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen.

Während konkrete Auseinandersetzung mit Verdis Musik also in der Tat nur spurenweise sichtbar wurde, durfte man mit großer Genugtuung erfahren, daß ein so hochverdienter Forscher wie Cecil Hopkinson sich schon seit längerer Zeit um eine Bibliographie der Verdi-Drucke bemüht. Seine Arbeit dürfte ein Grundstein für die Lösung von „textkritischen“ Fragen werden. Außerordentlich nützlich schon für die Kongreßteilnehmer selbst war dagegen eine Übersicht, die Oliver Strunk von den Verdiana der Library of Congress gab.

Federico Ghisi, dessen herzliche Worte man unter den Titel stellen könnte „Was Verdi uns heute noch zu sagen hat“, drückte in Venedig den Wunsch aus, das Interesse an Verdis Musik möge nicht geringer werden. In dieser Hinsicht besteht wohl keine Gefahr — weder in Venedig selbst, wie schon Mario Labrocas Eröffnungsvortrag deutlich machte, noch sonst in Italien oder im Ausland, wie der Kongreß als Ganzes bewiesen hat: mindestens ebenso ernst zu nehmen ist aber darum Claudio Gallicos gerade an die Musikwissenschaftler gerichtete Mahnung, derzufolge sich in der Verdiforschung nicht nur quantitativ, sondern vor allem qualitativ etwas ändern muß.

Ein solches Fortschreiten wird hauptsächlich Aufgabe der jüngeren Generation sein. Sie bedarf dazu aber, in Deutschland vielleicht noch mehr als in Italien, der Unterstützung der Dozenten und Professoren. Nicht zuletzt bei ihnen steht es, zu verhindern, daß aus dem Institut in Parma eine tote Institution wird: vergleichbar jenen Verdi-Denkmalern in italienischen Städten, deren Existenz man einmal zufrieden zur Kenntnis genommen hat, die man aber schon längst nicht mehr beachtet, weil sie allzu selbstverständlich geworden sind.

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

## Nachtrag Sommersemester 1967

**Basel.** Prof. Dr. A. Geering: Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz (2).

Prof. Dr. E. Jammers (a. G.): Paläographie und Stilistik im byzantinischen Kirchengesang (2 Arbeitssitzungen).

Prof. Dr. H. Oesch: Aufgaben und Methoden der Ethnomusikologie (1) — S: Modale und mensurale Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts (3) — Aufführungspraktische Übungen anhand modaler und mensuraler Quellen des 13. Jahrhunderts (mit Ass. Dr. des. W. Arlt) (2) — Paläographie der Musik: Die mehrstimmigen mensuralen Quellen des 14. Jahrhunderts (mit Ü) (durch Ass. Dr. des. W. Arlt) (2) — Lektüre ausgewählter Schriften zur romantischen Musikanschauung (durch Ass. Dr. des. E. Lichtenhahn) (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonische Analyse von Werken der Romantik und Spätromantik (1) — Die kleineren Instrumentalformen der Klassik und der Romantik (1).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentenkunde II: Die Klavierinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Köln.** Dozent Dr. J. Kuckertz: Südindische Musik (2) — Ü: Transkription und Besprechung indischer Musik (2).

## Wintersemester 1967/68

**Aachen.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Claude Debussy und die Musik des französischen Impressionismus (2) — Kolloquium über historische Probleme einer Musikbeurteilung (2).

Lehrbeauftragt. Oberstudienrat R. Bremen: CM instr., CM voc.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Die Musik des späten Mittelalters: von Philippe de Vitry bis Guillaume Dufay (2) — Haupt-S: Guillaume de Machaut (2) — Klassifizierungsprobleme der außereuropäischen Musikinstrumente (2) — Aufführungspraktische Übungen anhand mensuraler Quellen des 14. Jahrhunderts (mit Ass. Dr. des. W. Arlt) (2) — Paläographie der Musik: Die mensuralen Quellen des 15. Jahrhunderts (mit Ü) (durch Ass. Dr. des. W. Arlt) (3).

Lektor Dr. E. Mohr: Analyse ausgewählter Kammermusikwerke des 19. Jahrhunderts (1) — Harmonielehre I (1).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentenkunde III: Die Blasinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** Technische Universität. Prof. Dr. C. Dahlhaus: Zwölftonkomposition und serielle Musik (2) — S: Aus der Geschichte der Musiktheorie (2) — Pros: Lektüre musiksoziologischer Texte (2).

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

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

Prof. Dr. F. Bose: Volksmusik Nordamerikas (2) — Übung zur internationalen Folklore (1).

Dr. Th.-M. Langner: Die Neuromantik in der deutschen Musikgeschichte (2).

Dr. H. Poos: Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre II (2) — Allgemeine Musiklehre und Gehörbildung (2).

**Berlin. Humboldt-Universität.** Prof. Dr. E.-H. Meyer: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Vorlesungen und Übungen zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (3).

Prof. Dr. G. Knepler: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Gustav Mahler, Mensch und Werk (2) — Geschichte der Methoden der Musikgeschichtsschreibung (2).

Oberassistent Dr. H.-A. Brockhaus: Musikgeschichte im Überblick II (2) — Musikgeschichte im Überblick III (2) — Musikgeschichte im Überblick IV (2) — Stilkunde (3).

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

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Theorie und Praxis der altgriechischen Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. H. Köhler: Übungen zur Notationskunde (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. D. Stockmann: Übungen zur Volkslied-Transkription (2).

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

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. W. Heicking: Analytischer Tonsatz II.

Lehrbeauftragt. A. Busch: Generalbaß- und Partiturspiel.

Lehrbeauftragt. R. Dunckel: Praktisches Klavierspiel.

Assistent G. Rienäcker: Übungen zum syntaktischen Musikhören I/II (2) — Einführung in die Formenanalyse. Zusatzseminar für Interessenten (1).

**Berlin. Freie Universität.** Prof. Dr. R. Stephan: Theorie der musikalischen Form (2) — Übungen zur Geschichte der Notenschrift (2) — Haupt-S: Übungen zur Musikgeschichte des Requiem (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Ostasiens (2) — Ü: zum europäischen Volkstanz (2) — Doktoranden-Colloquium (2).

Dozent Dr. A. Forchert: Die Orchesterwerke Robert Schumanns (2) — Ü zum Werk von Heinrich Schütz (2) — Chor (für Hörer aller Fakultäten) (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. J. Rufer: Kontrapunktlehre I (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III (2).

**Bern.** Nicht gemeldet.

**Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Geschichte der Motette (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Haupt-S: Zur Geschichte der Motette (2) — Die Musik des Mittelalters und der Renaissance in Klangbeispielen, mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten) (2) — Pros: Einführung in die Editionstechnik (mit Dr. K. Rönna) (2).

Dr. G. Allroggen: Kontrapunkt I (1) — Spiel in alten Schlüsseln (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkell: Monteverdi und die Musik seiner Zeit (2) — Richard Wagner (für Hörer aller Fakultäten) (1) — Ü zur Notationskunde (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Schubert (1).

Prof. Dr. M. Vogel: Konsonanz — Dissonanz (2) — Werkanalyse: Mussorgskij-Ravel, *Bilder einer Ausstellung* (1) — Colloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. S. Kross: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt (Anwendungen des zweistimmigen Satzes) (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Grundbegriffe der Musiktheorie (Allgemeine Musiklehre) (1) — Ü im Generalbaß- und Partiturspiel (1) — CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor (3) — Orchester (3) — Kammermusik (je 3).

**Braunschweig.** *Technische Hochschule.* Dozent Dr. K. Lenzen: Oper, Singspiel und Musikdrama im 18. und 19. Jahrhundert I (mit Sängern, Sängerinnen und Schallplatten) (1) — S: Analysen einzelner Werke zur Vorlesung (1) — CM instr. (Akademisches Orchester) (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der Symphonie bis Beethoven (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: CM instr. (2) — CM voc. (2) — Vortragsreihe Bach (vier Abende).

**Erlangen.** Prof. Dr. M. Ruhnke: Die Symphonien von Johannes Brahms und Anton Bruckner (2) — S: Die symphonische Dichtung (2) — Doktoranden-S (gemeinsam mit Prof. Dr. F. Krautwurst) (2) — Chor-Ü: Chormusik des 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Deutsche Musik im Spätmittelalter (2) — S: Übungen zur Musik der Reformationszeit (2).

Lektor Chr. Wolff: Repetitorium: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Notationskunde (Mensuralnotation I) (2) — Ü zur Harmonielehre (1) — Ü zum Kontrapunkt (1) — Partitur- und Generalbaßspiel für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Gehörbildung für Anfänger und Fortgeschrittene (1).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der europäischen Musikinstrumente (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene: Heinrich Schütz (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte der Symphonie bis Beethoven (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Oberkustos P. Cahn: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel (1) Ü zur Geschichte der Musiktheorie (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik des späten Mittelalters (2) — Schuberts Lieder (1) — Ober-S: Ars nova (2) — S: Mozarts Opern (Interpretationsübungen) (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Grundlagen des musikalischen Barock (2) — S: Musik der Shakespeare-Zeit (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Pros: Lektüre: Guido von Arezzo, *Micrologus de musica* (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Stroux: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (Quellen und Literatur zur neueren Musikgeschichte) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Übungen zum Werk von Heinrich Schütz (2) — Ü zur klassisch-romantischen Harmonik (1) — Kontrapunktische Übungen (1).

**Gießen.** Nicht gemeldet.

**Göttingen:** Prof. Dr. H. Husmann: Geschichte der vokalen Notenschrift bis zum 16. Jahrhundert (2) — S: Übungen zur Theorie des musikalischen Klanges (2) — Einführung in die musikalische Stilkritik der Spätromantik (durch Ass. Dr. R. Gerlach) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Schubert, Schumann, Brahms (4) — Ü: Entzifferung der instrumentalen Buchstaben-Notenschriften des 15.—18. Jahrhunderts (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt III (1) — Akademischer A-cappella-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2). Im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät: Vorgeschichte und Anfänge der evangelischen Kirchenmusik (1) — Liturgische Übungen (1).

**Graz.** Prof. Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz I (4) — Paläographie der Musik I (2) — S: Ü zur italienischen Instrumentalmusik des Frühbarock (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Instrumentenkundliche Probleme im balkanischen Musikinstrumentarium (2).

**Greifswald.** Prof. Dr. H. Brock: Ästhetische Aspekte des sowjetischen Musikschaffens (2) — Theorie und Methodik der Musikerziehung (2) — Ü: Schulpraktische Übungen (mit Dr. H. Zimpel) (1) — Ü: Interpretation alter und neuer a-cappella-Werke (2).

Prof. Dr. A. Krauß: Volksliedkunde (1) — Chorerziehung/Dirigieren (1) — Institutschor (2) — Schulpraktisches Musizieren (in Gruppen) (1) — Arbeitsgemeinschaft Improvisation (1).

Dr. J. Beythien: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Voraussetzungen der Musik des klassischen Humanismus (1) — S: Das klavierbegleitende Sololied des 19. Jahrhunderts (1) — S: Musikalische Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. F. Westien: Musikgeschichte von 1430—1600 (2) — Instrumentenkunde (1).

Ferner: Musiktheorie, Gehörbildung, Sologesang und Stimmbildung sowie Instrumental-ausbildung (je 1) durch verschiedene Dozenten.

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Meisterwerke (Musikerzieher, 1. Studienjahr) (1) — Ludwig van Beethoven und das 19. Jahrhundert (Musikerzieher, 3. Studienjahr) (2) — Geschichte der Oper (Diplomanden) (2) — Geschichte der sowjetischen Musik (Diplomanden) (1) — Ober-S für Doktoranden (Musikwissenschaftler) (vierzehntägig 2) — Ober-S für Doktoranden (Musikerzieher; mit Prof. Dr. S. Bimberg) (vierzehntägig 2) — S für Assistenten (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Einführung in die Musikwissenschaft (Musikerzieher, 1. Studienjahr) (2) — Musik des Mittelalters und der Renaissance (Musikerzieher, 2. Studienjahr) (2) — Lektüre musiktheoretischer Schriften des 19. Jahrhunderts (Diplomanden) (2).

Dr. B. Baselt: Instrumentenkunde (Diplomanden) (1).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte II. Hohes und spätes Mittelalter (3) — S: Rhythmische und harmonische Probleme der Musik seit 1900 (2) — Pros (mit Dr. W. Dömling): Übungen zu den Klavierwerken J. S. Bachs (2) — Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. H. Hickmann: Europäische Volksmusikinstrumente (1) — Historische Anweisungen zur Technik des Instrumentenspiels (Orient und Okzident) (2) — Musik in den Grenzgebieten zwischen Abend- und Morgenland (2).

Dozent Dr. C. Floros: Mozarts Opern (2).

Dozent Dr. H.-P. Reinecke: Musikalische Akustik I (2) — Ü zur musikalischen Akustik I (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Dozent Dr. A. Holschneider: Geschichte der Instrumentalmusik im Mittelalter (1) — Ü zur Vorlesung (1).

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

**Hannover. Technische Hochschule.** Prof. Dr. H. Sievers: Musik und Form. Die Stilepochen der abendländischen Musik in ihren Beziehungen zur Baukunst, Malerei und Poesie (1) — Die Geschichte der Oper in Deutschland (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Geschichte des neueren Liedes (2) — Ober-S: Übungen zum Gattungsproblem im 19. Jahrhundert (2) — Mittel-S: Übungen zur Vorlesung (2) — Musiziergruppen (mit Ass.) nach Vereinbarung.



**Leipzig.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikästhetik (2) — Geschichte der russischen und sowjetischen Musik (2).

Prof. Dr. O. Goldhammer: Ton-, Intervall- und Musiksysteme, Teil I (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Instrumentenkunde (1) — Einführung in die Musikwissenschaft und Musikgeschichte von den Anfängen bis 1600 (2) — Geschichte der Instrumentalmusik von 1600 bis 1700 (2) — S zur Vorlesung (1).

Dr. J. Elsner: Aufgaben und Probleme der Musikwissenschaft (1) — Einführung in die Musikethnologie Teil I (2).

Dr. H. Größ: Musikgeschichte von 1320—1470 (2) — Musikalisch-praktische Ü zur Vorlesung (1).

Dr. P. Schmiedel: Notationskunde, Teil I (2).

Dr. H. Schrambowski: Einführung in die Musikpsychologie (1).

Dr. R. Szeskus: Volksliedkunde (1) — S zur Vorlesung (1).

Dr. W. Wolf: Musikgeschichte von 1750 bis 1830 (2) — S zur Vorlesung (1) — Musikgeschichte von 1870 bis 1917 (3) — S: Musikalische Analyse und Musikkritik (vierzehntägig 1) — Geschichte der Oper von 1600 bis 1848 (3).

Lehrbeauftragt. G. Schönfelder: Musikgeschichte der Urgesellschaft (2) — Musikdramatik Ostasiens, Teil I (1) — S zur Musikgeschichte für Beststudenten (2).

**Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Mozart und Beethoven (2) — Mittel-S: Übungen zur Geschichte der Oper (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. A. Gottron: Mittelrheinische Musikgeschichte zur Zeit des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn (1) — Ü: Klavier- und Liederhandschriften aus dem Mittelrheingebiet im 18. Jahrhundert (1).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Generalbaßzeit (2) — CM instr. (2) — CM voc (kleiner Chor) (2) — CM voc (großer Chor) (2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2) — S: Gebiete und Arbeitsweisen der Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt III (1) — Übungen zum Partiturspiel (1) — Die Variationsformen (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. J. G. Köllner: Die Gesänge des römischen Offiziums, ihre musikalische Form, ihre liturgische Funktion (1) — Der gregorianische Choral, seine musikalischen Elemente, als „musica sacra“ (1) — Die katholische Kirchenmusik im historischen Überblick und in der postkonziliaren Gesetzgebung (1).

Prof. D. Hellmann: Von der Aufklärung zur Gegenwart — Wandlungen von Ort und Stil im kirchenmusikalischen Geschehen 1750 bis heute (1) — Ü: Orgelmusik und Orgelspiel — Literaturkunde und spieltechnische Erarbeitung (2).

Süss: Stimmbildung (2).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Hüschen: Musik der Ars antiqua (2) — Ober-S: Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts (2) — Mensuralnotation II: 1450 — 1600 (1).

Prof. Dr. H. Engel: Die Symphonie nach Beethoven (2) — Unter-S: Das Lied der Romantik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Geschichte des musikalischen Publikationswesens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (2) — Ad-libitum-Praxis im Generalbaß-Zeitalter (2).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: Einführung in den strengen Satz (1) — Generalbaßspiel (1) — Alte Schlüssel (1) — Gehörbildung (1) — Die Orchesterinstrumente (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Grundzüge der Musik und der Musikgeschichte (3) — Haupt-S: Zur Musiktheorie des 9. bis 11. Jahrhunderts (mit Dr. H. Schmid) (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1).

Dozent Dr. W. Osthoff: Beethovens Instrumentalkonzerte (2) — Ü: Zur Geschichte des Instrumentalkonzertes im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Instrumentales Ensemble (2).

Dozent Dr. Th. Göllner: Händel und die Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die Orchestermusik von Brahms (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Zur Überlieferung der gregorianischen Gesänge (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen (2) — Vokales Ensemble (2) — Generalbaß (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü Besprechung einzelner Werke aus dem Münchner Opern- und Konzertspielplan (für Hörer aller Fakultäten) (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (Fuge) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2) — Unter-S: Josquin und seine Zeit (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik der Niederländer (2) — Haupt-S: Ü zur Geschichte der Sequenz (2).

Wiss.Rat Prof. Dr. R. Reuter: Geschichte der Orgel bis 1600 (1) — Ü: Lektüre mittelalterlicher Quellen zur Geschichte der Orgel (2) — Bestimmungsübungen (1) — Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig 2).

Akad. Rätin Dr. U. Götze: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) — Ü: Die Epochen der Musikgeschichte (2).

Dr. M. Witte: Ü: Notationskunde I (Mensuralnotation) (2).

**Rostock.** Prof. Dr. R. Eller: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte seit 1880 (2) — Die Musik der Sowjetunion (1) — S: Europäische Sinfonik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Notationskunde (2).

Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (1) — S: Sergej Prokofjews Instrumentalschaffen (2).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Wiora: Das musikalische Kunstwerk (2) — Haupt-S: Alte und neue Stilelemente bei Komponisten von Dufay bis Bach (2) — Pros: Einführung in Akustik und Tonpsychologie (durch Dr. L. Finscher und Dr. Chr. H. Mahling) (2) — Ober-S: Musikanschauung des Mittelalters. Lektüre ausgewählter Texte (2).

Prof. Dr. M. Vogel (a. G.): Konsonanz und Dissonanz (2) — S Ü zur Harmonik heutiger Unterhaltungsmusik (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Geschichte der Komposition vom 13. bis 15. Jahrhundert (2) — S: Zur Frage der Taktstrichsetzung (1).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Komposition und Interpretation in der Wiener klassischen Musik (1) — Ü: Geschichte der Aufführungspraxis III: Das Instrumentarium bei Haydn, Mozart und Beethoven (2) — Ü: Zur Musiklehre III: Die Bedeutung des Kontrapunktes in der Wiener klassischen Musik (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3) — Kammerorchester, Kammerchor (je 3).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Musik der Renaissance (2) — Béla Bartók (1) — Pros: Übungen zur Oper im 18. Jahrhundert (Händel, Gluck, Mozart) (2) — Ü: Zur Geschichte der Tasteninstrumente (2) — Kolloquium (mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM: Geistliche und weltliche Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

**Stuttgart.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Außereuropäische und europäische Musik (2) — Ü: Repetitorium der Musikgeschichte (1500—1800) (1).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Bachs Leipziger Zeit (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (1) — S: Übungen zum venezianischen Chorsatz (2).

Dozent Dr. B. Meier: Pros: Lektüre älterer Musiktheoretiker (2) — Musikgeschichte II (15./16. Jahrhundert) (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Übungen zur historischen Musikbibliographie (2) — Vokales Ensemble (2).

Dozent Dr. A. Feil: Übungen zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2) — Kammermusik-Ensemble (2).

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

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

Prof. Dr. W. Graf: Die außereuropäischen Musikinstrumente (systematischer Teil) (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Probleme und Methoden der Musikethnologie (1) — Einführung in die musikalische Völkerkunde für Ethnologie (2).

Hofrat Prof. L. Nowak: Die Musiktheorie am Ende des 1. Jahrtausends (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: P. I. Tschaikowskij (2).

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

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

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (4) — Formenlehre I (2).

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

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

**Würzburg.** Prof. Dr. H. Beck: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — S: Der Begriff der „Romantik“ in der Musik (1) — CM instr. (2).

Dr. M. Just: Pros: Jacobus von Lüttich, *Speculum Musicae* (2) — Kontrapunkt (1).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Zwei Aspekte der musikalischen Romantik: Schubert und Schumann (1) — Arthur Honegger (1) — Pros: Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur Musik der Romantik (2) — S für Vorgerückte: Probleme der *musica ficta* (1).

Privatdozent Prof. Dr. H. Conradin: Einführung in die Ton- und Musikpsychologie (1).

Dr. E. R. Jacobi: Verzierungslehre im Barockzeitalter (mit Ü) (2).

Dr. R. Meylan: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

A. Juon: S: Spezielle Didaktik des musikwissenschaftlichen Unterrichtes (1).

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

Dr. R. Häusler: CM voc. Weltliche und geistliche Werke des 19. und 20. Jahrhunderts (1).

## DISSERTATIONEN

Jürgen Braun: Die Thematik in den Kammermusikwerken von Maurice Ravel. Diss. phil. Köln 1966.

An dem eng umgrenzten Gebiet der Werke für ein solistisches Instrumentalensemble von Maurice Ravel wird versucht, Strukturmerkmale der Thematik, im wesentlichen melodische Phänomene, aufzudecken und zu ordnen. Die Elemente der Thematik werden eingeteilt in Tonalität, Rhythmik, Motivic, Motivfortführung und Melodieführung. Dabei ergibt sich folgendes: Die Melodik Ravels strebt zur Afunktionalität und bedient sich leittonfeindlicher, an die mittelalterlichen Modi erinnernder Skalen, die dem Komponisten die Möglichkeit geben, den Grundton zu verschleiern. Oft ergibt sich dabei ein Widerstreit zwischen harmonischer und melodischer Tonika. Daneben werden auch die Pentatonik und die Chromatik einbezogen. Letztere führt bisweilen sogar zu atonalen Gebilden.

Die Kennzeichen der vielgestaltigen Rhythmik Ravels sind: unregelmäßige Taktarten; Überlagerung verschiedener Taktarten; Akzentverschiebungen, die metrische Spannungen hervorrufen; synkopische, d. h. metrisch unbestimmte Themenanfänge und -schlüsse; und Gegensatz zweier rhythmischer Prinzipien innerhalb einer melodischen Linie, sei es als Gegensatz der Akzentuierung oder als Gegensatz der rhythmischen Bewegung.

In der Motivbildung liebt Ravel cambiataartige Fortschreitungen, Wechseltöne, Ausparung eines Tones in der jeweils verwendeten Skala, Absplitterung eines Tones aus einem sonst stufenweise ausgefüllten Motivambitus, räumliche Bezogenheit der Motive auf einen Mittelpunkt, Durchdringung melodischer und klanglicher Komponenten und räumliche Intervallspannungen zwischen den Haupttönen („*points d'attractions*“) einer Melodielinie. Bei der Verbindung mehrerer Motive zu einem größeren thematischen Komplex fallen die häufigen Motivwiederholungen auf. Für die Melodieführung ist die räumliche Ordnung des Tonmaterials entscheidend. Bindungen an einen Ton oder an ein Motiv werden erstellt und anschließend ohne logischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden durchbrochen.

Im zweiten Kapitel werden die Themen innerhalb eines Werkes miteinander verglichen. Dabei zeigt sich bei Ravel der Einfluß der Schule César Francks. Allerdings verschmähert den „*cyclisme*“ in der dogmatischen Ausprägung Vincent d'Indys. Die zyklische Einheit liegt bei Ravel in der Gemeinsamkeit „zyklischer Elemente“ des noch nicht gestalteten musikalischen Materials, die in den meisten Themen ein und desselben Werkes verwendet werden.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Verarbeitung der Themen im Formganzen. Im wesentlichen stützt sich Ravel auf die Formschemata der klassischen Tradition, vor allem auf das Schema der Sonatenform, das allerdings seines innersten Wesensmerkmals, der funktionalen Harmonik, beraubt ist.

Die Arbeit erscheint als Band XXXIII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Kurt-Erich Eicke: Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre. Diss. phil. Köln. 1966.

Nicht nur in der Ausbildung der Komponisten, sondern auch in der musikalischen Laienbildung wird heute darauf Wert gelegt, daß der Schüler musikalische Formen und Strukturen als Ganzheiten zu erfassen lernt. Dabei bemüht man sich, ihm die gesamte musikalische Formenwelt in einem geordneten Stufengange zu erschließen, wobei auch der Selbsttätigkeit des Schülers im Improvisieren und Komponieren kleiner Formen erzieherische Bedeutung beigemessen wird. Diese musikpädagogischen Grundsätze sind schon sehr früh von A. B. Marx in seiner *Kompositionslehre* (1837/47) und in seiner Streitschrift *Die alte Musiklehre im*

*Streit mit unserer Zeit* (1841) vertreten worden. Marx fußt damit auf den Volksbildungs-ideen von Pestalozzi und Nägeli. Er glaubt, daß es neben dem wissenschaftlichen, in Begriffen sich ausdrückenden Bewußtsein ein künstlerisches gibt, das von der Anschauung ausgeht und ebenso wie das wissenschaftliche bildungsfähig und bildungsbedürftig ist.

Die Kompositionslehren der Zeit vor Marx boten einer solchen ganzheitlich orientierten Musikpädagogik keine Anhaltspunkte, da sie mit wenigen Ausnahmen (Koch, Reicha) gar nicht danach strebten, das musikalische Kunstwerk als Ganzheit zu erfassen, sondern sich auf die Lehre einzelner mathematisch und physikalisch faßbarer Grundlagenbereiche der Musik (Harmonielehre, Kontrapunkt, Proportionenlehre) beschränkten. Marx legt dagegen als erster die Motivarbeit und die Lehre von den Liedformen seiner Kompositionslehre zugrunde und überwindet damit den rationalistischen Standpunkt der alten Lehre. Ihm gilt das Kunstwerk als ein Organismus im Sinne der Hegelschen Ästhetik. Die Motive werden als Keime oder Triebe angesehen, aus denen dieser Organismus sich entwickelt.

G. W. Fink verteidigt in seiner Gegenschrift *Der neumusikalische Lehrjammer . . .* (1842) die alte Lehre. Wie Kant vertritt er eine subjektivistische Ästhetik. Künstlerisches Gestalten kann danach nur Sache der Fantasie sein. Objektiv gültige Grundsätze lassen sich dafür nicht aufstellen. Nach Ansicht von Fink kann daher die Marxsche Lehre keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben. Sie ist für ihn kaum mehr als eine Scharlatanerie. Da Fink psychologisch noch in den Kategorien der alten Vermögenslehre denkt, vermag er auch den Anschauungsbegriff in seiner Ganzheitlichkeit nicht zu würdigen. Aus einer konservativen politischen Haltung heraus befürwortet er den alten Ständestaat und verschließt sich den musikalischen Volksbildungsbestrebungen von Pestalozzi, Nägeli und Marx.

Während die Musikanschauung Finks im Rationalismus wurzelt, ist für Marx die geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise Hegels charakteristisch. Daneben aber sind auch Einflüsse der an Shaftesbury sich anschließenden englischen Philosophenschule bei ihm nachweisbar, die über Herder, Rousseau und auch Herbart auf ihn eingewirkt haben. Dies gilt vor allem für die Auffassung vom Ästhetischen als Grundlage sittlicher Bildung.

Die Gegenüberstellung der Standpunkte der beiden Streitenden macht die Abkehr von der rationalistischen Ästhetik als Grundvoraussetzung für die Entwicklung der neueren Musikpädagogik sichtbar. In den Untersuchungen über die historischen Voraussetzungen des Streites wird bisher nicht bearbeitetes Quellenmaterial zur Ideengeschichte der Musikerziehung erschlossen.

Peter Fuhrmann: Untersuchungen zur Klangdifferenzierung im modernen Orchester. Diss. phil. Köln 1966.

Der stilistische Umbruch, der sich im Laufe der letzten Jahrzehnte im Bereich der abendländischen Musik vollzog, hat sich am eindeutigsten und nachhaltigsten in der Orchestermusik ausgewirkt. Im Gegensatz zum alten, besonders dem spätromantischen Orchesterklang mußte der neue durchsichtiger gestaltet werden. Bloße Füllstimmen wurden eliminiert. Das Ziel der neuen Klanggestaltung ist nicht mehr die vielschichtige Klangverschmelzung der Orchesterfarben, sondern die Aufspaltung und umfangreichere Ausnützung der Klangfarbensubstanzen. Das gesamte Tonmaterial, das der moderne Komponist verwendet, ist „durchorganisiert“. Die harmonischen, rhythmischen und klanglichen Elemente werden darin zu formbildender, konstruktiver Funktion herangezogen. Die Instrumentation hat als gesonderter Teil des Komponierens heute ihren Sinn verloren. Sah sie in ihrer früheren — außer-musikalischen — Eigenschaft ihre Hauptaufgabe in bloßem Kolorieren erfüllt, so entwickelt sie sich heute aus dem Zusammenhang und Sinn der musikalischen Ereignisse selbst. Wie alle musikalischen Parameter wird auch jetzt der Klang als gleichberechtigter Faktor direkt mitkomponiert.

Mit diesem ziemlich radikalen Einbruch — der z. T. schon kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts anhebt — änderten sich die früheren Auffassungen von Komponieren und Instrumentieren grundlegend. In ihrem Wesen zeigt sich die neue Klangstruktur völlig verändert. Die musikalischen Dimensionen sind beträchtlich erweitert. Der äußeren Umschichtung der Klangmittel — die in der Hauptsache in der Neukombination der Orchesterinstrumente, der größeren Ausnutzung der Spielartenskala und der veränderten Sitzordnung der Spieler ihren Niederschlag findet — entspricht die innere, die sich alle Schallereignisse — insbesondere die vielfachen Forschungsergebnisse aus der Elektronik und Elektroakustik — zu eigen macht. Das Insgesamt elektronischer und elektroakustisch durchforschter Klangmanipulation schuf daher neue Kompositionsbegriffe.

Die Musik tritt nun nicht mehr allein als ästhetisch-geistiges Kommunikationsmittel auf — akustisch durch reine Musikinstrumente vermittelt —, sie hat sich vielmehr aus dieser Einengung befreit und ist mit den Errungenschaften der modernen Technik eine enge Verbindung eingegangen. Komponist und Techniker arbeiten heute nicht mehr getrennt voneinander, sondern ko-operativ. Damit hat es die Technik vermocht, zwischen Komponist und Klangmaterial neue Beziehungen herzustellen.

Keineswegs aber hob die Umorganisation der orchestralen Komposition die alte Lehre vom Komponieren auf. Vielmehr wurden auf ihren Fundamenten die neuen Ordnungsgesetze begründet. Die Erweiterung der technischen Hilfsmittel hatte die Erweiterung der musikalischen Gestaltungsmittel zur Folge. Dem neuen kompositorischen Wirken war damit ein sehr umfangreiches Neuland erschlossen.

Die Arbeit erscheint als Band XL der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Günther Gerritzen: Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris. Diss. phil. Köln 1966.

Die Studie unternimmt den Versuch, die Auffassung des Tinctoris vom kontrapunktischen Satz anhand des *Liber de arte contrapuncti* darzulegen. Verglichen mit anderen Kontrapunkttraktaten der Zeit enthält die Schrift eine Reihe neuer Gesichtspunkte, welche sie über vergleichbare Traktate hinausheben. Ausgehend von einer ausführlichen Intervallehre gelangt Tinctoris zu exakten Gesetzen über die Stimmfortschreitungen, wie sie in ähnlicher Klarheit im Musikschrifttum jener Zeit nicht begegnen.

Die Fülle der zwei- und dreistimmigen Notenbeispiele und die präzisen Satzvorschriften zeigen den engen Bezug zur Praxis. Dazu gehört auch die fortschrittliche Beurteilung solcher Intervalle, die bis dahin für den kontrapunktischen Satz als ungeeignet galten.

Der Traktat ist nicht nur eine Anweisung zur Komposition, sondern ebenso zur Improvisation. Beiden Möglichkeiten zu kontrapunktieren — terminologisch durch die Begriffe „*res facta*“ (Komposition) und „*contrapunctus absolutus*“ (Improvisation) exakt voneinander getrennt — wird der Autor durch eine für beide Arten verschiedene Reglementierung gerecht. Die Einbeziehung der weit entwickelten improvisatorischen Praxis in seine theoretischen Erörterungen ist nach Umfang und Genauigkeit im Traktatschaffen des 15. Jahrhunderts singulär.

Tinctoris berücksichtigt ebenso die beiden konträren Kompositionsprinzipien der Zeit, das lineare des freien Kontrapunkts und das vertikal-harmonische des Fauxbourdon. In seinen dreistimmigen Notenbeispielen gelingt ihm an zahlreichen Stellen die Synthese zwischen beiden Kompositionstechniken, während er in den zweistimmigen Beispielen den frei verlaufenden, d. h. auf Symmetrie und Abschnittsprechungen verzichtenden Kontrapunkt bevorzugt. Darüber hinaus stehen die Notenbeispiele immer in engem Kontakt zu den satztechnischen Regeln, die an ihnen exemplifiziert werden, gelegentlich sogar durch jene die gewünschte Klarheit erfahren. Zudem wird erkenntlich, welche satztechnischen Erschei-

nungen für Tinctoris als selbstverständlich gelten und darum keiner weiteren Erläuterung bedürfen.

Zu diesem Bereich gehören auch die mannigfaltigen Klausel- und Kadenzformen in den Musikbeispielen, die in Verbindung mit den theoretischen Forderungen ein gezieltes Streben nach Festigung und Vertiefung des harmonischen Empfindens bezeugen. Damit wird die Tendenz zu einer funktionsharmonischen Entwicklung deutlich spürbar.

Seine neue Sicht gegenüber den Dissonanzen resultiert aber nicht aus die Harmonik betreffenden Überlegungen (Auflösungstendenz der Dissonanz), sondern gewinnt die entscheidenden Impulse aus der Diminutionstechnik, deren figurierte Melodik der Dissonanzen nicht entraten kann. Tinctoris erkennt ihre Unvermeidbarkeit und läßt sie als bedingt gültiges Mittel im Kontrapunkt zu. Prinzipiell gestattet er nur den schrittweisen Übergang von Konsonanz zu Dissonanz und umgekehrt; unvorbereitetes, d. h. sprunghaftes Eintreten von Dissonanzen rügt er selbst bei sonst von ihm geschätzten Komponisten. Trotz dieser Beschränkung bietet Tinctoris im Vergleich zu anderen Theoretikern seiner Zeit den dissonanten Intervallen das weiteste Feld, besonders im Hinblick auf die Improvisationspraxis, der er auch hier größere Freiheiten einräumt.

Wenn auch das vordergründige Anliegen des Traktates ein didaktisches ist, so liegt seine eigentliche Bedeutung doch in der Wiedergabe des im 15. Jahrhundert erreichten kontrapunktischen Entwicklungsstandes, wobei die mehrstimmige Vokalimprovisation die dynamische Kraft einer Weiterentwicklung darstellt, die Tinctoris richtig einschätzte, indem er jener einen bedeutenden Platz in seiner Kontrapunktlehre einräumte.

Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. Diss. phil. Frankfurt am Main 1965.

In vorliegender Arbeit wird das Problem der Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs aus einem von bisherigen Untersuchungen etwas abweichenden Gesichtspunkt betrachtet. Statt Vorschläge für die Wiedergabe der einzelnen Werke zu geben (wie es u. a. Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948 tut), oder eine systematisch-kritische Untersuchung verschiedener vorhandener Interpretationen anzustreben (vgl. u. a. Enzo Forsblom, *Studier över Stilthrotet och Subjektivitet i Interpretationen av J. S. Bachs Orgelkompositioner*, Abo Akademie, Abo 1957), steht die Frage nach der stilgerechten Interpretation und Wiedergabe selbst im Vordergrund. Im Teil I der Arbeit (S. 1—24) wird versucht, den Begriff „stilgerechte Interpretation“ im Hinblick auf die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke zu präzisieren und die Forderung nach einer stilgerechten Wiedergabe ästhetisch zu unterbauen. Im Hauptteil der Arbeit (Teil II) wird versucht, Prinzipien für die stilgerechte Wiedergabe zu gewinnen, wobei die Frage nach dem Prinzip des Manualwechsels bzw. nach der Umregistrierung innerhalb des Orgelwerkes an erster Stelle steht. Zur Gewinnung dieser Prinzipien werden folgende Spezialstudien durchgeführt und am Ende der Arbeit koordiniert: 1. Das Assimilierungsbestreben des Spätbarock (S. 28—37); 2. Der Funktionalitätsbegriff und die heteronome Auffassung der Musik im Barock (S. 38—40); 3. Die „Zeichengebung“ der musikalischen Rhetorik und ihr Einfluß auf die Wiedergabe der Choralbearbeitungen (S. 41—55); 4. Die musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für die Wiedergabe der freien Orgelwerke (S. 56—197); 5. Die idiomatische Angleichung im Spätbarock und ihr Einfluß auf die Wiedergabe (S. 197—210); 6. Die Auswertung der Transkriptionstechnik Bachs für die Wiedergabe seiner Orgelwerke (S. 210—214); 7. Die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens (S. 215—222); 8. Die Orgel im Spätbarock und das Verhältnis J. S. Bachs zu ihr (S. 223—266); 9. Einige Schlußfolgerungen aus Berichten der Spielpraxis zu Bachs Zeit (S. 267—273); 10. Ergänzende Bemerkungen zu verschiedenen Aspekten der Interpretation und Wiedergabe (S. 274—284). Die Koordination dieser Studien

geschieht in Form einer Zusammenfassung gewonnener Kriterien in Bezug auf die verschiedenen Aufführungsaspekte, nämlich auf die Interpretation und Wiedergabe im allgemeinen, das geeignete Instrument, die Registrierung und den Manualwechsel, das Tempo und den Rhythmus, die Artikulation und die Verzierungen (S. 285—296).

Im Anhang I der Arbeit wird eine Konkordanz von Ausgaben der Orgelwerke nach der Reihenfolge des BWV gegeben, verbunden mit einer Zusammenstellung vorgeschlagener bzw. gewählter Tempi der Wiedergabe verschiedener Interpreten, wie sie in den verschiedenen Ausgaben der Orgelwerke, in Sonderausgaben, in musikwissenschaftlichen Schriften (Keller, Forsblom) erscheinen oder bei Schallplattenaufnahmen registriert worden sind (S. 349—389). Anhang II (Notenanhang) enthält die „dorische“ Toccata BWV 538.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit befaßt sich mit der Auswertung der musikalischen Rhetorik der Bach-Zeit für den Charakter und die Anlage der Orgelwerke. Es wird zu zeigen versucht, daß die Rhetorik nicht nur unerlässlich ist für das Verständnis der barocken Affektdarstellung und des musikalischen Vortrages überhaupt, sondern darüber hinaus eine Reihe von Fragen aufwirft hinsichtlich der in unserem Jahrhundert allgemein gepflegten „Forminterpretation“ der Orgelwerke (dieser üblichen „Forminterpretation“ gemäß werden nämlich verschiedene Themen eines Orgelsatzes als „formale“ Abschnitte wie „Hauptsatz“, „Nebensatz“ kontrastreich gegeneinander abgestuft mit Hilfe des Manualwechsels). Von der Rhetorik her werden einige Orgelwerke gedeutet, u. a. die „dorische“ Toccata BWV 538 als eine nach rhetorischem Formplan (Dispositio) angeordnete und aus „affekthaften“ musikalisch-rhetorischen Figuren erschaffene „Klang-Rede“ in dialogischer Einkleidung. Wichtig hierbei ist die Erkenntnis, daß Bachs eigene Manualwechselangabe sich nicht nach der offensichtlichen „musikalischen Form“ des Werkes richtet, sondern nach der rhetorisch-dialektischen Anlage. Diese Erkenntnis sowie zahlreiche andere Belege der Arbeit lassen den Schluß zu, daß der Manualwechsel in der Zeit Bachs nicht eine formerläuternde Funktion hatte, sondern zur Darstellung dialogischer Momente gebraucht worden ist. So ist der Einzelsatz des Orgelwerkes (Präludium, Fantasie, Toccata, Sonatensatz oder dgl.) mit gleichbleibender Registrierung ohne Manualwechsel auszuführen. Das gilt auch für polythematische Präludien, Fantasien, Fugen und Sonatensätze. Ausnahmen bilden die schon erwähnten dialogischen Momente und solche Stellen, wo Takt-, Tempo- oder andere Vortragsbezeichnungsänderungen eindeutig eine plötzliche Änderung des betreffenden Affektes implizieren, was innerhalb des Einzelsatzes kaum in Frage kommt. Eine solche Wiedergabe mit einheitlicher Registrierung des Einzelsatzes entspricht nicht allein der spätbarocken Tendenz zur Zurückdrängung des allgemeinen Kontrastelementes (ersichtlich u. a. auch aus Bachs eigener stilistischer Entwicklung und seiner Mühlhäuser Orgel-Disposition) sowie der barocken Affektdarstellung, der mitgeteilten Bachschen Orgelspielpraxis und den spieltechnischen Forderungen der damaligen Orgel, sondern auch der allgemeinen Spielpraxis Bachs in umfassenderem Sinne, nämlich den Satz seiner anderen Instrumentalwerke besetzungsmäßig unverändert durchzuführen.

Die Arbeit ist 1966 als Dissertationsdruck der Bildstelle der Universität Frankfurt am Main erschienen. Vertrieb durch das Bärenreiter-Antiquariat Kassel.

Peter Ruschenburg: Stilkritische Untersuchungen zu den Liedern Claude Debussys. Diss. phil. Hamburg 1966.

Untersuchungen über das Werk Debussys sind vorwiegend am Instrumentalschaffen angestellt worden. Der relativ hohe Anteil der Lieder (87) am Gesamtwerk erfordert jedoch, auch sie in die Untersuchungen einzubeziehen und einmal gesondert zu betrachten.

Den Beginn der Arbeit bildet ein Kapitel über die von Debussy vertonten Gedichte und ihre Dichter. In keiner der bisher erschienenen Arbeiten findet sich darüber eine eingehende Darstellung. Vielmehr wurden Vergleiche zwischen den Kunstanschauungen und

-prinzipien der symbolistischen Dichter mit denen der impressionistischen Maler und zeitgenössischen Dichter angestellt, ohne daß dabei auffiel, daß strenggenommen nur ein einziger Vertreter symbolistischer Dichtung im Liedwerk Debussys erscheint, nämlich Mallarmé mit vier Gedichten. Es läßt sich erkennen, daß nicht der verschleiende Symbolismus für Debussy entscheidend war, sondern das alle Gesänge, fast ohne Ausnahme, verbindende Element der Naturdarstellung.

Der schwerwiegende Vorwurf der Formlosigkeit ist gerade an den Liedern mühelos zu widerlegen. Bei einem Vergleich der musikalischen Form mit dem Strophenschema der Gedichte läßt sich zeigen, daß Debussy sich bei der formalen Konzeption eng an die Textvorlage hält. Es finden sich traditionelle Liedformen wie Strophenlieder, Reprise-, Refrain- und Rondoformen, die jedoch mit eigenen Mitteln umgestaltet werden. Das Prinzip der „repetierenden Taktmotivik“ ist für den gesamten formalen Komplex Debussyscher Musik maßgebend.

Ein weiteres Kapitel ist der Behandlung der Melodik und Prosodie der Gesangstimme vorbehalten. Das Auftreten repetierter Töne auf gleicher Höhe, das fälschlich als Melodiosigkeit gewertet wurde, ergibt sich aus einer intensiven Beschäftigung mit der Sprachmelodie und dem französischen Sprachrhythmus. Die Darstellung der gegenseitigen Abhängigkeit von Gesangstimme und Klavierpart, zwischen denen sich enge Wechselbeziehungen beobachten lassen, bildet einen weiteren Abschnitt.

Ebensowenig wie die Gesangstimme wurde bisher die Rhythmik untersucht. Aus traditionellen Begleitformeln entwickelt Debussy unter dem Einfluß Wagnerscher Werke einen eigenen Rhythmus. In seinen Taktmotiven weist der Taktbeginn sehr häufig kleinere Notenwerte auf als die folgende Taktzeit, so daß der Takt rhythmisch „kopflastig“ wird. Solche Taktmotive lassen sich von Anfang an bis zu den letzten Liedern beobachten.

Den Neuerungen der Harmonik im Schaffen Debussys wurde bisher die weitaus größte Bedeutung beigemessen, es liegen bereits zahlreiche Arbeiten darüber vor. In dieser Arbeit wurde daher nur das Ganzton-Problem herausgegriffen. Die Ganztonfolgen bei Debussy wurden fast immer mit der Vorliebe des Komponisten für Exotismen in Zusammenhang gebracht und auf Einflüsse russischer und japanischer Musik zurückgeführt. Es zeigt sich indes, daß zahlreiche Ganztonfolgen bereits vor seiner Bekanntschaft mit diesen Einflüßbereichen auftreten, so daß sie doch eher als kontinuierliche Weiterentwicklung spätromantischer Harmonik zu deuten sind.

Im letzten Kapitel werden die umstrittenen Einflußquellen behandelt, deren Untersuchung vorwiegend auf die Lieder angewiesen ist. Der Einfluß Massenets, Borodins, Balakirevs und Mussorgskijs erweist sich als zu stark betont. Es werden die in Frage kommenden Werke dieser Komponisten, also jene, die bis zur letzten Rußlandreise Debussys entstanden waren, mit den Liedern Debussys verglichen. Kaum beachtet blieb bisher hingegen der wichtige Einfluß Chopins sowie Rimskij-Korssakovs.

Im Anhang werden erstmalig die ungedruckten frühen Lieder *Caprice* und *Jane* veröffentlicht.

Die Arbeit wird im Dissertationsdruck durch das Bärenreiter-Antiquariat Kassel vertrieben.

## BESPRECHUNGEN

Bericht über den neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964, Band I. Aufsätze zu den Symposia. Band II. Protokolle von den Symposia und Round Tables, Vorträge und Kongreßprogramm. Vorgelegt von Franz Giegling. Kassel usw.: Bärenreiter 1964 und 1966. 67 und 286 S.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltete ihren neunten Kongreß vom 30. August bis zum 5. September 1964 in Salzburg. Nahezu 500 Teilnehmer fanden sich dazu in dieser besonders attraktiven österreichischen Stadt ein. Doch zum Besuch des in dieser Festspielwoche besonders reichhaltigen Angebots an Konzerten und Opernaufführungen war im Programm nur wenig Raum belassen worden, denn während der fünf Haupttage wurden 8 Symposia, 13 Round Tables sowie 2 öffentliche Vorträge angesetzt. Allerdings verzichtete man auf die ansonsten übliche Menge von Einzelreferaten und versuchte statt dessen durch mehr oder weniger glückliche Formulierungen von Gesprächsthemen allgemeineren Interesses diesem Kongreß ein Gepräge zu geben, das auch vom Ort der Veranstaltung her mitbestimmt sein sollte. Ist dies gelungen, haben die z. T. erheblich unter Zeitdruck leidenden Diskussionen die erwarteten, klärenden Resultate erbracht, sind überhaupt die vom Programmkomitee erhofften sachlich ergiebigen Aussprachen zustande gekommen? Diese Fragen können anhand des nun in zwei Bänden vorliegenden Kongreßberichtes nur unentschieden beantwortet werden. Dispute über begrenzte Themen und Sachgebiete entwickelten sich am ergiebigsten während der Symposia, da diesen jeweils ein Referat zugrundegelegt werden konnte, das bereits vor Beginn des Kongresses gedruckt erhältlich war. Bei den Round Tables hingegen, denen diese Bezugsmöglichkeit fehlte, wurden mehr Monologe statt Dialoge der „Öffentlichkeit“ vorgeführt. Diesen Befund bestätigt die Aussage eines Teilnehmers in Band II auf S. 247: „eine Diskussion im Sinne eines Round Tables hat es nicht gegeben“, oder auch die resignierende Feststellung eines Vorsitzenden auf S. 260: „... daß angesichts der Varietät des Gebotenen eine eigentliche Zusammenfassung nicht möglich“ sei. Unkonzentrierte Mitteilungen von Kleinigkeiten,

Lesefrüchten oder nicht stets zur angesprochenen Sache gehörenden Arbeitsproblemen einzelner Forscher störten mithin manche Sitzung erheblich. Vieles wurde zudem nur ungenau vermittelt, anderes lediglich aus bereits Gedrucktem memoriert, so daß die allzu breite Wiedergabe mancher Protokolle im vorliegenden zweiten Bande streckenweise recht unergiebig ist und im Interesse des Lesers besser gekürzt worden wäre.

Die Festansprache zur Eröffnung des Kongresses hielt Bernhard Paumgartner, der aus seiner reichen Erfahrung als Musiker über das *Musiktheater Mozarts* redete, u. a. „eine wahrhafte szenische Deutung“ von dessen Musik verlangte und die Musikologen ermahnte, den Teil der Forschung mehr zu fördern, „der unmittelbar ins Lebendige unseres Theaterbetriebes führt“. Auch der zweite Hauptvortrag von Alfred Orel behandelte ein Thema aus dem engeren Bereich des Tagungsortes, *Österreichs Sendung in der abendländischen Musik*. Der Vortragende beschränkte sich dabei im wesentlichen auf eine gedrängte Skizzierung der hauptsächlichsten Ereignisse in der Musikgeschichte dieses „zentralen Musiklandes Europas“.

Die Reihe der Symposia eröffnete Walter Wiora mit einem Referat über *Idee und Methode „vergleichender“ Musikforschung*, welches recht lebhaft diskutiert wurde. Darin steckte der Autor einen weiten Forschungsbereich ab, in welchem er eine „methodisch und überregional vergleichende Musikforschung“ als notwendigerweise förderungswert herausstellte. Diese ist jedoch nicht als ein „Fach“ abgekapselt zu entwickeln, sondern vielmehr als eine allgemein bedeutsame Methode. Leider verschloß sich ein Teil der Diskussionsteilnehmer vor den sich daraus ergebenden vielfältigen Möglichkeiten. Es wurde zwar zu Recht gewarnt vor einem „bis aufs äußerste getriebenen Vergleichen“ von allem mit jedem sowie vor dem tendenziösen Vergleichen, dennoch sollte man sich (durch „schlechte“ Beispiele abgeschreckt) nun nicht gänzlich dieser in Teilbereichen bereits bewährten, sinnvollen Interpretationsmöglichkeiten begeben. Das Referat von Zofia Lissa über *Musikalisches Hören in psychologischer Sicht* regte eine nicht minder spannungsreiche Aussprache an. Während die Referentin die Existenz einer spezifisch

„musikalischen Zeit“ feststellte, die sich „in unsere aktuelle subjektive Zeit einschaltet“, sowie die „Antinomien des Zeiterlebnisses“ in den synthetischen Musikgattungen beschrieb, legten dagegen einige Gesprächspartner dar, daß es auf eine Ontologie der Musik insgesamt ankomme und nicht auf eine solche einzelner Gattungen, daß es nur eine Zeit gäbe mit verschiedenen und vom Menschen gleichzeitig beobachtbaren Abläufen, daß es keine Kausalität in der Musik gibt u. a. Meinung wurde neben Meinung geäußert, so daß am Schluß der Vorsitzende nur empfehlen konnte, mehr die Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaften bei derartig grundsätzlichen Fragen zu suchen.

Luigi Ferdinando Tagliavini forderte mit seinen Bemerkungen zu der Frage *Prassi esecutiva e metodo musicologico* nicht minder zu Widerspruch heraus. Man warnte in Bezug auf die gegenwärtige Aufführungspraxis alter Werke vor einem „unbegrenzten Historismus“, man wies zu Recht auf die unterschiedliche Fixierung von Musikwerken seit dem Mittelalter hin, auf die „orthographischen Inkonsistenzen“ sowie auf die Unmöglichkeit, daß man als Musiker heute sämtliche verschiedenartigen Techniken der Vergangenheit beherrschen könne, es somit niemals mehr Wiedergaben von Kompositionen so originalgetreu geben könne, wie diese beispielsweise vor 300 Jahren geklungen haben. Weniger prinzipiell umstritten war das Referat von Heinrich Husmann über *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, das zur Etymologie dieses Terminus und einigen Quellenbelegen manchen klärenden Hinweis enthält. Die dazu Stellung nehmenden Experten erweiterten mit gut vorbereiteten Beiträgen das Wissen um die Musizierweise, ohne allerdings damit einen der interessantesten Aspekte weiter erhellen zu können, nämlich den der usuellen Praktiken organalen Zwiesangs, wie er auf Island bis 1928 nachlebte. Daß es sich hier nicht um eine „altgermanische Musikübung“ handelt, ist keineswegs so „zweifelloso“ anzunehmen wie vom Referenten behauptet.

Heftigere Kritik forderte Ludwig Fischer heraus mit seinen Darlegungen über *Die nationalen Komponenten in der Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Weder stimmte man ihm dafür einhellig zu, daß er in dankenswert umsichtiger Weise die politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen ge-

prüft hatte, die in diesem Jahrhundert „nationale Komponenten“ erst ermöglichten, noch folgte man seinem Ansatz, diese in nur wenigen Gattungen als damals einprägnant zu suchen. Offenbar verwechselt man allzu häufig Lokalkolorit mit nationalen Stilmerkmalen. Ist etwa die Verwendung der Volkssprache oder das zitierende Benutzen von Volksweisen in jedem Falle ausreichend, um aus „nationalem Bewußtsein“ gezeugte Nationalismen festzustellen? Hierzu sind gewiß noch im Detail bestimmtere Antworten zu erhoffen. Das Referat von Wolfgang Plath über den *gegenwärtigen Stand der Mozart-Forschung* forderte vor allem heraus zu einer Auseinandersetzung über den Begriff „Positivismus“ sowie den empfohlenen Vorrang der quellenkundlichen, die Fakten sammelnden Forschung vor der „Erfassung des geistigen Phänomens Mozart“. So wichtig es sein mag, selbst all das zu horten, was auch nur entfernt mit einem Künstler und dessen Werk in Bezug gestanden hat, diese nur einseitig betriebenen fruchtlose Kärnerarbeit entbindet die Forschung dennoch nicht davon, über das pure Registrieren hinaus sich auch interpretierend um ein angemessenes Sachverständnis zu bemühen.

Das Symposium über *Die Anfänge der nationalen Oper im 19. Jahrhundert* verlief offensichtlich wiederum harmonischer, da Bence Szabolcsi dazu ein umfassend orientierendes Referat angeboten hatte, in welchem die Beweggründe, leitenden Ideen und vorzüglichen Realisationen treffend in 12 Punkten skizziert worden waren. Etliche gewichtige Ergänzungen (z. B. aus dem Bereich der Ukraine und Finnlands) wurden dazu vorgetragen, aber auch von A. A. Abert die Frage gestellt, wodurch denn eigentlich eine „nationale Oper“ bestimmt werde. Das letzte Symposium handelte über die *Structures et domaines expressifs des systèmes musicaux contemporain*, wozu Paul Collaer in Stichworten einige Anhaltspunkte geboten hatte.

Die hier nur kurz erwähnbaren Round Tables handelten über *Mündliche und schriftliche Tradition im Mittelmeerraum* (mit besonders wertvollen Materialbeiträgen aus Israel), über *La musique funéraire en Afrique noire: fonctions et formes*, den *gegenwärtigen Stand der Gregorianik-Forschung*, den Anteil der *Byzantinischen Elemente in der frühen slawischen Kirchenmusik*. Eine Sitzung über *Die Musikinstrumente in Europa*

vom 9. bis 11. Jahrhundert ergab einen Überblick über die derzeit noch vorhandenen Belege, wobei allerdings Funde z. B. aus Westfalen oder Schleswig-Holstein nicht berücksichtigt wurden, sowie die literarischen und ikonographischen Quellen; erörtert wurde auch *Die Rolle Englands, Spaniens, Deutschlands und Polens in der Musik des 14. Jahrhunderts, Der Generalbaß um 1600* (wobei u. a. W. Braun Anregungen zur Erforschung der soziologischen Seite der Sache vortrug), *Die Beziehungen zwischen Oper, Oratorium und Instrumentalmusik der Barockzeit, Probleme der Schulbildungen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im österreichisch-italienischen Raum*. Die Diskussion über *Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts* überschneidet sich z. T. mit dem Inhalt des Symposiums über die nationale Oper, eine andere über *Die stilistische Einheit in Giuseppe Verdis Werk* endete ebenso wie diejenige über *Die moderne Oper: Autoren, Theater, Publikum* ohne ein nennenswertes Ergebnis, während das Round Table über *Analysis and Synthesis of Musical Structures on the Basis of Information Theory* u. a. zur kritischen Überlegung anregte, inwieweit überhaupt die Informationstheorie auf die Musik Anwendung finden könne und dürfe. Kleinere Expertenkreise betraf schließlich der Erfahrungsaustausch über die geplante Ausgabe *Corpus des Troubadours*, zu welchem die Union Académique Internationale eingeladen hatte, sowie eine Sitzung des Internationalen Komitees für Musikinstrumentenmuseen und -Sammlungen, deren Mittelpunkt ein Vortrag von J. H. van der Meer über *Mozarts Hammerflügel* bildete. Walter Salmen, Kiel

Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel usw.: Bärenreiter 1965, 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 16.)

Der 1. Teil dieses Sammelbandes berichtet über *Geschichtliche Zusammenhänge deutscher Musik mit Dänemark, Schweden und Norwegen*. Søren Sørensen (Aarhus) zeigt berichtend und an Beispielen die vielschichtige Entwicklung des dänischen protestantischen Kirchengesanges auf, wobei er gerade für die Reformationszeit und das 19./20. Jahrhun-

dert eigene dänische Beiträge deutlich hervortreten läßt. Nils Schiørring (Kopenhagen) erörtert die Nachwirkungen des Lobwasserpalsters in Dänemark, Olav Gurvin (Oslo) Beziehungen zwischen deutscher und norwegischer Musik an umfangreichem Material. Ingmar Bengtsson (Upsala) unternimmt es, romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik auf Grund einer sehr subtilen Betrachtung bestimmter Verhaltensweisen und allgemeiner Stilanalyse darzustellen. Dabei ergibt sich zwar, daß Skandinavien wohl Vorbilder für „nationale musikalische Verhaltensweisen“ von Deutschland empfangen hat, daß jedoch auch seine eigene Tonsprache größere stilistische Selbständigkeit besessen hat, als man gemeinhin annimmt. *Musikalische Zusammenhänge zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein im 19. Jahrhundert* werden erstmalig von Gerhard Hahne (Werk) geschildert — ein erster Versuch der Ordnung des musikgeschichtlichen Materials gerade für Schleswig-Holstein und gerade für dieses problematische Jahrhundert. In die Gegenwart führt schließlich das Referat von Hans Eppstein (Stocksund) über *Aktuelle Tendenzen in der schwedischen Musikpädagogik*. Die Ausführungen von Bruno Grusnick über die Datierung der Dübensammlung und Dietrich Kilian über ein oratorisches Großwerk von Buxtehude ergänzen in Richtung bestimmter Einzelprobleme.

Wie unendlich mannigfaltig die Forschungsmöglichkeiten zur Geschichte der Musik in Norddeutschland sind, erweist der zweite Teil des Bandes. Dabei sind die Volkslieder in Schleswig-Holstein (W. Wittrock) ebenso wichtig wie stilistische Erforschung der Musik für Tasteninstrumente, der Orgelchoralbearbeitung des 17. Jahrhunderts, der Editionstechnik (F. W. Riedel; W. Breig; Margarete Reimann). Wichtig ist ebenso die Studie über Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer (H. Kümmerling), welche einen Katalog der hochwertigen Sammlung ankündigt. Ortsgeschichtliche Studien wie die von K. Gudewill über die Musik in der Kieler Universität, über Johann Sebastianis Wirken in Königsberg (W. Braun) und die für die Verbindung Robert Schumanns mit dem deutschen Osten so aufschlußreiche Veröffentlichung von W. Schwarz erweisen ihre Bedeutsamkeit für die allgemeine Musikgeschichte. In europäische Parteeiungen hinein führt der berühmte

Streit zwischen Scacchi und Siefert, den Carl Dahlhaus recht überzeugend auf die Trennung zwischen „*stilus gravis*“ und dem neuen „*stilus luxurians*“ zurückführt, die Scacchi voraussetzt und nach der er urteilt, während sie Siefert nicht gelten läßt und vermischt. — Diese Fülle der behandelten Probleme und ihre Weite rechtfertigt die leitende Idee der Tagung, daß musikalische Landeskunde nicht regional beschränkt zu sein braucht. Die Ergebnisse im Einzelnen nimmt die Musikwissenschaft dankbar auf.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich). Unter Leitung von Erich Schenk. 24. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1960. 200 S.

Als die altertümliche Publikationsreihe nach ihrem zeitbedingten Erliegen (21. Band 1934) in den Jahren 1955/56 (22./23. Band) wiedererstand, hat sie sich nicht ganz unwesentlich verändert: Sie behielt zwar den Untertitel „Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ bei, doch stehen die Beiträge nun nicht mehr in unmittelbarer Beziehung zu den etwa gleichzeitig erscheinenden Denkmälerbänden, wie dies der ursprünglichen Planung Guido Adlers entsprach. Die Studien zur Musikwissenschaft erfüllen heute vielmehr die Aufgabe eines regelmäßigen Publikationsorgans der österreichischen Musikforschung, was vor allem auch durch die beigefügte Bibliographie der aus dem Wiener Musikwissenschaftlichen Institut hervorgegangenen Veröffentlichungen, der dort approbierten Dissertationen und dem Verzeichnis der Fachvorlesungen an österreichischen Universitäten deutlich wird (eine Ausweitung der Bibliographie und der Dissertationsmeldungen auf ganz Österreich wäre somit im Sinne dieser veränderten Zielsetzung der Studien naheliegend und wünschenswert). Trotzdem ist — abgesehen von der Person des Herausgebers, der als Wiener Ordinarius ja auch die Leitung der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler innehat — ein Zusammenhang mit den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, zumindest in dem vorliegenden Band, gewahrt: die Themen der Beiträge entstammen fast ausnahmslos dem Bereich, den die Publikationsarbeit der österreichischen Denkmäler umreißt.

Unter den sieben Artikeln unterschiedlichen Umfangs ist keiner, der nicht allgemeineres Interesse verdienen würde. So ist es immer als besonders erfreulich zu bezeichnen, wenn irgendein zu Unrecht in die Überlieferung eingegangener Sachverhalt richtiggestellt wird bzw. begründete (wobei aller Nachdruck auf das Wort „begründet“ gelegt sei) Zweifel angemeldet werden, bevor etwas als Tatsache in Monographien und Nachschlagewerke übernommen wird. E. Schenks Aufsatz über die Göttweiger Rorate-Messe Joseph Haydns und der J. Klingensbecks über die Entstehung der Marseillaise befassen sich mit derartigen Fällen: Ob es allerdings gelingen wird, Pleyel endgültig als Komponisten der Marseillaise auszuschließen, scheint trotz aller Tatbestände, die Klingensbeck dagegen ins Feld führt, keineswegs ganz sicher, da Legenden, vor allem, wenn sie nicht offensichtlich unwahrscheinlich und darüber hinaus gut erzählt sind, kaum ausgerottet werden können, ja im Gegenteil immer und immer wieder ihre Befürworter finden, die Mühe und Ehrgeiz daran verschwenden, doch noch die Richtigkeit längst widerlegter Dinge nachzuweisen. Sucht Klingensbeck mit einem alten Irrtum aufzuräumen, so bemüht sich Schenk, der Entstehung eines neuen vorzubeugen: Dabei wird wieder einmal recht deutlich, wie vorsichtig man bei aller Freude über glückliche Funde vorzugehen hat, mit welchen Vorbehalten insbesondere thematische Verzeichnisse, die ja meist nur den Themenkopf bieten, zu benutzen sind, wie sehr bei Zuschreibungen das betreffende Werk in seiner Gesamtheit, im Rahmen des Gesamtwerkes des in Frage kommenden Komponisten und im Rahmen der gesamten Überlieferung dieses Werkes und sonstiger Werke gleichen Verfassers, gleicher Herkunft, gleicher Zweckbestimmung usw. gewürdigt werden muß. So schön es ist, irgendein Fragezeichen bei einem Tatbestand zu tilgen, eine Lücke in einem Werkkatalog zu schließen, falls man nicht Beweise, sondern nur Hinweise (auch Indizien sind meist nur Hinweise!) zu bieten hat, sollte man solche Fragezeichen lieber nicht eliminieren.

Daß P. Nettel nach seiner fast ein halbes Jahrhundert dauernden Beschäftigung mit Heinrich Franz Biber eine zusammenfassende Darstellung des Lebens dieses wohl namhaftesten deutschen Geigers der Barockzeit sowie eine Würdigung seiner Bedeutung als

Instrumentalkomponist gibt, ist um so erfreulicher, als Biber in dem damals noch knapp gehaltenen ersten Band von MGG nur eine sehr kurze, wenn auch — wie der Vergleich mit dem vorliegenden Artikel zeigt — im einzelnen recht zuverlässige Behandlung (A. Liess) gefunden hat (z. B. ist das Abgangsjahr Bibers aus Olmütz, auf dessen lange Zeit irrtümliche Festlegung Nettl u. a. zu sprechen kommt, hier bereits richtig angeführt). Von besonderem Interesse ist das ausführliche Werkverzeichnis Nettls, das zahlreiche nur in Manuskripten der Kremsierer St. Mauriz-Kirche erhaltene Stücke vermerkt, weiterhin die Zusammenstellung der nachweislich für Salzburg komponierten Schuldramen, deren Titel allerdings leider nicht im originalen Wortlaut, sondern nur in der Übersetzung A. Kutschers gegeben werden.

Auch die Mitteilungen aus dem Archiv der Archiconfraternità di San Giovanni dei Fiorentini zu Rom, die H. Wessely-Kropik macht, bieten willkommenes neues Arbeitsmaterial: neben dem Hinweis auf diesen nicht allzubekanntem Fundort eine beachtliche Auswahl bemerkenswerter Stellen aus dem Archiv dieser Bruderschaft und vor allem einen Katalog der dort vorhandenen Musikkdrucke, darunter drei bisher noch nicht nachgewiesene Werke.

W. Osthoff beschäftigt sich in einer ausführlichen Abhandlung mit Antonio Cestis *Alessandro vincitor de se stesso*, einer Oper, der besondere Bedeutung sowohl im Leben Cestis zuzumessen sein dürfte (sie steht am Ende seiner venezianischen Schaffenszeit unmittelbar vor seinem Weggang nach Wien) als auch in der Geschichte der venezianischen Oper (das Werk steht auch hier an einem Wendepunkt, dem Ende der frühvenezianischen Oper), ja durch ihre weite Verbreitung der Operngeschichte überhaupt (z. B. ist sie neben dem ersten, noch unbedeutenden Versuch das einzige Stück aus den ersten Jahrzehnten der Münchner Oper, von dem wir nicht nur Titel oder Textbuch, sondern auch die Musik kennen). Osthoffs Darlegungen der Quellenlage — eine bis in die neueste Zeit gehende Zuschreibung des Werkes an Cavalli hat ihre Klärung nicht gerade vereinfacht —, der mit der Wahl des Alexanderstoffes zusammenhängenden Fragen und vor allem seine Untersuchung der diesem Werk zugrundeliegenden musikalischen Gestaltung (diese

verweist, u. a. durch die vielgestaltige Ostinato-Verwendung, ebenso sehr auf die frühvenezianischen Werke Monteverdis und Cavallis, wie in ihrer motiv- und nicht mehr wortgezeugten Arienmelodik auf Cestis spätere Entwicklung) bringen neue und interessante Beiträge zu einer Zeit, in der die Oper unmittelbar nach ihrem ersten Höhepunkt eine Wandlung der musikalischen und dramaturgischen Zielsetzung durchmachte, die erste von den vielen Wandlungen ihrer weiteren Geschichte.

Ein völlig anderes Gebiet der Musikforschung behandelt A. Vidaković: Die von der neueren Forschung in dem etwa dem heutigen Jugoslawien entsprechenden südöstlichsten Gebiet der lateinischen Kirche zutage geförderten Dokumente werden von ihm in Bezug auf ihre Neumenschrift besprochen. Es ergibt sich dabei eine den kulturellen und auch wirtschaftlichen Beziehungen dieser Gebiete entsprechende Gruppierung in die italienisch, vor allem beneventanisch orientierten Küstengebiete und das primär deutschem Schrifttypus folgende Hinterland. Ob die Neumenforschung aus diesem von ihr noch nicht beachteten Gebiet Nutzen ziehen wird — gerade kulturelle Rand- und Rückzugsgebiete erlauben ja oft besonders wichtige Beobachtungen —, wird sich allerdings erst erweisen, wenn sie einmal speziell untersucht bzw. als Material zu Spezialuntersuchungen herangezogen werden.

Abschließend sei noch das von H. Haupt zusammengestellte Verzeichnis der Wiener Instrumentenbauer von 1791—1815 genannt (Wiener Diss.). Jeder, der sich mit Instrumentenkunde dieser Zeit zu befassen hat, wird dafür dankbar sein, da eine erstaunlich große Zahl von vielfach nur in Wien selbst zugänglichen Quellen sowie die dazugehörige Literatur zu regestenartig mit Quellen- und Literaturnachweisen versehenen Kurzbiographien verarbeitet sind. Für den unbefangenen, in Geschichte des Instrumentenbaues nicht besonders bewanderten Benutzer wäre allerdings ein Hinweis recht wertvoll gewesen, daß die gefundenen Nachrichten, nicht die Bedeutung der einzelnen Personen offenbar den Umfang der jeweiligen Kurzbiographie bestimmte, zumal auch betreffende Artikel im Riemann-Lexikon und anderen allbekanntem Nachschlagewerken nicht angeführt sind, die darauf hätten aufmerksam machen können, daß es sich gegebenenfalls um eine Persönlichkeit von mehr als nur

lokaler Bedeutung handelt. Wer z. B. die Beziehungen Mozarts und Beethovens zu den Familien Stein bzw. Streicher, ja deren besondere Bedeutung in der Geschichte des Klavierbaues nicht kennt, bekommt davon aus dem vorliegenden Verzeichnis keine Vorstellung; denn nicht einmal auf Thayers Beethovenbiographie ist verwiesen, die immerhin einen ganzen Briefwechsel Beethovens mit Nanette Streicher enthält. So ist das Verzeichnis ein zwar äußerst brauchbarer und willkommener, aber doch eine geschulte Hand voraussetzender Baustein zur Geschichte des Wiener Instrumentenbaues.

Hans Schmid, Emmering

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 9. Band. 1964. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1965. XVI, 272 S., 10 Taf.

Die beiden Hauptbeiträge des neuen Bandes sind für den Musikforscher weniger ergiebig: K. F. Müller behandelt grundsätzlich und praktisch *Das Gebet im Leben der Gemeinde* und spricht damit in erster Linie Theologie und Kirche an. Ernst Sommer gibt im 2. Hauptbeitrag eine Übersicht über die bisherigen Versuche (F. Messerschmidt, G. Baesecke, S. Beyschlag), das Problem der *Metrik in Luthers Liedern* zu klären, freilich mit dem Ergebnis, daß die Meinungen angesichts der Vielgestaltigkeit der Lieddichtungen Luthers weit auseinandergehen. Um so bedeutsamer ist seine Feststellung (S. 31): „Für die Beurteilung der Verse Luthers ist entscheidend, daß er, wie es auch Thomas Müntzer schon getan hatte, sie als Lieder, als zum Singen bestimmt, also in unmittelbarer und unlösbarer Verbindung mit einer Melodie, als gesungenes Wort und nicht als Gedichte, als gesprochenes Wort schuf. Darum kann die Antwort auf die Frage, wie Luther den prosodischen Ansprüchen der deutschen Sprache nachkommt, nur aus der gesungenen, nicht aus einer gesprochenen Strophe ermittelt werden. Das Metrum der gesprochenen Verse kann zwar mit dem der gesungenen übereinstimmen, muß es aber nicht ohne weiteres. Aus der Melodie läßt sich jedoch in den meisten Fällen das richtige Metrum ablesen, die Schallform eines Verses, auf die es Luther ankam, die ihm im Ohr

klang.“ Auch dies Ergebnis ist nicht neu, aber dankenswert.

Es schließen sich Kleine Beiträge und Miscellen an, wobei wiederum die hymnologischen von besonderem Interesse sind; in erster Linie der Beitrag von Walther Lipphardt, *Ein Mainzer Prozessionale (um 1400) als Quelle deutscher geistlicher Lieder*. Die dankenswerterweise beigefügten Faksimiles aus der Hs. 12<sup>o</sup> Cmm 82 der ZB der bayr. Franziskanerprovinz in München enthalten die wohl früheste schriftliche Fassung des deutschen Tropus „Disse oisterliche dage“ zur Antiphon „Regina Coeli“ und „God sij gelobbet“ zur Sequenz „Lauda Sion“. Ein Melodienvergleich läßt erkennen, daß es sich bei dem erstgenannten Lied um die verwendete Weise handelt, die zu „Freu dich, du werde Christenheit“ bzw. im Erfurter Enchiridion 1524 als „Frewt euch yhr frawen vnd yhr man / das Christ ist auff-erstanden / so man auff's Osterfest zusingen pflegt“ und dort wie heute zu dem Speratuslied „Es ist das Heil uns kommen her“ sich eingebürgert hat. Während Luther das Fronleichnamsfest fallen ließ, behielt er das „Lauda Sion“-Lied bei, freilich in der gereinigten Fassung ohne die bekannte Interpolation im 1. Teil und mit der Vereinigung der beiden Textteile zu einem Ganzen.

Konrad Ameln berichtet über eine Reihe lateinischer und niederdeutscher Osterlieder im *Nonnenbrevier aus der Lüneburger Heide um 1480*.

Clytus Gotwald bietet eine interessante Morphogenese des Weihnachtsliedes „In dulci julibo“ mit einer Reihe von Quellen im Faksimile.

Neue Hypothesen zur Entstehung und Bedeutung von „Ein feste Burg“ legt Markus Jenny vor: er weist mit guten Gründen hin auf die großartige Geschlossenheit der Strophen 1—3 dieses an Ps. 46 frei angelehnten persönlichen Vertrauensliedes „wider die Aufgedütung“ und schlägt vor, wegen der bekannten Schwierigkeiten im heutigen Verständnis der 4. Strophe beim Singen möglichst auf diese zu verzichten.

Über Paul Ebers Lied „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ als Bittlied gegen die Türkengefahr und die Pest (1566) berichtet Konrad Ameln; über Christoph Anton (1610—1658), den Komponisten des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ verbreitet sich Siegfried Fornaçon.

Eine Übersicht über Neudrucke hymnologischer Standardwerke sowie umfassende Literaturberichte zur Liturgik (K. F. Müller) und zur Hymnologie (K. Ameln) auf S. 188–255 beschließen den stattlichen, für die wissenschaftliche Arbeit auf beiden Gebieten schlechterdings unerläßlichen Band der inzwischen auf zehn Bände angewachsenen Jahrbuchreihe.

Walter Reindell, Marburg/Lahn

Dansk aarboeg for musikforskning 1964–1965, herausgegeben von Nils Schjørring und Søren Sørensen im Auftrag der Dansk selskab for musikforskning. Kopenhagen 1965. 160 S.

Der Band wird eröffnet mit einem gewichtigen Beitrag von Heinrich Husmann über *Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie und ihre historischen Beziehungen*. Husmann, der an seine *Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens* in Jg. 2 des Jahrbuchs anknüpft, breitet ein imponierend reichhaltiges Vergleichsmaterial aus, anhand dessen er die verschiedenen Verwandtschaftsgrade der Kopenhagener Alleluiaereihen mit denen anderer europäischer Liturgien vergleicht und jüngere Traditionsschichten von älteren abhebt. — Povel Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie II* sind eine Weiterführung seiner 1956 unter demselben Titel erschienenen Monographie und beschäftigen sich mit zwei Detailproblemen der Dissonanz- und Melodiebehandlung im 16. Jahrhundert („*Synkopensonanz*“, „*Isolierte Viertel auf betonter und unbetonter Taktzeit*“). — Bjørn Hjelmberg setzt seine in der *Jeppensen-Festschrift* veröffentlichten Studien über die frühen Operarien Francesco Cavallis mit einem Beitrag über *Die venetianische Arie bis 1650* fort und beeindruckt dabei durch seine Kenntnis der schwer zugänglichen zeitgenössischen Quellen. — Anhand von je 10 Choralätzen Hans Leo Hasplers, Johann Sebastian Bachs und Christoph Ernst Friedrich Weyses beschäftigt sich Jens Brincker mit dem Thema *Informationstheorie und musikalische Analyse*. — Mette Müller berichtet über Instrumente des dänischen Klavierbauers Otto Joachim Tieffenbrunn. — *Carl Nielsen zum 100. Geburtstag* ist der ursprünglich als Festrede konzipierte Beitrag Knud Jeppensens gewidmet. — Bibliographisch wertvoll

ist das abschließende Verzeichnis der bis zum Jahre 1964 an den Universitäten von Kopenhagen und Aarhus eingereichten musikwissenschaftlichen Doktorschriften, Preisarbeiten und Spezialabhandlungen.

Martin Geck, München

Proceedings of the Royal Musical Association. 91. Session 1964/65. London: The Royal Musical Association (1965). 110 S.

Von den neun in diesem äußerlich etwas veränderten Band auftretenden Aufsätzen betreffen drei die englische Musikgeschichte. H. Ferguson behandelt in der Form eines lecture-recital, also mit reichlichen praktischen Beispielen, *Purcells Harpsichord Music*. Er bespricht und prüft die neue, bei Stainer & Bell, London, 1964 herausgekommene zweibändige Ausgabe, erwähnt zwei neu hinzugefügte, unbekannte Stücke, möchte die bisher (statt Purcell) J. S. Bach zugewiesene Chaconne in A eher Michele Rossi zugeschrieben wissen und tritt für Purcells Autorschaft der seiner *Choice Collection* beigegebenen *Instructions* ein. — In *The Anthems of Thomas Weelkes* weist D. Brown auf deren demnächst zu erwartende GA und die Spezialarbeiten von W. S. Collins hin und erkennt, auf der Grundlage des Madrigalschaffens von Weelkes, vor allem in der Neigung zur Variation und der persönlichen Meisterschaft im Kontrapunkt entscheidende Faktoren für die Beurteilung dieses Übergangsmeisters. — Dankenswert ist der Hinweis von G. Bush auf Sterndale Bennett und seine *Solo Piano Works*. Nach Beleuchtung seines Verhältnisses zu Schumann und Mendelssohn teilt Bush von den drei Perioden seines früh erlöschenden, an Chopin zu messenden Klavierschaffens der zweiten (1837–1844) die höchste Bedeutung zu. Ein Verzeichnis der heute noch erhältlichen Klavierkompositionen des Meisters schließt sich an.

Frankreich ist durch einen Gedächtnisaufsatz von A. Hutchings über *Rameaus Originality* vertreten. Nach Diskussionen seiner zeitgeschichtlichen Position, Entwicklung und Laufbahn, seiner Textwahl, Instrumentation und Stellung zur italienischen und französischen Oper hebt der Verfasser Rameaus Ausstattungsstücke besonders heraus und erkennt in ihm eine Art Offenbach des 18. Jahrhunderts. Dagegen

treten die Tragédies, wenigstens als gültige Träger einer Eigenart, zurück. — Ebenfalls eine Erinnerung an einen, in England besonders geschätzten, nunmehr Hundertjährigen ist R. Laytons Arbeit *Sibelius: the Early Years*. Nach Durchstreifung der nicht unerheblich angewachsenen Literatur über den Meister, Darlegung seiner kritischen Haltung zu den Jugendwerken, wird die Beeinflussung durch die deutsche Klassik, Grieg und die russische Musik, besonders Tschaikowski, an der Kammermusik und der Kullervo-Symphonie nachgewiesen.

Mehr allgemeiner Natur sind drei Aufsätze. Die Entwicklung der *Music in a Vernacular Catholic Liturgy* bis zu der Verkündigung der *Sacra Liturgia* 1963 im Zweiten Vatikanischen Konzil schildert A. Milner. Am Schluß nimmt er zu den sich dabei für England besonders ergebenden Schwierigkeiten Stellung. — K. Dommett untersucht in *Jazz and the Composer* nach einigen Hinweisen auf die Entwicklung des Jazz und seinen Einfluß auf Komponisten wie Milhaud, Gershwin und Liebermann seine innere Struktur, seine Besetzung (vor allem das Gewichtsverhältnis von Ausführenden und Komponist), Instrumentation und neuerliche Wandlungen wie Annäherung an die Dodekaphonie und Symbiose mit Musikern „who have a foot in both camps“.

Die längste Abhandlung, und eine der ergiebigsten, legt H. Fitzpatrick vor: *The Valveless Horn in modern Performances of eighteenth-century Music*. Der Autor, dem eine jahrelange Erfahrung in der Ausprobung der Typen und intensive Quellenkenntnis zur Seite stehen, behandelt die Gründe, die einer Verbreitung des Naturhorns auch in historisch zusammengesetzten Orchestern entgegenstehen, weist auf ungelöste Probleme in der Spieltechnik hin und skizziert die Geschichte dieses aus Böhmen kommenden und vorwiegend von Böhmen gepflegten, gelehrten und tradierten, schon durch seinen jagdlichen Charakter aristokratischen Instruments. Es erscheinen bedeutende Förderer wie der Graf Sporck, Spieler von Sweda bis Hampel, und Erbauer wie die Leichamschneiders (so: MGG VI, 746). Am Schluß wird die Frage, welchem Typ das Corno da Caccia in Bachs erstem Brandenburgischen Konzert zuzuweisen wäre, einer Lösung nahegebracht.

Diese wie immer allen Anforderungen entsprechenden Abhandlungen, nicht „essays“, sondern konzentrierte Erfüllungen ihres Themas, werden diesmal von besonders vielen praktischen, zum größten Teil schwer erreichbaren Beispielen begleitet. Man bedauert, nicht dabei gewesen zu sein.

Reinhold Sietz, Köln

Muzikološki zbornik / Musicological annual. Band I, 1965. Ljubljana 1965. 116 S.

Durch dieses musikologische Jahrbuch sollen die Beziehungen Sloveniens zur europäischen Musik in der Vergangenheit beleuchtet werden. Als Herausgeber fungiert Dragotin Cvetko, der seit 1962 ein Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Laibach bekleidet. In seinem Institut versammeln sich junge Fachgelehrte, deren wissenschaftliche Forschungsergebnisse nun programmatisch in dem neuen Organ des Institutes veröffentlicht werden.

Hauptziel der Publikation ist die Untersuchung der Beziehungen Sloveniens zur abendländischen Musikkultur, die ja bekanntlich bis ins frühe Mittelalter zurückreichen, als bayrische Missionare Pfleger des lateinischen Chorals wurden. Ohne Unterbrechung hält Slovenien seither seine Verbindungen zur Musik des Westens aufrecht. Es sind vor allem zwei Ausstrahlungszentren, die sich in der Musik Sloveniens bemerkbar machen: die benachbarte italienische Musik und die Musik aus dem deutschsprachigen Raum einerseits und andererseits aus den slavischen Ländern Kroatien und Böhmen.

Im vorliegenden ersten Band behandeln zwei Studien slovenisch-italienische Beziehungen: J. Skrivc berichtet über die Aufführungen von Rossini-Opern in Ljubljana und M. M. Velimirović über Giovanni Sebenico. Über die deutsche protestantische Musikpflege in Ljubljana schreibt A. Rijavec eine grundlegende Arbeit mit neuem Material, und P. Kuret spürt jene Musiker am Ferdinandeam in Graz auf, die slovenischer Herkunft waren.

M. Lipovšek schreibt über die Bach-Trompeten, die er mit dem *Clarino-Trompett* vergleicht. Über die slovenische Volksmusik bringt Z. Kumer einen Beitrag; St. Bulovec schließlich untersucht die Werke J. K. Prešerens, des größten Dichters der Slovenen

zur Zeit der Romantik, in der Vertonung von slovenischen Musikern 1846—1963.

Ein vielversprechender Beginn, der auch dokumentiert, daß Ljubljana, das Zentrum des musikwissenschaftlichen Lebens in Slovenien, mit Recht zum Tagungsort des nächsten Kongresses der IGMW gewählt wurde. Franz Zagiba, Wien

Deutsche Musik-Phonothek Berlin. Mitteilungen 1, Juli 1965. 31 S.

Das erste Heft der Mitteilungen der Deutschen Musik-Phonothek, zu deren Gründung es endlich im September 1961 in Berlin kam, liegt jetzt vor. Es erteilt vor allem Instruktionen über die Gesichtspunkte der Katalogisierung und die Benutzung der vorhandenen Schallplatten. (Bestand der Schallplatten am 1. 4. 1965: 23 000.)

Herbert Schermall, der Leiter der Deutschen Musik-Phonothek (DMP), berichtet über Gründung, Aufgaben und Ziel des Instituts. Der Nachdruck eines Aufsatzes von Georg Schünemann, *Katalogisierung der Phonogramm-Archive* aus Archiv für Musikforschung I, 1936, weist darauf hin, daß es eine dreißig Jahre alte Forderung ist, die jetzt erfüllt wurde.

Hans-Peter Reinecke deckt in einem Artikel *Der Eindrucksraum von erklügender Musik* emotionelle und assoziative Zusammenhänge des musikalischen Hörens auf, wobei er Verfahren, die in der Psychologie erprobt sind, auf das Gebiet des Musikhörens überträgt. In der Tat: Voraussetzung, um diese Versuche systematisch durchzuführen, bietet die DMP. Ein neues Hilfsmittel für die Aufgaben der Musikwissenschaft.

Lydia Schierning, Hamburg

Eva Eggli: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur: P. G. Keller 1965. XI, 121 S.

Schlechte Musik hören zu müssen, ist eine Plage; über sie zu schreiben, scheint dagegen ein Vergnügen zu sein. Die Entrüstung, in welche Kritiker wie Thibaut, Marx, Riehl und Ambros angesichts des musikalisch Miserablen gerieten, das um sie herum wucherte, ist so bestechend stilisiert, daß sie nicht gänzlich lustlos gewesen sein kann. Und man ist Eva Eggli dafür dankbar, daß ihre Zürcher Dissertation über die „schlechte

Musik“ des 19. Jahrhunderts zu einem nicht geringen Teil aus glücklich gewählten Zitaten besteht.

Unter „schlechter Musik“ versteht die Autorin weniger Stücke, die an groben kompositionstechnischen Mängeln kranken, als eine Musik, die „minderwertig, sentimental-verlogen, kitschig, geschmacklos-billig und vor allem geistig nichtssagend“ ist (1). Die moralische Färbung der Prädikate verrät, daß die Kritik auf Produkte zielt, die zugleich hohl und präntiös sind. Und das zentrale Kapitel des Buches ist denn auch der Salonmusik gewidmet (56 ff.), einem Genre, in dem poetische Titel eine banale Substanz maskieren. „Wald und Feld, Berg und Tal ziehen an uns vorüber, das Wasser rauscht von der Quelle bis zum Meeresstrand, Blumen aller Art, Vögel, Glockenspiele, verlassene, betende und erhöhte Jungfrauen, Heinzelmännchen, Teddybären, einsame Witwen, Käferhodzeiten, Mutterglück, ganze Kollektionen von Brand- und Feuerwehrstücken, die hommages à Beethoven oder à Händel und unzählige Souvenirs an alle Bäder und Städte Europas finden sich da“ (66).

Die Verbreitung trivialer Musik durch den Druck, die im 18. Jahrhundert einsetzte, erreichte im 19. industrielle Ausmaße: Hermann Kretzschmar zählte 1880 gegen 8 000 neue Klavierstücke, die nichts als „eitel Spreu und fade Klimperei“ seien (64). Die Voraussetzungen des Übels erkennt Eva Eggli im Sentimentalismus des 18. Jahrhunderts, der Sucht nach „schmelzenden Affekten“ (23 ff.), ferner im Einfluß eines Klavierspiels (41 ff.), das ebenso mangelhaft gelernt (50 ff.) wie eifrig ausgeübt wurde, und in der „Wahlverwandtschaft“ zwischen Klavier und Oper (69 ff.). Arrangements von Favoritstücken aus Opern bildeten den Grundstock eines Repertoires, das die Vorzüge, bequem konsumierbar zu sein und dennoch die als Ornament erwünschte Bildung zu repräsentieren, in sich vereinte.

„Neben den rein musikalisch-ästhetischen“ Merkmalen, schreibt die Autorin, sind „auch geistesgeschichtliche, stilistische, soziologische und selbst ethische Faktoren zu berücksichtigen“ (3). Der These Hans Merkmanns, daß sich musikalische Qualität daran zeige, ob ein Stück der Analyse „Ansatzstellen bietet“ oder nicht, wird „eine gewisse Überbewertung der formalen Analyse“ vorgeworfen (5). Räumt man aber dem Ge-

brauchswert gleiche Rechte ein wie der ästhetischen und kompositionstechnischen Beschaffenheit eines Werkes, so ist man gezwungen, Triviales oder sogar schlecht Komponiertes gelten zu lassen, sofern es, etwa als Etüde oder als Marsch, seinen Zweck erfüllt (8, 88). Das Kriterium, das Eva Egli ihren Analysen einiger Beispiele (90 ff.) — ausgewählt wurden das *Gebet einer Jungfrau*, L. Adams *Air Suisse*, Gounods *Ave Maria* und Liszts Transkription der *Widmung* von Schumann — zugrundelegt, ist die „Disproportion“ zwischen einem hohen Anspruch und dessen mangelhafter oder dürftiger Erfüllung. „Schlechte Musik ist ganz allgemein gesprochen jene, die in irgendeiner Weise Proportion vermissen läßt und somit auch keine Einheit ihrer Elemente aufweist, die in keinem Moment und in keiner Umgebung und unter keiner Voraussetzung mehr ein Kunstganzes ist“ (87 f.). Eine Ästhetik der schlechten Musik, die es dem Anspruchslosen verzeiht, wenn es miserabel ist, gerät allerdings in Gefahr, sich in eine Ethik zu verwandeln (88) und den Begriff des Schlechten zu dem des moralisch Fragwürdigen zu verengen.

Carl Dahlhaus, Berlin

Robert Donington: *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber 1963, 2. Auflage 1965. 608 S.

In diesem Buch, das bereits zwei Jahre nach seiner Veröffentlichung in einer neuen, revidierten Auflage erschien, hat der Verfasser, ein Schüler von Arnold Dolmetsch (dessen Andenken das Buch gewidmet ist), die Früchte einer fünfzehnjährigen Arbeit der Allgemeinheit zugänglich gemacht und ein Standardwerk geschaffen, das geeignet ist, auf Jahrzehnte hinaus denjenigen Platz einzunehmen, den das bekannte Werk seines Lehrers, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, in den vergangenen 50 Jahren eingenommen hat. Doningtons *Interpretation* stellt aber nicht nur eine Fortführung und Erneuerung des literarischen Hauptwerkes von Dolmetsch auf dem Gebiet der Interpretation älterer Musik (hauptsächlich der Renaissance und des Barocks) dar, sondern bildet auch ein weiteres Glied in jener Reihe typisch englischer, seit Jahrzehnten international maßgebend gewordener Fachbücher auf Gebieten der Wiedergabe älterer Musik, die bereits um

die Jahrhundertwende ihren Anfang nahm mit E. Dannreuthers Anthologie des musikalischen Verzierungswesens (1893—1895) und mit F. W. Galpins Buch über alte englische Musikinstrumente (1910) und die einen Höhepunkt erreichte mit F. Th. Arnolds Handbuch der Generalbaßlehre (1931). Alle diese Werke sind mit Recht in jüngster Zeit wieder neu gedruckt worden. In denselben Rahmen gehören ebenfalls die beiden einzigen der gleichen Geisteshaltung verpflichteten regelmäßigen Veröffentlichungen über diese Wissenszweige: die seit über 20 Jahren von der Dolmetsch Foundation herausgegebene Jahresschrift „The Consort“ sowie das Organ der 1946 gegründeten Gesellschaft für die Veröffentlichung von Forschungen über Geschichte, Bau und Verwendung musikalischer Instrumente, „The Galpin Society Journal“.

Außer durch Veröffentlichungen über Musikinstrumente (1949) sowie über Tempo und Rhythmus in Bachs Orgelwerken (1960) hatte sich Donington einen internationalen Ruf vor allem auch durch seine umfangreichen und bedeutenden Artikel über Verzierungswesen und Verzierungen in *Grove's Dictionary* geschaffen. Auch in seinem vorliegenden Werk, das in vier *Books* und 56 Kapitel (mit 248 Notenbeispielen) gegliedert ist, zeigt Donington von neuem seine bereits in jenen Artikeln unter Beweis gestellte Fähigkeit, einen schwierigen und vielschichtigen Stoff nicht nur in allen seinen Aspekten zu durchdringen, sondern ihn auch in optimaler Weise zu gliedern und verständlich darzustellen. Um seine eigenen Definitionen und Erklärungen durch ein Höchstmaß an authentischer Dokumentation zu fundieren, hat Donington nicht weniger als 765 Zitate aus der wichtigsten zeitgenössischen Fachliteratur ausgewählt und in den laufenden Text eingefügt (umfangmäßig etwa die Hälfte des ganzen Bandes einnehmend), wobei Texte aus nicht-englischen Quellen von ihm neu ins Englische übertragen wurden.

Das erste „Buch“ befaßt sich mit Fragen des Stils, von grundlegender Bedeutung ist hierin das erste Kapitel über *The Approach to Early Music*. Das zweite „Buch“, den Noten gewidmet, ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste die Vorzeichen, der zweite das Verzierungswesen (134 Seiten) und der dritte die Begleitung behandelt. Das dritte „Buch“ enthält eine Darstellung der

Mittel und Möglichkeiten des Ausdrucks, mit besonderen Teilen über Tempo, Rhythmus, Zeichensetzung (für Phrasierung und Artikulation) und Dynamik. Im letzten „Buch“ behandelt Donington die Instrumente, mit besonderen Kapiteln über Tonhöhe, Temperatur, Stimme sowie Chöre und Orchester. Den Abschluß des Bandes bilden drei ausführliche und äußerst brauchbare Verzeichnisse: eine ausgewählte und mit knappen Bemerkungen kommentierte Bibliographie, eine Liste von 125 graphischen Verzierungszeichen mit den zugehörigen Bezeichnungen und Angaben über ihr Vorkommen sowie ein sehr ausführlicher, unterteilter Index, mit bemerkenswerter Gründlichkeit zusammengestellt von Terence A. Miller.

Nachdem Donington die in der ersten Auflage enthaltenen Fehler korrigiert sowie neue Forschungsergebnisse und Veröffentlichungen berücksichtigt hat, bleibt dem Rezensenten in dieser Hinsicht wenig zu sagen übrig: auf Seite 231, letzte Zeile von Abschnitt 3, muß es „figuring“ heißen anstelle von „fingering“. Leicht befremdend wirkt ein etwas gehässiger und zudem irreführender Ausfall Doningtons gegen das Metronom und seinen Gebrauch (Seite 338, im Kapitel über Tanztempi). Dieses Instrument ist doch ein wertvolles und unersetzliches Hilfsmittel insbesondere für Studierende, wenn man es richtig anzuwenden versteht, was allerdings nur selten der Fall ist. (Mit seiner Hilfe kann man nämlich ein nach musikalischen Gegebenheiten gewähltes Tempo sich körperlich „einverleiben“, um anschließend ohne Metronom nach diesem Tempo auch zu spielen, wobei das Metronom dann allenfalls zu reinen Kontrollzwecken eingeschaltet werden sollte. Das Werkstattgeheimnis dieser Methode besteht darin, daß man einige Minuten nach den Metronomschlägen im Zimmer ununterbrochen umhergeht, sei es um einen Tisch, sei es hin und zurück, wobei man das Metrum bewußt körperlich absorbiert, nach Möglichkeit unter gleichzeitigem Summen der Melodie des betreffenden Stückes. Kein auch nur halbwegs musikalischer Spieler oder Sänger wird durch solche Verwendungsart des Metronoms zu einer mechanischen Wiedergabe verleitet.)

In einer Anmerkung zur zweiten Auflage bekennt der Verfasser: „... Wenn meine eigene Meinung sich überhaupt geändert hat, so darin, daß ich mehr als jemals

von der Notwendigkeit inspirierter Wiedergaben durchdrungen bin. Was würden wir bei einer Shakespeare-Aufführung tun ohne inspiriertes Spiel und inspirierte Regie? Was würden wir erreichen ohne die Deklamation, die Gebärden, die Berücksichtigung der Zeit, die Bühnenfragen, die Kostüme, die Requisiten, die Beleuchtung? Niemand ist schockiert oder überrascht, wenn ein Shakespeare-Spielleiter seinen Text hart anpackt und ein lebendiges Drama daraus macht. Wir müssen lebendige Musik machen aus der Notation des Barocks...“

Es ist begrüßenswert, daß der Arno Volk-Verlag, Köln, eine deutsche Lizenzausgabe von Doningtons Buch vorbereitet.

Erwin R. Jacobi, Zürich

David D. Boyden: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1965. XXIV, 569 S., 1 Schallplatte.

Das vielbemühte Wort von der lang empfundenen Lücke, die durch eine Publikation endlich geschlossen ist, hier ist es wirklich am Platze. Wasielewskis *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1869, und Andreas Mosers *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, waren in ihrer Zeit bewundernswürdige Leistungen, die als Versuche, große Entwicklungsräume zu überschauen und darzustellen, noch heute vorbildlich sind. Seither ist aber das ältere Forschungsmaterial vielfach überprüft und so viel neues Material von den verschiedensten Seiten beigetragen worden, daß eine neue Darstellung überfällig war. David D. Boyden, seit langen Jahren durch einschlägige Kongreßreferate, Aufsätze und Neuausgaben als einer der ersten Kenner der Materie ausgewiesen, hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die seinem Buche den Rang eines Standardwerkes verleiht. Die Arbeit wurde durch Forschungsstipendien der Universität von Kalifornien, der Guggenheim Foundation und der Fulbright Commission unterstützt.

Boyden hat gründliche Quellenarbeit geleistet, sich redlich und erfolgreich mit den so vielfältigen Problemen der Terminologie und der meist mehrdeutigen Ausdrucksweise in frühen Lehrwerken herumgeschlagen und eine Fülle von Material erschlossen, das bisher im Zusammenhang mit der Violin-

geschichte kaum Beachtung gefunden hat. Die typisch angelsächsische (oder amerikanische?) Art, auch an komplexe Probleme völlig unbefangenen heranzugehen und sie gewissermaßen vom Nullpunkt her aufzurollen, bewahrt ihn davor, bisherige Ansichten kritiklos zu übernehmen, und es ist ihm gelungen, einer ganzen Reihe von Geigenmärchen, die auf lange Wanderwege in der Literatur zurückblicken konnten, den Gar aus zu machen.

Die Freude über das Erscheinen eines so gelungenen (und dem Interessenten viel eigene Arbeit ersparenden!) Werkes hindert natürlich nicht, eine Reihe von kritischen Ansatzpunkten zu finden. Sie beginnt beim etwas barock-langatmigen Titel mit der zunächst überraschenden Jahreszahl. Es ist das Erscheinungsjahr der *Principes du violon* von L'Abbé le fils, Paris 1761, von Boyden „as convenient as any“ gewählt, um den Übergang vom älteren Violinspiel zu dem erst durch den Tourdebogen ermöglichten modernen zu markieren. Damit scheint ein technologischer Gesichtspunkt in den Vordergrund gerückt zu sein, aber der Autor sagt selbst (S. 327) „By the middle of the eighteenth century the future direction of bow making could be predicted in its general outlines, and these changes were related to musical changes . . .“ Dann wäre es aber vielleicht sachlich richtiger gewesen, an letztere anzuknüpfen und dies im Titel symbolhaft mit „bis zum Tode Bachs“ anzudeuten, der schließlich das Violinspiel nachhaltiger beeinflusst hat als L'Abbé le fils.

Im Vorwort erklärt Boyden den Einschnitt. Er hatte offenbar die Absicht, die gesamte Geschichte des Violinspiels darzustellen, dann ist ihm über der Arbeit das Material ins Riesenhafte angewachsen, so daß er sich entschloß, einen Teil vorzulegen, der immerhin 507 Textseiten umfaßt. Der zweite Teil, obwohl nicht wörtlich angekündigt, kann sicherlich in absehbarer Zeit erwartet werden. Aus der größeren Anlage, in die vielleicht auch das Gambenspiel und die Geschichte des Geigenbaus stärker einbezogen werden sollten, sind einige kleine Mißproportionen verblieben, so z. B. die (an sich sehr interessante) ausführliche Darstellung der Gambentechnik bei Ganassi und der völlig außerhalb des Buchrahmens liegende Appendix *The birthdate of Antonio Stradivari*. Die paar Jahre auf und ab, um die sich die archivalische Forschung streitet, haben für

die Geschichte des Violinspiels nicht die geringste Bedeutung.

Die Jahreszahl 1761 hat für Boyden aber noch einen anderen Sinn: „It is a date which also serves to mark the gradual decline of the Italian school of violin playing and the gradual assumption of leadership on the part of the French“ (S. VI). Hat damals der Niedergang des italienischen Violinspiels wirklich schon eingesetzt? 1761 lebten Geminiani, Locatelli, Veracini und Tartini noch, ihre pädagogische Tätigkeit wirkte lange nach, insbesondere die Schüler des letzteren nahmen führende Positionen in den Orchestern des europäischen Kulturkreises ein. Unbeschadet des steigenden französischen Anteils am Violinspiel beweisen Namen wie Nardini († 1793), Giardini († 1796), Pugnani († 1798), Lolli († 1802), Tomasini († 1808), Viotti († 1824), Strinasacchi († 1839) und Rolla († 1841) eher eine ungebrochene Kraft als einen Abstieg, und diese manifestiert sich auch in den Studienwerken von Fiorillo († kurz nach 1823) und Campagnoli († 1827). Aus dieser Tradition ist schließlich bei aller individuellen Genialität Paganini gekommen.

Ein einleitendes Kapitel von 48 Seiten über die Geschichte des Violinspiels bis 1600 ist das gründlichste, was bisher zu diesem heiklen Gegenstande geschrieben wurde. Boyden basiert hier stark auf Winternitz (*The School of Gaudenzio Ferrari and the Early History of the Violin*, Sachs-Festschrift *The Commonwealth of Music*), der als (derzeit) frühesten Bildnachweis ein 1528/29 entstandenes Altarbild von Ferrari in Vercelli angibt. Dementsprechend spricht Boyden (S. 14 und ähnlich an mehreren Stellen) von „the emergence of the early violin not later than 1530“. Das ist zwar nicht falsch, aber auch nicht richtig genug und fixiert die Aufmerksamkeit zu sehr auf diese Zahl. S. 21 heißt es nämlich von der Musikpflege am französischen Hofe, „About 1530 most of the Court violinists had French names“, und wenn aus dem Jahre 1523 eine piemontesische Hofrechnung für „trompettes et vyollons de Verceil“ erhalten ist, so kann und muß man aus diesen drei Daten ohne unwissenschaftliche Phantastik die Entstehung der Violine um oder kurz nach 1500 ansetzen. Eine gewisse — allerdings wohlgezügelte — Fähigkeit des Kombinierens ist zur Aufhellung solcher Entwicklungen wesentliche Voraussetzung. Seine an sich wertvolle Skepsis

manövriert Boyden manchmal ein wenig in die Nähe jenes so hübsch erfundenen, ausschließlich dokumentengläubigen Wissenschaftlers, der die Verbrennung der Jeanne d'Arc nicht ganz glaubt, weil die Holzrechnung für den Scheiterhaufen noch nicht gefunden ist. Auch der Zweifel am Taufdatum, 20. 5. 1540, von Gasparo da Salò, weil es mit späteren Altersangaben in Dokumenten nicht übereinstimmt („*There is no obvious way to account for this discrepancy*“, S. 34) ist völlig unbegründet. Solche Angaben wurden meist von Schreibern über den Daumen gepeilt, und noch bis ins 19. Jahrhundert kannten bedeutende Musiker zumindest zeitweise ihr genaues Geburtsdatum nicht. Der Wortlaut der Taufurkunde ist übrigens bei Vannes wiedergegeben.

Das Kleben an der Jahreszahl 1530 hat aber in jenen Jahrzehnten der so tiefgreifenden Revolutionierung im Instrumentenbau weitgehende Folgen für die Beurteilung des Entwicklungsverhältnisses der Violine zu Fiedel, Rebec, Gambe und Lira da braccio. Fast die ganze Literatur zur Frühgeschichte des Instruments krankt an dem zu späten Entstehungsansatz. Daß Boyden der Kernfrage „*Warum ist die Violine entstanden*“ (Besslers „*musikalischer Daseinsgrund*“!) ausgewichen ist, sei nur am Rande vermerkt.

Eine meines Erachtens etwas übertriebene Zurückhaltung legt sich der Autor auch bezüglich der erhaltenen Instrumente aus dem 16. Jahrhundert auf. Für die Zeit nach 1550 sagt er „*a few actual instruments are extant*“ (S. 34), und im Zusammenhang mit einer mit 1581 datierten Violine von Ventura Linarolo heißt es wieder „*a few other early Italian violins are extant*“ (S. 37). 1580 hatte aber schon der 40jährige Antonio Amati zusammen mit seinem Bruder Hieronymus die Werkstätte des verstorbenen Vaters übernommen, ein wesentlicher Teil ihrer Produktion liegt vor 1600, ebenso wie der von Gasparo da Salò. Was sich nur von diesen vier großen Meistern erhalten hat, ist schon mehr als „*a few instruments*“. Boyden scheint die oberitalienischen Sammlungen zu wenig zu kennen, allein das Museum der Comune di Milano (Katalog 1963) besitzt sieben Violinen aus dem 16. Jahrhundert.

Kaum haltbar dürfte auch die Behauptung sein, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seien mehrere französische Städte, dar-

unter Lyon, Sitz von „*schools of violin making*“ gewesen (S. 39). Lyon war wegen seiner Lauten- und Gambenerzeugung berühmt, aber Vannes, der offensichtlich genau nach Coutagne gearbeitet hat, kann unter 17 Instrumentenbauern, die im 16. Jahrhundert in Lyon tätig waren, mit Sicherheit keinen einzigen Geigenbauer nachweisen.

Vorbildlich in Anlage, übersichtlicher Gliederung, gründlicher Durcharbeitung der Lehrwerke und fortlaufender Heranziehung ikonographischer Belege ist der eigentliche Hauptteil des Buches. Man merkt sozusagen auf jeder Seite, daß der nüchterne Praktiker Boyden alles, was er sagt, auch auf Instrumenten und mit den Bögen der Zeit oder mit zuverlässigen Nachbauten ausprobiert hat. So ist das abschließende Kapitel *Practical Hints to Modern Violinists* ein kleines, aus dem lebendigen Umgang mit der Materie erwachsenes Kompendium geworden, dessen Lektüre jedem Geiger dringend zu empfehlen ist.

Nur an wenigen Stellen steht Boyden nicht auf der Höhe möglicher Information. Vivaldis Geburtsdatum 1678 hat Emil Paul vor einigen Jahren gefunden, und Veracinis Todesjahr 1768 hat Paumgartner im Vorwort zur Bärenreiterausgabe 315 bekanntgegeben. Georg Muffat ist nicht ein „*German musician of Alsacian extraction*“ (S. 204), sondern wurde in Megève (Savoyen) geboren und hat schottisch-englische Vorfahren. So steht es richtig im MGG-Artikel, auf den sich Boyden S. 257 beruft. Veracinis Bearbeitungen von Corellis op. V sind nicht „*still in manuscript*“, sondern wurden 1961 bei Schott publiziert (Nr. 5157, 5158, 5170 und 5171). Für Albinonis Anteil an der Entwicklung der Solokonzertform war der Kasseler Kongreßbericht 1962 (S. 149) einzusehen, und für die Ausführungen zum Solokonzert hätte sich die Lektüre von des Rezensenten *Die Solokonzertform bei Antonio Vivaldi* (Strasbourg 1961) empfohlen.

Indem man solche kritische Bemerkungen zu einem so wertvollen Buche niederschreibt, bedauert man sie fast, weil sie dem Leser (nur der Besprechung) vielleicht eine falsche Perspektive geben. Wenn man aber einen so umfassenden Gegenstand wie das Violinspiel, in den natürlich auch die Pädagogik und die Komposition sowie am Rande auch die Geschichte des Instruments einbezogen werden muß, über einen Zeitraum von etwa

250 Jahren behandelt, muß man sich notwendigerweise auch auf Sekundärliteratur stützen, deren Zuverlässigkeit man nicht immer überprüfen kann. Den schwankenden Grund, auf dem sich jeder befindet, der über Geige und Geigenspiel schreibt, hat Boyden selbst nur zu deutlich gespürt. „*When will the mysterious early history of the viols be thoroughly investigated?*“, sagt er einmal (S. 14), und an einer anderen Stelle „*The early history of the violin bow needs to be rewritten*“ (S. 324). Daß er in unserer Zeit der zunehmenden Spezialisierung trotz aller Schwierigkeiten den Mut zu einer solchen Gesamtdarstellung gehabt hat, verdient allein schon Dank und Anerkennung.

Im Nachtrag noch je eine Bitte an angelsächsische Instrumentenkundler wie an den Verlag: dezimal ausgerichtete Leser würden eine Vergleichstabelle aller angeführten Maße sicherlich sehr begrüßen, und das Lesen von Büchern mit Notenbeispielen würde sehr erleichtert werden, wenn die Beispiele an der richtigen Textstelle eingefügt wären.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Rudolf Gerber: Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Gerhard Croll. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965, 141 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, 21.)

Wie der Herausgeber im Vorwort andeutet, hat Rudolf Gerber, der 1957 erst achtundfünfzigjährig verstorbene Göttinger Ordinarius, bereits seit 1937 geplant, eine zusammenhängende Geschichte der Hymnenkomposition im 15. Jahrhundert zu schreiben. Dieses Vorhaben wurde durch andere, vor allem Gerbers Gluckarbeiten immer wieder verschoben. Dennoch verfolgte er seit der Studie über *Die Hymnen des Apelschen Codex* (Festschrift Arnold Schering 1937) das Thema laufend weiter und konnte ein Material sammeln, das ihn zum besten Kenner dieses Gebiets machte. Seine fortschreitenden Ergebnisse und Erkenntnisse legte er in einer Reihe von Aufsätzen, Ausgaben und MGG-Artikeln nieder — zuletzt noch in dem posthum erschienenen Abschnitt *Der mehrstimmige Hymnus* im *Hymnus*-Artikel der MGG. Es ist daher verdienstvoll, wenn der Herausgeber der vorliegenden Sammlung aus den vorhandenen Publikatio-

nen zu diesem Themenkreis die verstreut erschienenen Aufsätze in unverändertem Neudruck zusammengestellt und mit einer Bibliographie der Werke des verdienten Forschers als ersten Band einer auf zwei Bände berechneten Ausgabe „Gesammelter“ bzw. „Ausgewählter Aufsätze“ vorlegt. Tatsächlich fügen sich die Einzelkapitel „zu einem Bild zusammen, dessen Konturen das umschließen, was ursprünglich geschaffen werden sollte“. Dieser Eindruck wird durch die gebotene sinnvolle Zusammenstellung der Beiträge vertieft.

Der Band geht im einzelnen von dem Aufsatz über *Die Textwahl in der mehrstimmigen Hymnenkomposition des späten Mittelalters* (aus Kongreßbericht Lüneburg 1950) aus, in welchem der Verfasser aus der Überschau des Materials zu wichtigen textlichen Unterscheidungen in südlich-romanischer und deutscher Überlieferung gelangt, und führt über eingehende deutsche (*Die Hymnen des Apelschen Codex* aus Festschrift Arnold Schering 1937, *Die Sebaldus-Kompositionen der Berliner Handschrift 40 021* aus *Mf II*, 1949) und spanische (*Spanische Hymnensätze um 1500* aus *AfMw X*, 1953) bis hin zu italienischen Repertoireuntersuchungen (*Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts* aus *AfMw XII*, 1955, *Zur italienischen Hymnenkomposition im 15. Jahrhundert* aus *AMI XXVIII*, 1956, *Die Hymnen der Handschrift Monte Cassino 871* aus *Anuario Musical XI*, 1956). So bietet sich, trotz der Konzentration auf einige Schwerpunkte, die erste wirkliche Zusammenschau dieses Gebiets dar.

Die einzelnen Beiträge selbst sind als Kabinettstücke historischer Arbeit weitläufig bekannt. Stets geht der Verfasser von einer subtilen, sicher abwägenden Beurteilung der Quellenlage aus, die im Falle des Sebaldushymnus der Berliner Handschrift 40 021 sogar einen ausführlichen, die Entstehungszeit beleuchtenden Exkurs über die Herkunft des Textes einschließt, um dann zu feinsinnigen, immer das Wesentliche erfassenden und darstellenden Analysen und stilkritischen Beobachtungen überzugehen, wofür etwa der Beitrag über *Spanische Hymnensätze um 1500* ein vorbildliches Beispiel liefert. Man wird also auch von diesem Standpunkt aus dankbar sein, einen Teil der Werke des unvergessenen Forschers in gesammelter Form neu zu besitzen. Hermann Beck, Würzburg

Wolfgang Rogge: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1965). 132 S.

Unter „Quodlibet“ versteht der Verfasser „die Zusammenstellung verschiedener, ursprünglich nicht zusammengehörender Teile zu einem Ganzen“, deren Verpflanzung „in eine möglichst unpassende Umgebung“ (S. 6 f.). Das launisch-Kontrastierende, die „scherzhafte Gegenüberstellung“ faßt er als Merkmale dieser Gattung auf. Er bezeichnet sie als eine „Sekundär-Kunstform“ (S. 6), weil sie keine eigene stilistische Entwicklung kenne und den allgemeinen musikalischen Kompositionsstand nur widerspiegele. Die gleichzeitige Verbindung mehrerer geistlicher Texte und cantus firmi zur „Vertiefung der Aussage“ (S. 21), wie sie sich besonders im Bereich der Messe, Motette, von Hymnen-, Kirchenlied- und Magnificat-Vertonungen findet — noch Johann Sebastian Bach hat bekanntlich dieser alten, bis weit ins Mittelalter zurückreichenden Praxis seinen Tribut gezollt —, wird von Rogge zwar erwähnt, im Gegensatz zu Michael Praetorius' berühmter Definition aber nicht dem Begriff „Quodlibet“ zugeählt (S. 24). Nur in der „fröhlichen Ausgelassenheit“ geistlicher Textkombinationen zu Martini und Weihnachten sei das „eigentlich Quodlibetische“ außerhalb der weltlichen Musik wirksam (S. 26). Gegen die Ansicht, das Quodlibet sei von Natur aus eine heitere, launige Kunst, sind Einwände von verschiedenen Seiten vorgebracht worden (K. Petermann, *Das Quodlibet — eine Volksliedquelle?* . . ., Diss. Leipzig 1960; M. R. Maniates, *Quodlibet revisum*, Aml 39, 1966, S. 169—178). Aber auch ohne Kenntnis dieser Gegendarstellungen wird man es als einen Bruch des von Rogge vertretenen Prinzips empfinden, wenn trotz seiner Definition ernsthafte, gleichzeitige Zusammenstellungen verschiedener weltlicher Lieder — etwa die bekannten *O rosa bella*-Bearbeitungen des 15. Jahrhunderts — wieder als Quodlibets bezeichnet sind (S. 26).

Da der Verfasser weniger musikalische Techniken — die simultane oder sukzessive Kombination von verschiedenen präexistenten Melodie- oder Satzteilen, die Vertonung heterogener Textfragmente — als außermusikalische Begriffe wie „weltlich“ und „scherzhaft“ zur Bestimmung des Quodlibetischen in Deutschland bis etwa 1620 heranzieht, verwischen die Grenzen zwischen dem musi-

zierten, dem gesprochenen und dem gelesenen Quodlibet. Mit großem Fleiß ist Rogge den quodlibetischen Gestaltungsweisen in Dichtung, Rede und Malerei nachgegangen. Unter den herangezogenen Schriften vermißt man eigentlich nur Paul Lehmanns Buch über *Die Parodie im Mittelalter*, 2/Stuttgart 1963. Die von Wilhelm Uhl schon 1897 (*Die deutsche Priamel*, Leipzig 1897, Kap. III) vorgetragene These, daß das komische Quodlibet auf die mittelalterliche Disputatio de quolibet zurückgehe, wird durch Rogge weiter ausgebaut (S. 9—16). Als dieses akademische Streitgespräch verfiel und der scholastische Bildungsgang zum Gegenstand allgemeiner Kritik wurde, sei es in bizarrer Weise parodiert und der Terminus auch auf andere Gattungen mit bunt zusammengewürfelten Texten übertragen worden. In der Musik begegne er erstmalig bei Wolfgang Schmeltzl 1544 (S. 16 f.). Gegen diese These ist vor allem die im bisherigen Schrifttum über das Quodlibet durchweg übersichene Tatsache zu setzen, daß der Ausdruck „Quodlibet“ in musikalischen Zusammenhängen und im deutschen Sprachgebiet mehr als hundert Jahre vor Schmeltzl und damit auch einige Zeit vor den Scherzdisputationen der Humanistenzeit begegnet, nämlich in der verlorenen Handschrift Straßburg Cod. cartaceus M. 222. C. 22 auf fol. 29r: „*Exultet mea vena / Quodlibet ex Phylomena*“ (M. Vogeles, *Quellen und Bausteine* . . ., Straßburg 1911, S. 88). Unter „Phylomena“ versteht Charles van den Boren einen an anderer Stelle des zumeist sehr altertümlichen Repertoires genannten Komponisten Jugis Philomena (*Le Manuscrit musical M. 222.C.22 de la Bibliothèque de Strasbourg* . . ., Anvers 1924, S. 75 f.). Ob dieses früheste ausdrücklich so benannte Quodlibet komischen Charakters war, muß angesichts der bekannten Text- und Melodienverknüpfungen im 14. und 15. Jahrhundert bezweifelt werden.

Rogges Abhandlung beruht auf seiner Kieler Dissertation von 1960, *Studien zu den Quodlibets von M. Franck und ihrer Vorgeschichte*. Auch in der vorliegenden Druckfassung gelten die Quodlibets des Coburger Kapellmeisters als Höhepunkte der Gattungsgeschichte (S. 58 ff.). Nach Franck nahm das Quodlibet „immer mehr die Gestalt eines frei erfundenen Arrangements an“ (S. 58), wirkte sich die Tendenz zum Szenischen stärker aus (S. 60). Die Konkor-

danzenermittlung für die zehm im „*Musikalischen Grillenvertreiber*“ von 1622 gesammelten Kompositionen und für die entsprechenden Arbeiten von Nicolaus Zangius (1597), Johann Ghro (1606) und einige andere Werke machen den Hauptwert von Rogges Studie aus. Hier ist z. Z. nur wenig nachzutragen. (Die erste Solmisation in Nr. 5 erinnert an John Dowlands berühmte *Lachrimae-Pavane*; vielleicht verbergen sich unter den Solmisationen öfters instrumentale Vorbilder? Eine Text- und Motivkonkordanz zu „*Acht englisch Bild*“ in Nr. 7 findet sich bei Christoph Demantius 1595, Nr. VII). Als ein Mangel kann freilich die ungleichmäßige Materialdarstellung aufgefaßt werden. Über Schmelztz wird gegenüber Elsa Bienenfelds Aufsatz in den SIMG VI, 1904/05 nicht viel Neues mitgeteilt. Die musikalische Struktur von Johann Mollers Quodlibet von 1610 hätte man gern näher kennengelernt. Die Geschichte des instrumentalen Quodlibets im 17. Jahrhundert von Carlo Farina (S. 91, Anm. 39) über Johann Vierdanks Capriccio Nr. 25 von 1641 „*auf Quodlibetische Art*“ bis zu Heinrich Ignaz Franz von Biber fiel aus Gründen der Chronologie nicht mehr in den Bereich von Rogges Forschungen. Hier muß jedoch auf diesen noch wenig bekannten Zweig des Quodlibets hingewiesen werden, weil die realistische textlose Kopie des Durcheinanderschreiens von Betrunknen mit sieben oder acht verschiedenen, aber gleichzeitig erklingenden Melodien im 2. Satz („*Die liederliche gefolgschaft von allerley humor*“) von Bibers Battaglia (vgl. H. Unverricht, *Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750*, Diss. Berlin F. U. 1954, S. 68 f.) genau der von Rogge auf S. 49 wiedergegebenen Beschreibung im *Jus potandi* von 1616 entspricht.

Als Anhang 1 seiner Arbeit druckt der Verfasser erneut einen großen Teil der sieben Quodlibettexte aus Oldenburg ab, von denen er die Nr. 3, 4 und 5 mit Francks 4., 6. und 5. Quodlibet identifizieren konnte. Es ist dabei nicht unwichtig zu wissen, daß der Oldenburger Hof 1616 einen *Fasciculus Quodlibeticus* von Melchior Franck für 24 Groschen erwarb (G. Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg, 1956, S. 113). Beide Dokumente, der Textdruck und der Rechnungseintrag, haben zweifellos in einem Zusammenhang gestanden. Wie die Battaglia scheint also

auch das Quodlibet bei höfischen Tafelunterhaltungen eine Rolle gespielt zu haben. Künftige Arbeiten über die sozialgeschichtliche Stellung der „*Flickmäntel*“ (vgl. die Terminologie bei Rogge, S. 19) werden vielleicht einmal den Nachweis erbringen, daß das Volkstümliche dieses Genres zumindest um 1600 ähnlich „*verfremdet*“ zu verstehen ist wie die sog. „*Wirtschaften*“ und die Maskeraden an den deutschen Höfen.

Allem Anschein nach wird heute das Quodlibet erneut zum Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion. Man muß Rogge dankbar sein, daß er mit seiner Arbeit mehrere wenig bekannte Quellen erforscht und einer größeren Allgemeinheit zugänglich gemacht hat. Seine Ausführungen bieten eine brauchbare Grundlage für weiterführende Untersuchungen. Werner Braun, Kiel

Jan Racek: Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes. Prag: Státní Pedagogické Nakladatelství 1965. 310 S. (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica. 103.)

Als Frucht einer langen Beschäftigung mit dem instrumental begleiteten italienischen Sologesang der Zeit von 1600 bis 1670 legt der Brünner Ordinarius für Musikwissenschaft dieses Werk vor, zu dem er Quellenstudien in Italien 1929 bis 1936 betreiben und eine umfassende Mikrofilmsammlung anlegen konnte, die sich heute im Mährischen Museum zu Brünn befindet. Die auf Anregung Vladimir Helferts zurückgehende Untersuchung konnte nur mit Hilfe eingehenden Quellenstudiums gemacht werden, da die bisherigen Urteile über die italienische Monodie sich auf viel zu wenige Quellen stützten, auch die Arbeiten von Ambros und Riemann. Racek zog nicht nur die Monodien Caccinis und Mazzochis heran, sondern die mehrerer Dutzend anderer Komponisten, um ein umfassendes Bild dieser ersten großen Kunst des selbständigen Sologesangs in Europa zu geben. Der Verfasser hält die Epoche von 1620 bis 1640 für eine „*der wichtigsten Stilepochen der europäischen Musikgeschichte*“ (S. 214), weil hier die Grundlagen für den gesamten neueren Sologesang wie für die Entwicklung der farbigen und ausdrucksvollen Harmonik in der Begleitung gelegt wurden. Das Zeitalter der Monodie sei nicht nur eine „*vor-*

übergewandene Epoche der europäischen Musikgeschichte" gewesen, wie man bisher oft irrtümlich angenommen hat.

Der „Bauplan der Verse und Reime“ wurde die Grundlage für die Musik der ersten italienischen Monodien. Die Verständlichkeit der Worte wurde das oberste Gesetz bei der Komposition. Erst nach 1640 erfolgte die Trennung in Rezitativ und Arie, wenn auch vorher bereits ein mehr rezitativischer und ein mehr arioser Monodietyp zu finden waren. Aus der Reihung mehrerer Rezitative und Arien setzte sich dann die Kantate zusammen, die sich direkt aus den Monodien entwickelte. Die ästhetische Grundforderung der Monodie war die Erregung des Zuhörers durch „Erweckung der Leidenschaften“, wobei man sich auf die Antike stützte. Racek führt hierfür überall die theoretischen Quellen an und weist auf die Bedeutung Zarlino's hin, der bereits die „Nachahmung der Natur“ forderte. Die Stoffe der italienischen Monodiedichtungen sind meist erotisch-sentimentaler Art: Schmerz und Qual sind Lieblingsthemen. So gehören Lamento und Abschiedsszenen zu den beliebtesten Stoffen der Monodie — der Verfasser hätte darauf hinweisen können, daß gerade diese beiden Stoffkreise in den italienischen Opern um und nach 1650 besonders verbreitet waren (vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937). In dem Sprachklang der frühen Monodie-Texte wie in der Vielfalt der Formen weist Racek Parallelen zum Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts nach. In dem Bestreben, beim Zuhörer starke Emotionen zu erzeugen, sieht er den Ausdruck italienischen Temperaments (noch bei Puccini). Eine grundsätzliche Neubewertung der barocken italienischen Texte ist notwendig, wie sie für die deutsche Barocklyrik in neuerer Zeit bereits vorgenommen wurde. Es finden sich in Italien damals auch viele Parallelen zur Dichtung des modernen Expressionismus.

In getrennten Kapiteln werden Melodie, Harmonik und Formentwicklung dargestellt, aus welchen hier nur einige Ergebnisse herausgegriffen werden können. Für die Melodik wurde die Sequenz bedeutsam, die aus der Instrumentalmusik in die Monodie übertragen wurde. Der Verfasser konnte fünf melodische Grundtypen (aus etwa 300 Melodien) herauschälen, ohne daraus weitere Schlüsse

zu ziehen oder Vergleiche mit anderen Melodieuntersuchungen anzustellen. Die Koloraturen dienten in der Monodie zuerst der „Ausdruckssteigerung“, erst später der Tonmalerei (S. 110). Besonderes Gewicht legt der Verfasser auf die Bedeutung der Entwicklung der Harmonik zu einem selbständigen Ausdrucksfaktor, vor allem in dem schnellen und überraschenden Harmoniewechsel der Continuo-Begleitung sowie den durch die Singstimme entstehenden harmonischen Reibungen und Neuerungen, die im Madrigal des 16. Jahrhunderts in dieser Weise noch nicht möglich waren und die vorbildlich für die nächsten Jahrhunderte gewirkt haben. Für die Entwicklung der Monodie wurden auch die Einflüsse des Tanzes, des Volksliedes und instrumentaler Formen wie etwa der Variation über einen Basso ostinato bedeutsam. Hierzu hätte der Verfasser wiederum auf die Parallelen in der Oper hinweisen können, wie ich sie — vielleicht auch etwas systematischer und vollständiger — dargestellt habe (in *Die Venezianische Oper*).

Im Schlußkapitel sucht der Verfasser, den „Musikausdruck“ der Monodie zu bestimmen. In Ekstase und „sensuellem Erleben“ des Barock sieht er eine dem Rationalismus der Renaissance konträre Geisteshaltung. Hierbei hätte der Begriff des Manierismus noch stärker herangezogen werden können, durch welchen man heute jene gesamte Epoche neu zu deuten versucht, indem man die anticlassischen Elemente den klassischen gegenüberstellt. (Vgl. H. C. Wolff, *Manierismus in barocker und romantischer Oper*, Vortrag Coburg 1965, Mf XIX, 1966, S. 261 bis 269.) Wenig überzeugend ist die soziologische Herleitung der Monodie aus dem „Aufstieg des reichen Bürgertums“ in Italien (S. 20 f.); dieses gab es vorher auch in den Niederlanden, ohne daß es zur Entstehung der Monodie gekommen wäre. Sehr glücklich ist dagegen die Parallele von Musik und bildender Kunst, um die regionalen Gegensätze der Florentinischen und Venezianischen Kunst zu erklären. Der Klarheit der Zeichnung in der bildenden Kunst in Florenz geht eine ähnliche Klarheit der melodischen Linie in den Gesangspartien der Monodien parallel, während die Farbigkeit der Venezianischen Kunst ihre Entsprechung in dem Klangkolorit der Venezianischen Mehrchörigkeit wie in dem reichen Harmoniewechsel der Venezianischen Monodien findet.

Daß man in der Musik Venedigs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen künstlerischen „Abstieg“ zu sehen habe (S. 207), möchte man allerdings angesichts von Persönlichkeiten wie Monteverdi und Cavalli bezweifeln.

Das Buch enthält im Anhang 30 Seiten mit Musikbeispielen, ferner 33 Abbildungstafeln sowie ein Resümée in französischer Sprache. Ursprünglich ist das Werk in tschechischer Sprache geschrieben und von fremder Hand ins Deutsche übersetzt, was an und für sich gut gelungen ist, sich freilich bei manchen Formulierungen auch störend bemerkbar macht. Zur Ergänzung möchte ich auf einige Schallplatten hinweisen, welche ebenfalls unbekannte Monodien enthalten, auch solche, die Racec teilweise nicht nennt oder nur die Titel: Monodien von G. Minichalchi, Ludovico Busca, D. Marazzoli bei Anthologie sonore (Paris) Nr. 21 und 79, zu denen Curt Sachs ausgezeichnete Begleittexte in französischer Sprache verfaßt hat, die den Platten beiliegen. Ferner sei auf die Monodien von G. P. Berti, B. Donato, Cl. Saracini und Caccini hingewiesen, die Alfred Deller auf Amadeo AVRS 6085 singt und die ein anschauliches Bild dieser hervorragenden Kunst der italienischen Monodie vermitteln.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Ein Dokumentation. (Gütersloh:) Sigbert Mohn Verlag (1963). 446 S. Dasselbe als Taschenbuch: (Reinbeck:) Rowohlt (1966). 503 S. (rororo 818—820.)

Der vorliegende Band ist der zweite einer Reihe, die Dokumente zum Thema Kunst und Kultur im Dritten Reich einem breiteren Publikum darbieten will. In vier Kapiteln (*Das Jahr 1933 — Gesteuerte Musik — Arteigene Kunst — Artfremde Musik*) wird eine Fülle von Buchzitaten, Zeitungsartikeln, Briefen und Aktenstücken vollständig oder im Auszug ausgebreitet; dazu kommt in der Buchausgabe ein Abbildungsteil, der im Taschenbuch (das im übrigen ein unveränderter Nachdruck ist) fehlt. Die Kommentare des Herausgebers beschränken sich auf eine leider nur sehr knappe Einleitung und aphoristische Vorworte zu den vier Kapiteln, biographische Daten der vorkommenden Personen, kurze Einführungen in den jeweiligen Sachzusammenhang, gelegentliche Nachweise weiterer Dokumente und Überschriften zu jedem Dokument, die teilweise recht effekt-

voll sind, über deren Berechtigung und Notwendigkeit in einer Dokumentensammlung man allerdings streiten könnte.

Der Herausgeber verfügt über eine ungewöhnlich ausgedehnte Quellenkenntnis, und die Liste der Archive, für deren Mitarbeit er danken kann (S. 12—13), ist eindrucksvoll. Dennoch scheint es, als habe sich die Auswertung wenigstens der Musikzeitschriften von 1933—1944 auf Stichproben und Zufallsfunde beschränkt; für eine ganze Reihe der genannten und zitierten Personen hätte sich dort weit stärker belastendes Material finden lassen, und das ganze grotesk-makabre Anzeigenwesen, vor allem der ersten Jahre nach 1933, ist unberücksichtigt geblieben. Die formalen Erfordernisse einer Dokumentensammlung (Angaben über Kürzungen, Nachweise der Fundorte) sind erfüllt; eigenartig berührt allerdings die wiederholt auftauchende Angabe „Im Besitz des Herausgebers“, vor allem bei handgeschriebenen Lebensläufen (S. 249, 315), die nur aus Staatsbesitz (Personalakten) stammen können, also keinesfalls in Privathand gelangt sein dürften. Vermutlich handelt es sich um Fotokopien oder beglaubigte Abschriften.

Die Lektüre der Dokumente selbst ist ebenso aufschlußreich wie unerfreulich; die Unmenschlichkeit, die aus vielen von ihnen spricht, und die Niedrigkeit, von der die überwältigende Mehrheit geprägt ist, sind nicht neu und nicht überraschend, aber niederdrückend. Mit Recht hat der Herausgeber dem Jahre 1933 ein eigenes Kapitel gewidmet: was hier als eine trübe Flut aus Ressentiment, Karrieremacherei, Denunziation, Bosheit und Gemeinheit in wenigen Monaten heraufquillt, ist noch heute, da man sich an die Korruption der Künste durch die Politik beinahe gewöhnt hat, atemberaubend; die dokumentarischen Vorgänge in der Preußischen Akademie der Künste und das öffentliche Kesselstreben gegen Kestenberg und Jöde (um nur zwei Beispiele zu nennen) wirken noch heute so abstoßend, wie sie damals hätten wirken müssen. Daß die Protagonisten gerade des Kampfes gegen Kestenberg und Jöde zwei Journalisten waren, deren Namen sich auch sonst wie ein schmutzig-brauner Faden durch das Buch ziehen und die bis vor wenigen Jahren ihrem Handwerk ungestört und bei angesehenen Zeitungen nachgehen konnten, verdient angemerkt zu werden.

Ist in diesem ersten Kapitel die chaotische Vielfalt der Ereignisse und Strömungen durch die zeitliche Begrenzung auf das Jahr 1933 noch einigermaßen vollständig eingefangen und überschaubar dargestellt, so leiden die übrigen Kapitel darunter, daß eben diese Vielfalt für die übrigen elf Jahre des Regimes, sachlich statt chronologisch geordnet, dokumentarisch nicht ausreichend belegt, geschweige denn entwirrt worden ist. Der Herausgeber hat in der Masse des Stoffes die Orientierung verloren, und das umso gründlicher, als ihm eine wirklich sachkundige Beratung offenkundig gefehlt hat. Zu zeigen gewesen wäre — nach dem Titel der Sammlung — nicht nur die Musik des Dritten Reiches, sondern die Musik im Dritten Reich; ideologisch gleichgeschaltete Volksliedpflege und Volksliedforschung neben unbeirrter wissenschaftlicher Arbeit auf diesem Gebiet; gelenkte Unterhaltungsmusik (sie ist relativ ausführlich berücksichtigt) neben liberalen Unterwanderungsversuchen und Aufweichungserscheinungen in den letzten Kriegsjahren; Konzertprogramme mit und ohne ideologiefreudliche „Schmuggelware“; linientreue und getarnt oppositionelle Kritiken, Aufsätze und Abhandlungen; die auch auf dem Gebiet der Musik vielfältig abgestuften völkischen, deutschnationalen, antiliberalen und antisemitischen Affekte aus dem Bürgertum, die sich nur zu leicht dem ideologischen Wust assimilierten, der sich nationalsozialistisch nannte; die breite Skala der Verhaltensweisen von Musikschriftstellern und Musikwissenschaftlern von der vereinzelt Entgleisung über das vorsichtige „Wohlverhalten“ und die plumpe oder geschickte Anbiederung bis zum offenen Paktieren, zur Karrieremacherei, zur ideologischen Schützenhilfe und selbst zur Kollegendenunziation; schließlich und nicht zuletzt die (nicht ganz seltene) Wandlung vom gutgläubigen und verblendeten Mitläufertum zum heimlichen oder offenen Widerstand — oder zur Flucht in den Elfenbeinturm.

Das alles wäre allerdings nur durch sorgfältigste Auswahl und umfassende Dokumentation zu leisten gewesen. Vielleicht ist eine bessere Auswahl als die vorliegende zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht möglich; daß aber den vorgelegten Dokumenten jeder historische und kritische Kommentar versagt geblieben ist, macht die Sammlung im bedenklichsten Sinne problematisch. So

stehen Dinge nebeneinander, die außer der Jahreszahl nicht das geringste miteinander zu tun haben, und Texte, die für sich gesehen und exakt interpretiert keineswegs nationalsozialistisch sind, erhalten durch ihre Umgebung einen negativen Akzent, der von polemischer Interpretation nicht grundsätzlich verschieden ist — die beabsichtigte pars-pro-toto-Repräsentanz der Auswahl verwandelt sich in undifferenzierte Schwarzmalerei. Summarische Aburteilungen wie die posthume Festlegung Alfred Heuß' auf die reaktionäre Seite seiner Schriften und seiner redaktionellen Tätigkeit (S. 69 — noch dazu aus zweiter Hand, ohne Dokumente) sind unqualifiziert in einer Dokumentation, die mehr sein will als das berühmte „Namen nennen“. Ein Text wie der S. 247—248 abgedruckte ist erstens nicht nationalsozialistisch und zweitens ohne Kommentar unverständlich; durch seine Placierung und durch die Überschrift des Herausgebers wird aber der Eindruck erweckt, als handle es sich hier um jenes Bekenntnis zum Horst-Wessel-Lied, das der Text selbst gerade nicht bietet. Entsprechendes gilt für die Zusammenstellung der Zitate S. 315—316 und S. 418 Anm. 2. Die beiden Fälle sind vielleicht die extremsten des Buches; sie werfen jedoch zusammen mit den übrigen erwähnten Mängeln die unangenehme Frage auf, ob es dem Herausgeber nicht nur an Sachkenntnis, sondern auch an Tendenzfreiheit für die Lösung seiner Aufgabe gefehlt haben könnte. Gescheitert ist er an ihr jedenfalls. Empörung und Ekel angesichts sehr vieler, allzu vieler der hier abgedruckten Dokumente sind nur zu gut verständlich, aber sie sind schlechte Ratgeber für die historische Arbeit. Die Schicksale der Musik im Dritten Reich zu dokumentieren und darzustellen, bleibt weiterhin eine ungelöste Aufgabe.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Musik in der Reichsstadt Augsburg. Hrsg. von Ludwig Wegele. Mit einem Vorwort von Bernhard Paumgartner und Beiträgen von Adolf Leyer, Fritz Schnell, Erich Valentin und Ludwig Wegele. Augsburg: Verlag Die Brigg (1965). 175 S.

Das Schrifttum zur musikalischen Ortsgeschichte im bayerischen Raum ist zwar an Umfang nicht gering, doch für die Mehrzahl der wichtigsten Musikzentren fehlen bis heute zusammenfassende und verlässliche

Darstellungen. Wo solche vorliegen, sind sie teils veraltet oder revisionsbedürftig (wie D. Mettenleiters verdienstvolle *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* von 1866) oder nur als kursorischer Überblick angelegt (wie O. Ursprungs *Musikgeschichte Münchens* von 1927). Vielfach fehlen die als Voraussetzung für eine Gesamtschau erforderlichen Spezialarbeiten. So liegt z. B. noch keine auch nur annähernd befriedigende Untersuchung zur Münchener Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, speziell über die Zeit vor dem Regierungsantritt des Kurfürsten Karl Theodor (1778) vor.

Zur Musikgeschichte der ehemaligen freien Reichsstadt Augsburg existieren bereits zahlreiche Detailuntersuchungen, zum Teil auch in einschlägigen Biographien und Monographien. Ein Versuch einer Musikgeschichte im Überblick fehlte aber bisher. Auch der nunmehr von Ludwig Wegele als Herausgeber vorgelegte und zusammen mit drei Mitarbeitern verfaßte Sammelband wurde mit Bedacht nicht als Musikgeschichte bezeichnet. Wenn eine solche auch heute noch aussteht, so ist doch die Initiative, die zu dieser Gemeinschaftsarbeit geführt hat, sehr zu begrüßen. Das Werk bringt kaum neue Forschungsergebnisse, es will „wissenschaftlich gesicherte Erkenntnisse verständlich darbieten, ohne im einzelnen alles zu belegen, dem eingehender interessierten Leser aber auch durch ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister weiterhelfen“.

Der Haupttext ist in fünf Kapitel eingeteilt. Zunächst berichtet Adolf Leyer über die *Augsburger Musikpflege im Mittelalter*. Wie der Verfasser selbst bemerkt, fließen hier die Quellen nicht reichlich, „sie wurden auch noch keineswegs genügend ausgeschöpft“. Es ist nicht sein Verschulden, wenn hier ein noch unvollständiger Überblick mit z. T. auch allgemeineren Informationen (etwa zur Choralpflege) entstehen mußte. Allen Schwierigkeiten zum Trotz wird dem Leser eine Vorstellung über die Art der geistlichen und weltlichen Musikübung in Augsburg bis um 1500 vermittelt. Besonderen Raum nimmt die Charakterisierung der erhaltenen handschriftlichen und gedruckten Quellen des 15. Jahrhunderts ein. Augsburgs Bedeutung für den Buchdruck der Inkunabelzeit wirkte sich auch auf den frühen Notendruck aus. Daß Günther Zainer hier „um 1473 die frühesten deutschen Notendrucke

mit beweglichen Typen in gotischer Choralnotation“ (S. 26) schuf, ist allerdings nicht belegt. Nachzutragen zu diesem ersten Beitrag wäre noch die heute in der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel befindliche Theoretikerhandschrift mit der *Musica Enditriadis* und Texten des Boethius (Cod. Gud. lat. 72), die sich zu Beginn des 11. Jahrhunderts im Augsburger Benediktinerkloster St. Afra befand (H. Schmid im Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959, S. 263).

Die Augsburger Meistersingerzunft erfährt durch Fritz Schnell, einen guten Kenner der Materie, eine separate Würdigung. Der Verfasser bietet eine instruktive Einführung in das Wesen des Meistergesanges, der nicht nur in Nürnberg Bedeutung erlangt hat. Auch Augsburg brachte bedeutende Meistersinger hervor. Der Beitrag schildert eingehend die Geschichte der wohl um 1530 erstandenen Zunft von ihrer Blütezeit bis zu ihrem Aufgehen im Komödienspiel und ihrer völligen Auflösung am Beginn des 19. Jahrhunderts. Ein kleine Ergänzung: Die auf S. 38 als Gegenstücke zu den volkstümlichen Aufführungen der Meistersinger erwähnten gelehrten Schulkomödien der Augsburger Gymnasien sind nicht nur bis 1737 zu verfolgen. Sie fanden sehr wahrscheinlich bis in die siebziger Jahre, sicher aber bis 1766, regelmäßig statt.

Der zweite Beitrag von Adolf Leyer führt in die *Augsburger Musikkultur der Renaissance*. Bei der Fülle des Materials für diesen wohl wichtigsten Zeitabschnitt der Musikgeschichte der alten Reichsstadt und dem Erfordernis einer gedrängten Darstellung bestand die Gefahr, die Aufzählung von Namen und Daten zu sehr in den Vordergrund treten zu lassen. Der Verfasser sucht dies aber möglichst zu vermeiden und entwirft ein farbiges Bild der für Augsburg so fruchtbaren Zeit von 1500 bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Vollständigkeit kann hier nicht erwartet werden. Sie würde im gesetzten Rahmen nur verwirren. Einige Ergänzungen sollen aber doch noch vermerkt werden. Die auf S. 75 erwähnte Büchersammlung des Augsburger Ratsherrn Johann Heinrich Herwart (Hörwart), die neben Musikhandschriften vor allem zahlreiche wertvolle Musikdrucke enthielt, gelangte 1585 in die Bibliothek des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. Als zweite Augsburger private Musiksammlung des 16. Jahrhunderts muß die nicht weniger bedeutsame des Domherrn Johann Georg von

Werdenstein angesehen werden, die 1594 ebenfalls durch den musikliebenden Bayernherzog erworben wurde. Beide zusammen bilden den Grundstock der reichen Sammlung an älteren Musikdrucken der Bayerischen Staatsbibliothek. H. J. Fugger (S. 77) kann nicht als „Gründer und Schöpfer der Bayerischen Staatsbibliothek“ angesehen werden. Er war durch seine fast grenzenlose Sammelleidenschaft immer mehr in die Abhängigkeit des Münchener Hofes geraten, so daß er schließlich 1571 seine Büchersammlung an Albrecht V. abtreten mußte. Zu den Augsburger Lautentabulaturen (S. 95) wären noch die zehn in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Manuskripte aus der Sammlung Herwart (Mus. Mss. 267–271 und 1511a–1511d) zu nennen. (J. J. Maier, *Die Musikalischen Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, 1. Teil, München 1879, S. 145–147; K. Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss. München 1952, S. 35, erweiterte Druckausgabe Tutzing 1967, S. 42.)

Erich Valentin behandelt im folgenden Beitrag *Die Augsburger Musik zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Ende der Reichsstadt*. Dieses Zeitalter des Übergangs zur bürgerlichen Musikkultur steht an Fülle der Namen und Werke der Renaissance-epoche nicht nach. Der sehr flüssig geschriebene Überblick reicht bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Auch hier konnten aus räumlichen Gründen in erster Linie nur die wesentlicheren Namen und Beispiele berücksichtigt werden. Die durch Valentin aus Lotters Verlagskatalogen belegte Existenz eines süddeutschen Sololiedes im 18. Jahrhundert (S. 120) muß nachdrücklich bestätigt werden. Leider hat nicht zuletzt die äußerst ungünstige Quellenlage die Erfassung und Würdigung dieser Literatur (abgesehen von Valentin Rathgeber und Johann Caspar Seyfert) bisher verhindert. Neben den Augsburger Druckern und Verlegern Lotter und Leopold (S. 124) wären für das 18. Jahrhundert noch zu nennen: Andreas Maschenbauer (1. Jahrzehnt), Philipp Ludwig Klaffschenkel (4. Jahrzehnt) und Matthäus Rieger, welcher letzterer neben dem führenden Verleger Lotter ganz Süddeutschland seit 1743 mit Stimmendruckern von Kirchenwerken mitversorgte. Ergänzend sei noch auf drei Augsburger Kirchenkomponisten hingewiesen, die zu ihrer Zeit durch ihre Werke in ganz Süd-

deutschland bekannt waren: Thomas Eisenhuet (1644–1702), ein geborener Augsburger, wirkte vor seiner Berufung als Stiftskapellmeister nach Kempton bis 1677 im Augustinerchorherrnstift St. Georg und veröffentlichte mehrere Sammlungen eigener Werke im Druck (Ernst Fritz Schmidt in MGG). Johann Michael Dischner, Chorvikar und Organist an St. Moritz zu Augsburg schrieb u. a. die Musik zu der 1763 am Münchener Jesuitenkolleg aufgeführten Meditation *Religio incurritis*, zu zwei Endskomödien (1765 und 1766) für St. Salvator in Augsburg und drei solchen (1762, 1763 und 1766) für das Jesuitentheater zu Ingolstadt. Von Johann Drexel schließlich, dem 1801 verstorbenen Organisten und Augsburger Domkapellmeister, den Schubart einen Schüler Johann Sebastian Bachs nannte, sind heute noch Messen in ganz Bayern zu finden.

Den engen Beziehungen der Familie Mozart zu Augsburg, die in Valentins Beitrag bereits mehrfach gestreift werden, ist das letzte, vom Herausgeber Ludwig Wegele verfaßte Kapitel gewidmet. Es fußt in erster Linie auf den grundlegenden Arbeiten von Ernst Fritz Schmid und auf Wegeles Buch *Mozart und Augsburg* (Augsburg <sup>2</sup>/1960). Der Verfasser stellt zunächst die äußeren und die geistigen Einflüsse der Geburtsstadt auf die menschliche und künstlerische Entwicklung von Vater und Sohn dar und schließt mit einer Übersicht über die verschiedenen Begegnungen W. A. Mozarts mit Augsburg. Zu Leopold Mozarts Gymnasialzeit und zur Augsburger Erstaufführung von W. A. Mozarts Singspiel *Die verstellte Gärtnerin* konnte der Rezensent nach Erscheinen des Buches Korrekturen und Ergänzungen bringen (Acta Mozartiana XII, 1965, H. 3, S. 57 ff. und XIII, 1966, H. 2, S. 43 ff.). Im Literaturverzeichnis wäre noch E. F. Schmid's Aufsatz *L'heritage souabe de Mozart (Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart)*, Paris 1956, S. 51–84) nachzutragen.

Einige kleinere Inkonsistenzen sind bei der Redaktion übersehen worden, so etwa die abweichende Schreibweise des Namens Schmetzer (Bildbeschriftung S. 109) und Schmezer (Text S. 110/11). Die im Hauptteil und im Register irrümlicherweise als zwei verschiedene Personen genannten Anton Franz und Josef Anton Maichelbeck sind mit Franz Maria Josef Anton Maichelbeck identisch, der zeitweise als fürstbischöflich Augs-

burgischer Kapellmeister und Hofmaler in Dillingen wirkte. Der Abbildungsteil ist sorgfältig zusammengestellt und reichhaltig ausgestattet worden. Manches hätte allerdings ohne Schaden wegbleiben können, wie z. B. die doppelte Wiedergabe des „gekroneten Tones“ des Meistersingers Sebastian Wild in zwei verschiedenen Handschriften oder einige der Musikdarstellungen in zeitgenössischen Gemälden oder Drucken. Die Bildbeschriftungen sind recht knapp formuliert. Bei Abb. 76 ist — vor allem für den Nichtfachmann — der Hinweis unerlässlich, daß es sich bei der wiedergegebenen Handschrift der Motette „Da pacem“ von A. Gumpelzhaimer um eine Sparte (von Friedrich Filitz) aus dem 19. Jahrhundert handelt. Anstelle der posthumen Lithographie L. Mozarts von H. E. von Wintter aus dem Jahr 1815 (S. 158) wäre eines der authentischen Porträts vorzuziehen gewesen.

Im ganzen gesehen bietet das inhaltlich wie auch in seiner Aufmachung vorbildliche und qualitätvolle Buch die wesentlichen Fakten der bisherigen Kenntnisse über die Augsburger Musikgeschichte bis 1806. Auch der Fachmann wird es sicherlich nicht ohne Gewinn zur Hand nehmen.

Robert Münster, München

**Musikgeschichte in Bildern.**  
Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Bd. I: Musikethnologie. Lieferung 1. Paul Collaer: Ozeanien. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965. 232 S.

Der Titel dieser Lieferung verspricht eine Darstellung der Musikgeschichte Ozeaniens anhand bildlicher Quellen. Schon eine oberflächliche Kenntnis der Quellenlage läßt das Vorhaben ebenso reizvoll wie schwierig erscheinen: Ozeanien ist keine kulturelle Einheit, sondern umfaßt eine Vielzahl von Kulturen, deren Geschichte in wechselndem Maße und Sinn zueinander in Beziehung stehen; das Gebiet ist durch Vorarbeiten nur mangelhaft erschlossen; vor allem aber sind die potentiellen Bildquellen sehr heterogener Natur. Kultureigene Dokumente mit musikalischem Bezug sind selten und kaum von großem Alter, da Umwelteinflüsse und Materialbeschaffenheit in der Regel einen raschen Zerfall bedingten. Nur Musikinstrumente finden sich reichlich in den Museen, doch sind auch sie meist nicht älter als hundert Jahre.

Die kultureigenen Dokumente werden durch eine Fülle von Darstellungen ergänzt, die Europäer geschaffen haben: Zeichnungen, Gemälde und Photos. Diese Bilder bedürfen strenger Quellenkritik, denn sie entstanden in unterschiedlichen Stadien des Kulturkontaktes und sind vielfach Dokumente zugleich der dargestellten und der darstellenden Kultur, und nur bei Berücksichtigung beider verständlich.

Auch diese sekundären Quellen fließen erst seit den Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts. So bieten sich im günstigsten Falle zwei Jahrhunderte dem direkten historischen Zugriff dar.

Indirekt, mittels ethnologisch-kulturhistorischer Methoden, lassen sich einzelne Züge der musikalischen Vorgeschichte Ozeaniens beleuchten, wobei das Bildmaterial zuerst immer als Dokumentation des kontemporären Zustandes verstanden werden muß und nur sekundär und sehr behutsam zur kulturhistorischen Rekonstruktion herangezogen werden kann. Denn die Kulturen Ozeaniens repräsentieren nicht erstarre Entwicklungsphasen der Menschheit, wie eine längst überholte Auffassung sie verstanden wissen wollte, sie sind keine statischen Relikte, sondern dynamische Prozesse, die durch den Kontakt mit Europäern starke Impulse erhalten haben. Die zeitliche sowie ethnisch-lokale Definition aller Bilddokumente sowie die quellenkritische Analyse des Bildinhalts sind daher selbstverständliche Voraussetzung jeder historischen oder kulturhistorischen Interpretation.

Paul Collaer leitet den Bildband mit Daten zur Geographie, Pflanzen- und Tierwelt, zur (hypothetischen) Besiedlungsgeschichte, den *Alten Kulturen*, zu *Glauben-Religion*, *Sprachen* und einem Abschnitt *Musik* ein, der einen Überblick über die musikalischen Stile Ozeaniens geben soll. Der Bildteil enthält 25 Photos von *Zeremonien*, *Tanz und Gesang* und 135 Photos von Musikinstrumenten — überwiegend von Museumsstücken, die nach den Klassen der v. Hornbostel-Sachs'schen Systematik geordnet sind. Unter den nicht gezählten Textillustrationen findet sich auf S. 210 das älteste Bilddokument, die Reproduktion einer Zeichnung von 1843, die einen Bewohner der Marquesas-Inseln darstellt (Datierung und Lokalisierung fehlen bei Collaer). Der Band schließt mit den üblichen Karten, Registern und Verzeichnissen,

enthält jedoch im Gegensatz zu anderen Lieferungen keine Zeittafel.

Die Behandlung des Themas durch den Verfasser kann aus verschiedenen Gründen nicht befriedigen. Vor allem ist seine theoretische Orientierung bedenklich. Es ist bedauerlich, daß Paul Collaer darauf verzichtet hat, dem Band eine Diskussion seines methodologischen Standpunktes voranzustellen. Erst im Abschnitt Musik findet sich die folgende Erklärung, die sich auf das Sammeln von Klangdokumenten bezieht, analog aber wohl auch für seine Auswahl und Bewertung von Bildern gilt: *„Es kommt dem Musikwissenschaftler zu, das Ursprüngliche vom Verfälschten zu unterscheiden. Er wird nicht systematisch alles aufnehmen, was gesungen wird, und sich nicht für die Phänomene der Akkulturation interessieren, die auf den Einfluß der europäischen Zivilisation zurückzuführen sind. Diese Phänomene geben Einblick in die Soziologie, aber nicht in die Musikwissenschaft, die die Entwicklungsphasen der musikalischen Sprache studiert. Demzufolge wird in diesem Werk nicht „abgesunkenes Kulturgut“ als die Folge der europäischen Durchdringung behandelt werden“* (S. 18).

Diese in der Musikethnologie als überholt geltende Ansicht beraubt den Verfasser der Möglichkeiten eines historischen Ansatzes; sie erklärt das absolute Fehlen von Quellenkritik und macht damit seine — übrigens meist unverbindlichen und vielfach widersprüchlichen — Interpretationen a priori suspekt. Die Photos, die notwendig überwiegend verschiedenen Phasen der Akkulturation entstammen, sind in der Regel nicht datiert, häufig sind darüber hinaus die Ortsangaben und kulturellen Zuordnungen sehr vage (z. B. Abb. 82 und 83: „Polynesien“, Abb. 12 „Melanesien“, Abb. 164 „Neuguinea“), weshalb der dokumentarische Wert vieler Abbildungen gering ist.

Erstaunlich sorglos ist die für Musikinstrumente verwendete Nomenklatur. Zwei Beispiele: Das aus dem Gehäuse großer Meeres- schnecken angefertigte und als Trompete geblasene Aerophon nennt Collaer abwechselnd Schneckenhorn, Muschelhorn und Muschel- trompete. Die in der Literatur auftauchenden Benennungen dieses Instrumentes sind seltsam vielfältig. Erst unlängst forderte Hans Hickmann: *„Es muß in allen Fällen Schneckenhorn (bestenfalls Schnecken- tube) heißen, denn . . . die Bohrung ist natürlich*

*konisch“* (Mf 19, 1966, S. 80). Diese Argumentation trägt zur weiteren Verwirrung bei. Nach der noch immer nicht überholten *Systematik der Musikinstrumente* von v. Hornbostel und Sachs (Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914, S. 553—590) bilden Tuben („Die Röhre ist ungebogen und ungeknickt“) und Hörner („Die Röhre ist gebogen oder geknickt“) Unterordnungen der Röhren- trompeten, die gleichrangig neben den Schnecken- trompeten stehen. Es sprechen also nicht nur „die mehr naturverhafteten Völkerkundler eher von ‚Schnecken- trompeten‘“ (Hickmann loc. cit.), vielmehr ist dieser Terminus bereits 1914 von v. Hornbostel und Sachs in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt worden, die in der Einleitung zu ihrer Systematik bemerkten: *„ . . . wer ein Musikinstrument bloß nach Gutdünken benennt, oder es beschreibt, ohne zu wissen, worauf es ankommt, wird mehr Verwirrung stiften, als wenn er es ganz unbeachtet gelassen hätte“* (loc. cit. S. 553).

Daran fühlt man sich erinnert, wenn Collaer die auf indonesischen Einfluß zurückgehende idiochorde Röhrenzither Melanesiens wenig fachgerecht „Röhren- Psalterium“ oder „Bastzither“ nennt (S. 102) und sich durch sie zu einem skurrilen instrumentensystematischen Exkurs anregen läßt. *„Die ‚Bastzither‘ ist kein Saiteninstrument. Aus dem Bambusstück werden ein oder mehrere Streifen des Oberflächengewebes herausgelöst, die an ihren Enden mit dem Stamm verbunden bleiben. Der Baststreifen . . . wird durch untergelegte Holzklötzchen gehoben. Dieses Instrument ist also ein Idiophon. Der Unterschied, der zwischen diesem Instrument und einem Chordophon besteht, muß betont werden, da das „Röhren- Psalterium“ einem besonderen Zweck bestimmt war“* (S. 102), den Collaer jedoch nicht nennt. Der Verfasser verkennt das Einteilungsprinzip der Systematik, deren Termini er verwendet — entscheidend ist der primär schwingende Körper, hier also die Saite, deren Verhältnis zum Saitenträger in nachgeordneten Kategorien der Systematik erfaßt wird.

Der Rezensent hält es nicht für angemessen, auch noch auf die Merkwürdigkeiten der aus ungleichwertigen Quellen kompilierten Einleitung, auf falsche Zitate, unhaltbare Postulate und den allgemeinen Mangel an wissenschaftlicher Akribie einzugehen. Dieses Buch liegt weit unter dem Niveau

der anderen bisher erschienenen Lieferungen der Musikgeschichte in Bildern; es wird den in der Musikethnologie gesetzten Maßstäben nicht gerecht und ist trotz seiner guten Ausstattung und einiger exzellenter Fotos von geringem wissenschaftlichem Wert.

Dieter Christensen, Berlin

Bathyah Bayer: *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs. An Archeological Inventory.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 51 S. 2 Taf.

Michal Smoira-Roll: *Folk-Song in Israel. An Analysis Attempted.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 59 S.

Menashe Ravina: *Organum and the Samaritans.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 62 S.

Die zwei zuerst genannten Autoren sind junge Damen, die, obwohl in Israel geboren und erzogen, ihre professionellen Studien in Europa absolviert und in der Schweiz bzw. in Schweden promoviert haben. Dr. Bayer hat das Verdienst, den ersten systematischen Katalog aller archäologischen Funde in und um Palästina verfaßt zu haben, die sich irgendwie, und im besonderen in organologischer Hinsicht, mit Musik in Zusammenhang bringen lassen. Das von ihr bearbeitete Intervall umspannt das Zeitalter von 4000 vor Chr. bis ca. 550 nach Chr., den Raum von Ugarit (Ras Schamra) im NW bis Aqaba im SO, von Palmyra im NO bis Sinai und El'Arisch im SW. Mit Recht nennt sie dieses Territorium „Groß-Canaan“. Vom Neolithikum bis in die Byzantinische Epoche sind hier alle Schichten berücksichtigt worden, an sich schon eine bewunderswerte Leistung! Fr. Bayer beschränkt sich mit Recht auf einen Realienkatalog und steht mit beiden Füßen fest auf (und oft in) der Erde. Daher hat sie unentzifferbare oder zweifelhafte Funde ausgeschlossen, obwohl sie sie gewissenhaft registriert. Der Katalog selbst ist eine verdienstvolle Publikation und darf internationales Interesse beanspruchen. Leider läßt das Postskriptum oder Resumé einiges zu wünschen übrig. So subtil Dr. Bayer im archäologischen Arbeitsgebiet operiert, so naiv erscheint sie im geistesgeschichtlichen. Sie fordert ein systematisches Studium des Bedeutungswandels aller musikalischen Termini über 2500 Jahre, sicherlich kein leichtes philologisches Unternehmen! Gelegentlich neigt sie auch zu Generalisierungen,

die sich historisch nicht halten lassen, wie etwa: „während der Zeit vom Exodus bis zum Eindringen Alexanders des Großen hat keine fremde Kultur Israel durchzogen“. Wo bleiben hier die Hethiter, wo die Ägypter, die Assyrer, die Philister, die Perser?

Doch muß man ihr sehr dankbar sein dafür, daß sie den Mut und die Redlichkeit hatte, alle nicht genau spezifizierten Behauptungen über sogenannte „Biblische Musik“ a limine anzuzweifeln. Dabei hat sie sich auch nicht gescheut, wohlbekannten Autoritäten nicht aufs Wort zu glauben. Diese echte Skepsis ist sehr wohlthuend und sticht angenehm ab von den Wunschträumen einiger israelischer Autoren, die überall ein spezifisch „jüdisches Element“ wittern und dabei mit dem (nie definierten) Begriff der „Tradition“ operieren. Fr. Bayers Leistung ist bedeutend und richtungsweisend im besten Sinne des Wortes.

So sehr diese Arbeit im Altertum lebt und webt, so rezent sind die Interessen von Dr. Smoira-Roll, deren Studie sich mit dem „Volkslied in Israel“ beschäftigt, d.h. im Palästina von ca. 1890–1948, dem Jahr der Unabhängigkeit Israels. Auch ist der Titel nicht ganz zutreffend, denn in Wirklichkeit untersucht die Autorin die Populargesänge und volkstümlichen Lieder jener Zeit, nicht voll ausgewachsene und variantenreiche Volkslieder. Das Thema ist schwierig, und die Verfasserin greift es zunächst vom historisch-soziologischen, dann morphologischen, zuletzt vom musikalischen Gesichtspunkt an. Diese Aspekte aber erzeugen nicht immer eine einheitliche Perspektive, und die Verfasserin ist sich dessen sehr wohl bewußt. In Anbetracht der ethnischen und kulturellen Verschiedenheiten der Einwanderer, nicht zu sprechen von sprachlichen und sozialen Gruppenunterschieden, war es eine große Leistung der zionistischen Exekutive, ein verhältnismässig homogenes Korpus von Populärliedern anzulegen und im Erziehungssystem zu verankern. Die Vielfalt der Melodik ist liebevoll und mit subtilem Kunstverstand aufgezeigt, die Wechselwirkung von Wort (dem neu erlernten Hebräisch!) und Ton ist sorgfältig untersucht, die Funktion der Lieder, sei sie ökonomisch, sei sie politisch, klar herausgestellt. Diese Arbeit ist ein Exzerpt aus einer viel weiter ausgreifenden, sehr detaillierten Studie. Bei der Auswahl der vielen Musikbei-

spiele gibt sie sich über den Begriff des „Populären“ bzw. „Folkloristischen“ nicht immer genau Rechenschaft; das liegt daran, daß sie im Grunde bei den Ideen der Schüler Herders stehen bleibt. Diese Romantiker hatten aber, wenn man von den Brüdern Grimm absieht, bei weitem nicht die Vor- und Weitsicht ihres Meisters Herder. Die neueren Forschungen über Gemeinschaftsgesang und -dichtung hätten vielleicht mehr berücksichtigt werden sollen; sie hätten einer Abklärung der Begriffe vorzüglich gedient. Sehr erfreulich ist die Objektivität, mit der die Verfasserin so heikle Fragen wie die der Assimilation und Akkulturation behandelt.

Dies ist die erste ernsthafte und wissenschaftliche Studie über die Genese und Struktur der spontanen oder komponierten, nicht-kommerzialisierten Gruppenlieder im Heiligen Land unter wahrhaft einzigartigen Bedingungen — der Rehabilitierung einer Nation nach 2000 Jahre Exils. So unabhängig die technischen, so vorzüglich die historischen Analysen durchgeführt sind, so abhängig ist die Verfasserin von einer — überaus törichten — Definition des Volksliedes von Hans J. Moser, auf die des Näheren einzugehen sich nicht verlohnt. Bei Einhaltung strengerer Methodik und Heranziehung anthropologisch-soziologischer Resultate wäre dies eine vollgültige Geschichte des neueren hebräischen Populärliedes von hohem Rang.

Ich bespreche M. Ravinas Studie über das Organum bei den Samaritanern an letzter Stelle, weil ich den Damen den Vortritt lassen wollte, und weil Mr. Ravinas Arbeit die umfangreichste von den dreien ist. Sie ist auch die problematischste. Problematisch sind die Methode, die historische Verlässlichkeit, das Einrennen offener Türen (z. B. in der Emphase, mit der betont wird — im Jahre 1963 — daß Huchald nicht der Erfinder des Organum gewesen und daß dieses nicht nur in der christlichen Musik anzutreffen sei!); problematisch ist auch die Verwirrung des Begriffes Organum, die die ganze Schrift durchzieht und die ihren Ursprung in der terminologischen Wahllosigkeit hat, mit der das Wort organum gebraucht wird. Der Verfasser benutzt es nämlich unterschiedslos für alle Arten von Parallel-Singen, sei es geordnet oder ungeordnet, improvisiert oder determiniert, chorisch oder solistisch, in Terzen oder Quartan oder Quinten. Behauptungen wie „die samari-

tanische Gemeinschaft wandelte sich innerlich, ohne fremden Einflüssen zu erliegen“ sind völlig unhaltbar gegenüber der sehr beträchtlichen historischen Literatur und den immer noch zugänglichen Quellen, die von Gelehrten wie M. Gaster, de Salaville, K. Kohler, F. Goitein und vielen anderen Kennern ausgewertet worden sind. Danach war und ist der Synkretismus der Samaritaner sprichwörtlich und historisch begründet. Wir können den historischen Schlußfolgerungen von Mr. Ravina nicht folgen, die den ersten Teil seiner Untersuchung ausmachen (bis S. 31). Dieser Teil muß mit größter Vorsicht und stets wacher Kritik gelesen werden. Der zweite Teil aber enthält viel gutes und wertvolles Material, das auf verlässlicher Beobachtung und sauberer (doch nicht immer imaginativer) Transkription beruht. Seine These aber kann Mr. Ravina nicht beweisen, nicht einmal jenen Teil, der darauf ausgeht, zu zeigen, daß die Stimmenunterschiede nicht nur auf rein biologische Ursachen zurückzuführen sind. Wenn er nicht den Begriff „Organum“ radikal, als Einzeler, in seinem Sinne ändert, so daß er sich seinem Konzept fügt, wird man seine These nicht akzeptieren können.

Eric Werner, New York

Martin Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. 241 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XV.)

„Diese Arbeit ist ideengeschichtlich orientiert“, bekennet das Vorwort. Der Verfasser will zeigen, daß das Ideengut des frühen Pietismus auf die Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidend eingewirkt und speziell das Vokalschaffen Buxtehudes in mannigfaltiger Hinsicht beeinflusst habe. In der Methode distanziert er sich von Arbeiten der Dilthey-Schule, „welche das Axiom vom Zusammenhang aller geistigen Kräfte einer Epoche zum Anlaß nehmen, künstlerische Phänomene als zwar großartige, aber doch nur mittelbare Objektivationen des in Theologie und Philosophie fixierten Zeitgeistes zu begreifen. Die gegenwärtige Musikforschung ist bestrebt, musikgeschichtliche Entwicklungen und musikalische Phänomene zunächst in ihrer Eigengesetzlichkeit zu würdigen und sie erst danach an den Kategorien umfas-

sender Epochenstile oder allgemeiner Denksysteme zu messen". Dementsprechend wird zunächst der Werkbestand typologisch aufgliedert, die Texte werden untersucht und ihre Herkunft, soweit möglich, nachgewiesen, danach wird der Wirkungskreis Buxtehudes auf pietistische Strömungen in Lübeck und seinen Nachbarländern hin näher betrachtet, nach der Zweckbestimmung der Vokalmusik Buxtehudes gefragt und die Bedingungen im Wirkungsbereich Gustav Dübens dargestellt, dessen Sammlung ja den größten Teil des heutigen Werkbestandes überliefert. Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit den Ideen des Pietismus, wobei dessen Lyrik und seine Stellung zur Kirchenmusik besonders berücksichtigt werden; und endlich wird in einem letzten Kapitel der Nachweis versucht, daß Buxtehudes Musik tatsächlich durch die Ideen des Pietismus formal und stilistisch beeinflußt worden sei.

Die Arbeit ist in vieler Hinsicht hervorragend, wobei dem Leser zunächst das gepflegte Deutsch und die klare Ausdrucksweise angenehm auffallen. Dank diesen Gaben gelingt es dem Verfasser insbesondere, ein Bild des Pietismus und seiner Kunstanschauung zu entwerfen, das wohl bisher in musikgeschichtlicher Sicht noch nirgends so ausführlich und klar dargestellt worden ist und daher über die vorliegende Problemstellung hinaus Beachtung zu finden verdient.

Aber auch die der Musik gewidmeten Kapitel zeichnen sich durch Klarheit der Darstellung aus und bringen manches allgemein Wichtige. Hierzu gehört besonders der gemeinsam mit Friedhelm Krummacher unternommene geglückte Versuch, eine Typologie der älteren Kirchenkantate zu finden, die erstmals nicht von der Dichtung, sondern von den musikalischen Formen ausgeht. Es wäre dringend zu wünschen, daß diese Terminologie künftig allgemein übernommen würde, während die von Georg Feder in MGG, Artikel *Kantate* gewählten Termini auf die Texte anzuwenden wären, die uns ja vielfach in Gedichtsammlungen oder Einzeldrucken ohne Komposition vorliegen. Bedauerlich ist nur, daß Geck sich nicht zu der Konsequenz durchringen konnte, die Bezeichnung „Liedkantate“ durch „Aria-Kantate“ zu ersetzen, nicht allein weil der Begriff der Liedkantate logischerweise auch die (protestantische) Choralkantate als Sonderfall miteinschließen müßte, sondern

auch, weil dasselbe Gebilde, das erst Liedkantate heißt, stellt man ihm ein Concerto voran, nun bei Geck plötzlich als „Concerto-Aria-Kantate“ erscheint — und umgekehrt. Auch muß erst die Zukunft erweisen, ob es wohlgetan war, einen „traditionellen“ und einen „italienischen“ Typ des Solokonzerts voneinander zu trennen (S. 18 f. und auf der Tafel nach S. 20 gar mit ausdrücklichem Trennungsstrich), um dann bei der Aufgliederung der Werke zu gestehen, daß sich beide Typen nicht exakt unterscheiden lassen (S. 20). Daß die Dinge kompliziert sind und daß das italienische geistliche Solokonzert bruchloser in die Kantate des 18. Jahrhunderts übergegangen ist als das deutsche, ist freilich offensichtlich.

Eine weitere Schwierigkeit, deren sich der Verfasser wohl bewußt ist, liegt in der sauberen Trennung von Aria und Choral sowie deren textlichen Vorlagen. Ob eine Strophendichtung eines Tages, in einen Cantus firmus eingekleidet, zum protestantischen Choral wird oder nicht, ist oftmals Sache des Zufalls oder längerer geschichtlicher Entwicklung, und die terminologische Abgrenzung kann sich eigentlich nur danach richten, ob die Komposition eine vorgegebene Liedweise berücksichtigt oder nicht. Unter diesem Gesichtspunkt hätte Buxtehudes „*Jesu, meine Freude*“ nicht bei den Lied-, sondern bei den Choralkantaten eingeordnet werden müssen.

Große Sorgfalt hat der Verfasser der Auffindung der Texte in zeitgenössischen Drucken und Gesangbüchern gewidmet. Bei den schwer oder gar nicht im Druck auffindbaren Texten sollte man vielleicht noch die Möglichkeit miteinbeziehen, daß Buxtehude als Vorlage die Komposition eines andern Musikers verwendete. — Man wird dem Verfasser darin zustimmen, daß Buxtehude seine Texte mit viel Sorgfalt aus verschiedenen Quellen gesammelt hat, sich also offensichtlich am Textproblem engagiert zeigte. Einen „Hausdichter“, wie er z. B. für Bach (Weimar: Franck, Köthen: Hunold, Leipzig: Henrici) und viele andere Komponisten erkennbar ist, scheint Buxtehude jedenfalls nie besessen zu haben.

Mit der Frage nach der Verwendbarkeit der Buxtehudeschen Vokalkompositionen wird ein bereits verschiedentlich diskutiertes Thema aufgegriffen; denn die Tatsache, daß nur die wenigsten Kompositionen eine deutliche liturgische Bindung erkennen lassen,

hat zu der Vermutung Friedrich Blumes geführt, daß Buxtehude seine Kantaten vornehmlich außerhalb des Gottesdienstes in konzertartigen Veranstaltungen aufgeführt oder überhaupt unmittelbar für Dübén in Stockholm geschaffen habe. Demgegenüber kommt Geck zu dem Schluß, „daß Buxtehude auch seine eigenen Kantaten regelmäßig im Lübecker Gottesdienst selbst aufgeführt hat“. Seinen einleuchtenden Argumenten lassen sich vielleicht noch folgende Erwägungen anschließen:

Die Vorstellung, die de-tempore-Musik des 17. Jahrhunderts habe sich stets streng an den Lesungen des jeweiligen Tages orientiert, scheint mir bisher oft etwas allzu dogmatisch vorgetragen worden zu sein. Es muß doch bedenklich stimmen, daß wir, gemessen am Reichtum der entstandenen Kompositionen, auffallend wenig wirkliche „Lesungsmusik“ besitzen (M. Franck, Vulpius/Christenius); und man braucht nur einen Blick ins SWV zu werfen, um festzustellen, wieviel Schweiß es die Verfasser gekostet hat, für jedes Stück den geeigneten liturgischen Ort ausfindig zu machen, wobei die Zuweisung dann noch oftmals mehr den Eindruck eines Vorschlags an den Komponisten erweckt, wie er sein Stück hätte verwenden können, statt einer unmißverständlichen Einordnung. Diese Erscheinung könnte zweierlei Gründe haben:

1. Die Ansicht Luthers, daß das Bibelwort toter Buchstabe bleibe, sofern es nicht gepredigt („verkündigt“) werde, scheint wesentlich dazu beigetragen zu haben, daß auch die Kirchenmusik sich im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht mehr mit der bloßen Lesungskomposition allein begnügt. Einzelheiten dazu hat Hans Joachim Moser in seinem „klassischen“ Werk über die Evangelienvertonung dargelegt. Das Hinzunehmen weiterer, exegetisch verstandener Texte (sie seien wiederum Bibelwort oder freie Dichtung) ist, so verstanden, keine Lizenz, sondern geradezu Aufgabe des Komponisten. Darum wird man auch die Entstehung der in der zweiten Jahrhunderthälfte so beliebten Concerto-Aria-Kantate unter dem Gesichtspunkt der Folge „Lesung — Auslegung“ sehen müssen, eine Form, die dann sehr viel zwangsläufiger und vom Text her besser gerechtfertigt erscheint, als Geck das wahrhaben will, der in ihr eher das Ergebnis eines Kompromisses zwischen un-aufgebbarer Tradition (Concerto) und gefäl-

liger Moderne (Aria) sieht (S. 142). Dieser Kantatentypus braucht dann auch kein unbedingt pietistisches Erzeugnis zu sein; er wird es erst, wo in der Strophendichtung der Charakter der Auslegung zugunsten einer lyrischen Betrachtung zurücktritt, das exegetische durch das meditative Element abgelöst wird. Gecks anschließender Hinweis auf Andachtsbücher als Anreger dieses Typus trifft daher im pietistischen Bereich gewiß das Richtige.

2. Auch die Predigt selbst sucht gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer mehr dem Perikopenzwang zu entgehen (vgl. *Leiturgia* II, S. 292). Als einer der möglichen Wege boten sich Liederpredigten an, die der Kirchenmusiker dann mit der Composition von Choralkantaten unterstützen konnte, wie dies für Johann Schelle bezeugt ist (vgl. A. Schering in *Musikgeschichte Leipzigs II* und DDT 58/59). Wir können daher nicht wissen, welche Choralkantate, vielleicht aber auch Kantate anderer Art, solchen Modifikationen des Perikopenzwangs ihre Entstehung verdankt, und müssen damit rechnen, daß manches Werk, dessen de-tempore-Bestimmung uns heute besonders dunkel erscheinen will, vielleicht gerade einer ganz speziellen Absprache mit dem Prediger seine Entstehung verdankt.

Interessant ist die These des Verfassers von einer Zweigliederung der Kirchenmusik nach aufführungspraktischen Gesichtspunkten in „Organistenmusik“ und „Kantorenmusik“, wobei noch zu untersuchen sein wird, ob sie in dieser Formulierung den Tatsachen standhält und wenn ja, für welche örtlichen und zeitlichen Bereiche sie gilt. Urkundlich zu belegen ist sie, wie Geck selbst darlegt, nicht (S. 60). Für Lübeck besagt die zitierte Nachricht von Caspar Ruetz, genau besehen, keineswegs, „daß Pagendarm doch komponiert hat“ (ebenda), sondern nur, daß er Kirchenstücke hinterlassen hat, die er teils selbst „zusammen geschrieben“ (kopiert oder komponiert?), teils gekauft und teils durch Kopisten hatte abschreiben lassen. Auch für Buxtehudes bekanntermaßen bisweilen recht vollstimmige Abendmusiken ließe sich höchstens einschränkend geltend machen, daß außerliturgische Veranstaltungen diese Regelung außer Kraft gesetzt haben müßten. In Mühlhausen komponierte Johann Sebastian Bach als Organist Kantaten, die ihrer Besetzung nach alles andere als „Organistenmusik“

sind (besonders BWV 71, aber auch 131), während er in Arnstadt gleichfalls als Organist wiederum erklärt hatte, er werde Kantaten nur aufführen, wenn man ihm einen Director musices beigebe (Spitta I, S. 313 f.), eine Äußerung, die die Arnstädter Situation nicht verständlicher erscheinen läßt. Dagegen ist die S. 65 zitierte Unterscheidung Bachs zwischen Figural- und Motettensängern sicherlich mißverstanden: Die Motettensänger gehörten der dritten Kantorei an, die in der Neuen Kirche amtierte; eine Differenzierung der Chorsänger innerhalb derselben Kantorei (und Kirche) nach solchen für Figural- und solchen für Motettenmusik ist bei Bach nirgends nachweisbar. Auf alle Fälle ist es aber Gecks Verdienst, die Frage nach der Aufgabenteilung zwischen Organist und Kantor einmal eingehend erörtert und mit einer fruchtbaren These beantwortet zu haben.

Die klare Darlegung der Ideen des Pietismus wurde bereits hervorgehoben. Übertrieben scheint jedoch die Behauptung, daß erst der Pietismus die Gemeinde zum Singen angeleitet habe, während sie sich in der Reformationszeit „die Lieder der Reformation in ihren Gottesdiensten meist vom Chor (habe) vorsingen lassen“ (S. 112). Die Einführung von Gemeindegesangbüchern im Zeitalter des Pietismus bezeugt doch nicht, daß nun erst die Gemeinde singen konnte, sondern daß ihr die Lieder zu zahlreich wurden, um sie auswendig zu behalten.

Die Ausführungen zur Musik Buxtehudes lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß speziell die Aria, sei es als Strophenlied, sei es in größerem Zusammenhang, das pietistische Ideal verwirklicht und daß die (durch Beispiele belegte) besondere Leistung Buxtehudes auf diesem Gebiet durch den Pietismus angeregt und in dieser Weise ermöglicht worden sei. Auch die Formen des Concerto und der Choralbearbeitung unterliegen denselben Einflüssen: sie werden gegenüber der bisherigen Tradition (Scheidt u. a.) lyrischer und weniger polyphon gestaltet. Ergänzend wäre hierzu vielleicht zu bemerken, daß die homophone Struktur des Vokalkonzerts in der Mehrchörigkeit der ersten Jahrhunderthälfte bereits vorgezeichnet ist — eine Parallele, die durch Weglassung der Instrumentalpartien in den Notenbeispielen (S. 144 f. und häufig) nicht so sinnfällig wird; auch mehrchörige Werke sind Concerti! Auch lyrische Partien in

Choralkantaten kehren z. B. bei Schelle und Ahle so deutlich wieder, daß man die rhetorische Frage „Kann aber eine Choralkantate schlicht und innig sein?“ (S. 141) doch fast mit ja beantworten möchte.

Man wird schwer sagen können, ob allein der Pietismus das auslösende Moment war zu jener innerlich-schlichten Musizierweise, wie sie uns bei Buxtehude und vielen seiner Zeitgenossen entgegentritt, oder ob hier nicht vielleicht ein Ineinanderwirken verschiedenartiger Kräfte Ursache und Wirkung miteinander verschmelzen läßt. So mögen nicht allein die Orthodoxie als auslösendes Moment für den Pietismus, sondern zugleich auch die pathetische Geste eines Monteverdi, Schütz, eines Shakespeare, die Lichtvisionen eines Rembrandt, aber auch die Leiden und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges jene Sehnsucht nach Innerlichkeit und schlichten, kleinen Formen ausgelöst haben. Aber freilich, daß sich die Ideen im Pietismus am deutlichsten wahrnehmbar entfalten, ist gewiß wahr.

Alfred Dürr, Göttingen

Hans-Jakob Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 208 S., 4 Taf. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXXI.)

Die vorliegende Untersuchung der Orgelfuge bei Buxtehude führt zu der schon bekannten Konklusion, daß die formalen Anlagen in Buxtehudes Orgelfugen weniger bedeutsam für die Gestaltung der Bachschen Fuge sind, während etwa das Satztechnische eine entscheidende Rolle spielt. Paulys Buch bringt also keine neuen und epochemachenden Ergebnisse, was wohl auch innerhalb eines so verhältnismäßig wohlherforschten Themas, über welches schon bedeutende Werke vorliegen, kaum zu erwarten wäre. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß es ohne Interesse und Wert wäre. Gerade die wichtigen Kapitel über die Satztechnik sind gehaltvoll und äußerst lesenswert.

Pauly betont die Rolle Buxtehudes, nicht als Erneuerer, sondern als ein wichtiges Glied in der langen Entwicklung von Gabrieli's fugierten Stücken bis zur hochentwickelten spätbarocken Fugenform bei Bach. Zu dieser Entwicklung, die Pauly durch drei Eigenschaften kennzeichnet, nämlich „Durchbruch der Dur-Moll-Tonalität“, „das Aufkommen

einer virtuosen instrumentalen Spieltechnik" und „die endgültige Verfestigung des Formgerüsts“, hat Buxtehude auf den beiden ersten Gebieten wesentlich beigetragen.

Die harmonischen Probleme bei Buxtehude werden nicht besonders ausführlich behandelt, während die Untersuchungen der satztechnischen Prinzipien den Ehrenplatz einnehmen. So werden im 4. und 5. Teil der Arbeit die Fugierungstechnik, die Konzeption der Themen usw. in einer gründlichen, überzeugenden und wohldisponierten Weise behandelt.

Zu diesen Kapiteln sollen mithin Einwände nur gegen Einzelheiten erhoben werden. So fällt es z. B. schwer, die gemeinsamen Züge der aufgestellten Variantenthemen ebenso wohlwollend wie der Verfasser zu betrachten.

Pauly nimmt auch die formalen Probleme in Angriff (im 3. Teil), und man muß seinen lobenswerten Versuch hervorheben, eine Einteilung der Orgelwerke Buxtehudes herzustellen, in welcher deren formale Gestalt ihren Bezeichnungen entspricht. Der Verfasser beanstandet in dieser Verbindung sehr angemessen Hedars kritiklose Übernahme der Benennungen Spittas, die sicher durch dessen Beschäftigung mit der zweiteiligen Fugenform Bachs beeinflusst waren. Überhaupt enthält das Buch mehrere kritische Einwände, besonders gegen Hedars Arbeiten und seine Buxtehude-Ausgabe, von denen einige äußerst wohlbegründet sind, wie z. B. die Widerlegung der Behauptung Hedars, die C-dur-Fuge sei keine selbständige Fuge. Einige andere erscheinen weniger angebracht oder sogar irrelevant.

Die Vielfältigkeit der Formenwelt innerhalb des behandelten Themas ist offenkundig, und daß der Verfasser zu wiederholten Malen Definitionen und Beschreibungen gegenüber Vorbehalte zu machen wünscht, ist verständlich. Auf der anderen Seite wirkt es ein wenig pedantisch, daß der Verfasser immer wieder auf die wohlbekannte und selbstverständliche Tatsache aufmerksam macht, daß es Grenzfälle und Übergangsformen gibt, und man schießt übers Ziel, wenn man, wie es im folgenden Zitat geschieht, das Formproblem mit einem durch mathematischen Beweis unlösbaren Problem vergleicht: „... doch zeigen die Stücke in ihrem architektonischen Aufbau eine derart große Verschiedenheit, daß das Unterfangen, im Labyrinth der Formen einen roten Faden

zu finden, dem Problem der Quadratur des Kreises sehr nahekommt.“

Die Kapitel über die Fugentechnik Buxtehudes sind gewichtig und gut, während mir die einleitenden Abschnitte, fast ein Drittel der 208 kleinen Seiten des Buches, unbefriedigend und weniger wertvoll vorkommen. Der Verfasser scheint darin alles behandeln zu wollen, was überhaupt auf das Hauptthema bezogen werden kann, von einer ausführlichen Darstellung von der historischen Entwicklung des Terminus Fuge zu einer eingehenden Beschreibung von technischen Einzelheiten der verschiedenen Orgeln in der Lübecker Marienkirche. Dieser Stoff scheint für den vorliegenden Rahmen zu umfassend und tritt weniger klar formuliert und disponiert als das Übrige hervor.

Pauly weist in seiner Einleitung auf die heikle Problematik des Terminus Fuge hin: Fuge als Prinzip und Fuge als Form. Er beschließt, die Wörter in der folgenden Weise zu verwenden: „Fugierung“ als „rein technischen Aufbau“ und „Fuge“ als „formalen Aufbau einer Fugenkomposition“, indem er jedoch betont, daß „die Form der Fuge nicht als ein feststehendes Schema verstanden werden kann“. Der Verfasser verwendet somit nicht das Wort „Form“ in der abstrakten Bedeutung „Form-Schema“, also in der Bedeutung eines überindividuellen gemeinsamen Zugs in der Gestaltung des musikalischen Stoffs, sondern in der sehr geräumigen Bedeutung von innerem, logischem Zusammenhang einer jeden Komposition. Dieser breite Bedeutungsinhalt rechtfertigt viele derjenigen Formulierungen, die auf den ersten Blick unglücklich oder sogar unrichtig scheinen, und das Wort „Form“ wird dadurch in einem solchen Ausmaß abgeschwächt, daß die ursprünglich so stark betonte Unterscheidung zwischen Prinzip und Form fast völlig verwischt wird. Fugen-Form wird in dieser Weise meistens gleich fugierter Komposition. Ich hätte eine präzisere, vorsichtiger und konsequenter Verwendung des Wortes „Form“ vorgezogen.

Bodil Ellerup Nielsen, Aarhus

Josef Wendler: Studien zur Melodriebildung bei Oswald von Wolkenstein. Die Formeltechnik in den einstimmigen Liedern. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1963. 235 S.

Der Verfasser dieser Dissertation stellte sich die Aufgabe, an den überlieferten ein-

stimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein „Ansatzpunkte“ (S. 178) zu suchen für ein „Inventar“ jener von der Tradition vorgeprägten melodischen Modelle, die das „Melodiegefüge“ bestimmen, „von den kleinsten Einheiten angefangen bis hin zu der in sich abgeschlossenen Melodie“ (S. 13). Dementsprechend gliedert er seine Studien in drei Teile. Der erste befaßt sich mit „Viertongestalten und Sechstongestalten“ als den Bauelementen der Melodik, mit dem Bewegungsablauf der Viertongestalten und ihren tonalen Zusammenhängen, der zweite Teil untersucht die „Zeilentypen“, die Kombination von Vier- und Sechstongestalten, der dritte schließlich betrachtet die „Melodiegerüste“, die Kombination von Zeilen.

Der Abhandlung ist ein stattlicher Notenanhang (43 S.) beigegeben, in den laufenden Text sind erfreulicherweise zahlreiche Notenbeispiele eingestreut. Als nachteilig erweist sich jedoch, daß die Melodien fast durchweg nur auszugsweise nach der Ausgabe von O. Koller (DTÖ 9/1, Bd. 17, Wien 1902) zitiert werden. Auch sind die Gesangstexte nur dann unterlegt, „wenn das wesentlich zum Verständnis der Beispiele beiträgt“ (S. 17, Anm. 1). Nur gelegentlich werden die Melodien einer textkritischen Prüfung unterzogen, ohne freilich befriedigende Resultate zu erzielen (S. 29: „Dann wären die Minimen . . . ungeschickte Ausgleichsversuche des Schreibers“; S. 21: „Doch eine Entscheidung können wir nicht treffen, denn es wäre auch die Nachlässigkeit des Schreibers zu berücksichtigen“. Die von vornherein „unsicheren Zeilen“ sind ausgeklammert (S. 17, Anm. 2); desgleichen „die Zeilen der daktylischen Lieder“ (weshalb auch sie?). Notwendige Angaben zur Übertragung der Melodien werden erst in einer geplanten (dann kritisch fundierten?) Veröffentlichung versprochen (ebda., Anm. 1).

Obwohl der Verfasser konstatiert, die an einen „in sich abgerundeten, behaltbaren und wiedererkennbaren“ kleinsten melodischen Baustein „zu stellenden Grundbedingungen“ seien „in der metrischen Form ♩ ♩ erfüllt“ (S. 15), sieht er in der „Viertongestalt“ — sie wird definiert als „eine melodisch sinnvolle Kombination von vier Tönen, als ♩ ♩ ♩ betont“, bei unverändertem Grundrhythmus deren melismatische Ausweitung eingeschlossen (S. 16) — die primäre musikalische Einheit (S. 22), mithin die primäre musikalische Verwirklichung

jener Grundbedingungen. Dies trifft, der Häufigkeit nach, zweifellos für die überwiegende Mehrzahl der Melodien Oswalds (und gewiß auch anderer Autoren) zu, darf aber keineswegs dazu verleiten, das Vorkommen einer zuvor prinzipiellen akzeptierten echten „Dreitongestalt“ in Oswalds *Frühlingslied* (Koller, Nr. 68) oder Neidhards „*Maicenzit*“ als „auftaktlose Schrumpfform“ zu interpretieren, oder von Instrumentalzeilen, deren Initium keinen Auftakt aufweist, schlicht zu sagen: „sie lassen den Auftakt eben nur aus“ (S. 20). Prinzipiell: Weshalb könnte eine „Viertongestalt“ nicht bereits ein Derivat aus einer autarken „Dreitongestalt“ darstellen, die um den Auftakt erweitert wäre? Und wieso eigentlich kann die Auslassung des Auftaktes in jenen „fast durchgängig“ auftaktlosen Instrumentalzeilen bestätigt (!) werden durch „Ausnahmefälle, in denen er doch steht“ (ebda.)? Bestätigen da nicht eher die Regelfälle die Autarkie initialer Dreitongestalten und die Ausnahmen deren gelegentliche auftaktige Erweiterung?

Um die Autorität der vom Verfasser sozusagen prästabilierten Viertongestalten zu stützen (sie werden in Relation gesetzt „zu der möglichen Vielfalt der Bildungen“ und zu „den überhaupt nicht oder nur vereinzelt auftretenden Formen“; S. 17), ist es unausweichlich, Unregelmäßigkeiten entsprechend zu interpretieren. So werden „Zusammenhänge des Metrums“ als nicht primär wirksam bewertet (S. 22), und von den „Versketten aus ♩ ♩ ♩“ heißt es abermals, „daß hier der erste Auftakt überhaupt fehlt“ (S. 24). Daktylische Zeilen „sind hier nicht zu behandeln“ (S. 31). Eine Zeile (aus K 29a, S. 31 f.), die man „als dreihebzig“ aufzufassen „geneigt“ ist, mag freilich „ganz regelmäßig“ konstruiert erscheinen, wenn man sie mit Hilfe eines prästabilierten Senkungsausfalls (S. 32: „Nehmen wir diesen Senkungsausfall an, . . .“) zu einer vierhebigen macht. Aber wann wären derartige Verwandlungen zulässig, wann andererseits nicht? Als „Beleg für den Ausfall der Senkung außerhalb der klingenden Kadenz“ kann jedenfalls nicht die von einem Schreiber irrümlich verschuldete Auslassung einer Note herangezogen werden (ebda.). Denn gewiß nicht werden Gesetzmäßigkeiten der Melodiebildung von den Irrtümern der Notenschreiber bestimmt.

Dessen ungeachtet kann man dem Verfasser attestieren, daß er die Melodien Oswalds mit außerordentlicher Gründlichkeit untersucht und in dankenswerter Weise zahlreiche Beziehungen innerhalb dieses Melodiengutes aufgezeigt hat, deren Interpretation durchaus beizupflichten ist (so z. B. dem richtig erkannten Phänomen der rhythmischen Verschiebung; S. 38 f.). Besonderes Interesse verdienen jene Analysen, die vollständigen Liedern gewidmet sind (S. 53 f., 99 ff.). Grundsätzlich zuzustimmen ist auch den Ausführungen über die Arten des Anschlusses der Gestalten (S. 91 ff.), über die Bewegungsrichtungen der Zeile (S. 101 ff.) und, im ganzen gesehen, ebenso den Erörterungen zur Kombination von Zeilen (S. 110 ff.). Wenn sich indessen der Rezensent darauf beschränkte, kritische Bemerkungen ausschließlich zur Ausgangsposition dieser Arbeit vorzutragen, so geschah dies vor allem deshalb, weil seiner Überzeugung nach nur eine fruchtbare Diskussion über die Grundlagen die verschiedenartigen Wege zu einer allgemeingültigen Melodiebildungslehre des mittelalterlichen Liedes ebnet.

Werner Bittinger, Rüsselsheim

Teure Freundin. Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck. (Hrsg. von Ena von Baer und Hans Pezold). Leipzig: Paul List Verlag (1964). 671 S.

Tschaikowskys Briefwechsel mit Nadeshda von Meck (1831—1894), der wohlhabenden Witwe des livländischen Eisenbahn-Ingenieurs Karl von Meck (1821—1875), umfaßt die Zeit von 1876 bis 1890. Es sind die entscheidenden Jahre im Leben Tschaikowskys, in denen er sich künstlerisch voll entfaltete und zu allgemeiner Anerkennung in der internationalen Musikwelt gelangte. 1876 vollendete er sein Ballett *Schwanensee* (op. 20); im gleichen Jahr wohnte er anlässlich der ersten Bayreuther Festspiele der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* bei, über die er in Moskau in drei Folgen in den „Russkaje Wedomosti“ berichtete und anschließend seine Tätigkeit als Musikkritiker an dieser Zeitung aufgab. Im Jahr 1890, auf der Höhe des Ruhmes angelangt, komponierte er seine Oper *Pique Dame* (op. 68).

Eine Reihe der von Tschaikowsky an Nadeshda von Meck gerichteten Briefe, in

denen vornehmlich seine Urteile über andere Komponisten enthalten sind, veröffentlichte erstmals Modest Tschaikowsky, der Bruder des Komponisten, in seinem umfassenden Werk *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Moskau 1900—1902 (deutsch von Paul Juon, Moskau-Leipzig 1901—1902, englisch in gekürzter Fassung von Rosa Newmarch, London 1906; Auszüge aus den Briefen bei W. Altmann, *Tschaikowsky als Beurteiler anderer Komponisten*, ZIMG 5, 1903/04, 58—62). Eine Ausgabe des gesamten Briefwechsels wurde 1934 bis 1936 von W. A. Shdanow und N. T. Schegin in drei Bänden herausgegeben (Moskau—Leningrad, Academia).

Die vorliegende, von Ena von Baer und Hans Pezold besorgte Ausgabe gibt eine Auswahl des im Ganzen 1204 Briefe umfassenden Briefwechsels, bei der das Hauptgewicht auf die Briefe des Komponisten gelegt wurde: sie enthält 420 Briefe Tschaikowskys, denen 47 von Nadeshda von Meck gegenüberstehen; weitere Briefe, auch anderer Personen aus dem Lebenskreis des Komponisten, werden auszugsweise oder durch kurze Inhaltsangabe angeführt. Mit Hilfe verbindender Texte, erklärender Anmerkungen und eines ausführlichen Personenregisters werden die Briefe, denen eine umfangreiche von Hans Pezold verfaßte Einleitung über Umwelt, Leben und Werk Tschaikowskys vorangestellt ist (S. 1—48), hinlänglich erläutert. Für die Auswahl der Briefe, wie für deren — von Ena von Baer vorgenommene — Übersetzung aus dem Russischen, wurde die russische Gesamtausgabe des Briefwechsels zugrunde gelegt.

Die Herausgeber waren bestrebt, die für den Menschen wie für den Komponisten Tschaikowsky charakteristischen Briefe auszuwählen und die Gegenbriefe Nadeshda von Mecks nur insofern zu berücksichtigen, als sie zum Verständnis des Briefwechsels beitragen. Die Art der Auswahl unterscheidet sich damit von den bisher bekannten Ausgaben des Briefwechsels, bei denen hauptsächlich die menschlichen Beziehungen der beiden Briefpartner für die Auswahl der Briefe ausschlaggebend waren, wie etwa — abgesehen von der romanhaften Einkleidung der Briefe — in der Ausgabe von C. Drinker Bowen — Barbara von Meck, *Beloved Friend*, New York 1937 (deutsch von W. E. Groeger, Leipzig 1938; französisch von M. Rémon, Paris 1940). So sind beispielsweise auch von

den zehn überlieferten Briefen, in denen Nadeshda von Meck über den jungen Debussy spricht — er war bei ihr in den Sommermonaten der Jahre 1880 bis 1882 als Musiklehrer angestellt (vgl. E. Lockspeiser, *Debussy, Tchaikovsky, and Madame von Meck*, *The Musical Quarterly* XXII, 1936, S. 38—44) — in die vorliegende Ausgabe nur zwei Briefe aufgenommen worden.

Von Tschairowskys Briefen sind sowohl diejenigen berücksichtigt worden, in denen er sich vertrauensvoll in materiellen wie seelischen Nöten an Nadeshda von Meck wendet — etwa, wenn er sich in Geldverlegenheit befand, oder anlässlich seiner 1877 geschlossenen Ehe, die sich als Irrtum erwies —, als vor allem jene, in denen er sich sehr eingehend zu musikalischen Fragen äußert, so den künstlerischen Schaffensprozeß, die Entstehung seiner Werke, seine genaue Tageseinteilung, seine Musikanschauung, sein Verhältnis zur russischen Volksmusik und die Verwendung von Volksmelodien in seinen Kompositionen angehend, um nur einige wesentliche Gesichtspunkte herauszugreifen. Wiedergegeben sind auch die Briefe, in denen er seine Dankbarkeit gegenüber Nadeshda von Meck bekundet — durch ihre großzügigen Zuwendungen ermöglichte sie ihm, im Jahre 1878 seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium aufzugeben und sich fortan ausschließlich seinem kompositorischen Schaffen zu widmen —, wie auch seine Betroffenheit darüber ausdrückt, daß sie den Briefwechsel im Herbst 1890 jäh abbrach, und damit die fast vierzehn Jahre währende Brieffreundschaft — Nadeshda von Meck und Tschairowsky haben sich nie persönlich kennengelernt — ein vorzeitiges Ende fand.

Ihrer Aufgabe, Tschairowskys Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen vor allem dem musikinteressierten Leser näher zu bringen, wird die sachlich fundierte, allgemeinverständlich kommentierte Brief-Ausgabe durchaus gerecht.

Imogen Fellingner, Köln

Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert. Hrsg. von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1964. XX, 240 S.

So wenig Hugo Wolf zu Lebzeiten als Komponist öffentlich anerkannt wurde, so stark fand er in einigen privaten Kreisen Widerhall und Verständnis für seine Kunst.

Hier ist vornehmlich an die Freundeskreise in Wien (Familien Lang, Werner), Stuttgart (Hugo Faißt, Familie Klinckerfuß), Tübingen (Emil Kauffmann) und Mannheim (Oskar Grohe) zu denken, von denen Briefe und Erinnerungen — teilweise an entlegener Stelle publiziert — zeugen.

Auf die Bedeutung der Familie Köchert, vor allem aber von Melanie Köchert, geb. Lang (1858—1906) im Leben Hugo Wolfs hat als erster Frank Walker in seiner grundlegenden Biographie *Hugo Wolf*, London 1951 (ins Deutsche übertragen von Witold Schey, Graz—Wien—Köln 1953), nachdrücklich hingewiesen und einige Briefe des Komponisten an sie darin erstmalig veröffentlicht. Sie werden nunmehr vollständig — sofern erhalten — in einer mit großer Sorgfalt edierten, mit einer ausführlichen Einleitung (*Einblick in die Persönlichkeit des Komponisten*, S. VII—XX) versehenen und mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten Ausgabe von Franz Grasberger vorgelegt. Es handelt sich um 245 Briefe und Karten Wolfs an Melanie Köchert aus den Jahren 1887 bis 1899, deren Originale sich im Besitz der jüngsten Tochter Irminka Köchert befinden. Die Briefe Melanie Köcherts an Hugo Wolf, wie die ihres Mannes Heinrich Köchert (1854—1908), des Mitinhabers der Firma Hofjuwelier A. E. Köchert in Wien, haben sich nicht erhalten. Auch Wolfs Briefe scheinen nur lückenhaft überliefert zu sein — so liegt kein Brief vom Jahre 1888 vor —, und aus den vorhandenen Briefen sind Teile von der Adressatin eliminiert worden.

Hugo Wolf lernte Melanie Köchert im April 1879 kennen und war ab 1882 häufig Gast der Familie Köchert in ihrem Wiener Haus am Neuen Markt, in ihrer Villa in Döbling, sowie in ihren Sommerhäusern in Rinnbach und später in Traunkirchen am Traunsee in Oberösterreich. Während Heinrich Köchert Wolf pekuniär unterstützte — er vermittelte und bezahlte beispielsweise dessen Stellung am Wiener Salonblatt ohne Wissen des Komponisten —, ließ sich Melanie Köchert vornehmlich das alltägliche Wohl von Wolf besonders angelegen sein. Die briefliche Verbindung trat an die Stelle persönlichen Gedankenaustausches, wenn der Komponist und die Familie Köchert nicht am gleichen Ort weilten. Der erste überlieferte Brief stammt vom 11. September 1887, dem Jahr, in dem Wolf seine Tätigkeit als Kritiker am Wiener Salonblatt auf-

gab und begann, sich ganz dem Komponieren zu widmen, die letzte Nachricht — auf einer Visitenkarte notiert — vom 17. September 1897, zwei Tage vor dem ersten Ausbruch von Wahnideen bei ihm, in dessen Folge er von Wiener Freunden in die Svetlinsche Heilanstalt verbracht werden mußte. Es folgt noch ein Brief vom 13. Mai 1899 — ohne Namenszug — aus der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt, wo ihn Melanie Köchert dreimal wöchentlich bis zu seinem Ende zu besuchen pflegte.

Eine Basis für das freundschaftliche Einvernehmen von Melanie Köchert und Hugo Wolf dürften zunächst hauptsächlich gemeinsame literarische Interessen gebildet haben. Darüber hinaus scheint Melanie Köchert aber vor allem regen Anteil an Wolfs kompositorischem Schaffen genommen zu haben, wie sich aus dessen Briefen deutlich schließen läßt und auch aus der Tatsache, daß er ihr sämtliche Manuskripte seiner Lieder dediziert hat. Sie hatte nach seiner Auffassung die richtige Empfindung und das wahre Verständnis für seine Kunst und scheint überhaupt in einem besonderen Maße dazu fähig gewesen zu sein, auf seine schwierige, unausgeglichene und stark egozentrische Natur entsprechend einzugehen. Wolfs Worte an sie vom 2. August 1895 aus Matzen sind kennzeichnend hierfür: „Was ich im freundschaftlichen Verkehr mit einem Menschen vor allem beanspruchen darf: in meinem eigensten Wesen verstanden u. erfaßt zu werden . . . gerade dies ist es was unsere freundlichen Beziehungen so liebenswerth u. dauernd macht . . .“ (176).

Neben eingehenden Berichten von seinen in den Jahren 1890 bis 1896 unternommenen Reisen nach Deutschland (München, Stuttgart, Tübingen, Mannheim, Mainz, Köln, Bayreuth, Berlin), in denen Wolf lebhaft und anschaulich seine persönlichen Eindrücke schildert, etwa die langwierigen Proben zur Aufführung seiner Oper *Der Corregidor* in Mannheim, bringen die Briefe an mehreren Stellen exakte Hinweise auf den Zeitpunkt der Entstehung von Kompositionen, so einiger Lieder (vgl. 12, 14). Demnach beziehen sich die in den Manuskripten angegebenen Daten dieser Lieder auf den Tag, an dem Wolf sie entwarf, während er sie erst Tage oder Wochen später vollendete (z. B. „Wandl' ich in dem Morgen-thau“). Die Briefe gewähren manchen aufschlußreichen Einblick in seine Schaffens-

weise, lassen das ausgeprägte Selbstbewußtsein als Komponist, das Wolf in starkem Maße zu eigen war, erkennbar werden, und zeigen die ungeheure, zuweilen geradezu fieberhafte Anspannung, in der er zu komponieren pflegte. Bemerkungen wie „in mir loderts u. glüht es wie in einem Krater“ während der Komposition des *Corregidor* (154) oder „Idt rase wie ein Vulkan“ anläßlich seiner Arbeit an der Fragment gebliebenen Oper *Manuel Venegas* (244) deuten dies an, offenbaren jedoch auch einen Grad künstlerischer Ekstase, der künftiges Unheil ahnen läßt.

Ist von Brahms die Rede, so geht es auch in diesen Briefen nicht ohne Verunglimpfung des Menschen und Komponisten Brahms ab. Wolfs Haß kannte hierin keine Grenzen (z. B. 16). Dieser wurzelte — wie angemerkt sei — in dem Erlebnis, daß Brahms, als Hugo Wolf ihn als junger Komponist 1879 in Wien aufsuchte und dessen Urteil über einige Lieder erbat, ihm kontrapunktische Studien empfahl und ihn an Nottebohm verwies (vgl. Kalbeck III, 411; F. Walker 1951, 83—84). Wolf, der damals Brahms als Meister verehrte, hat ihm diese Tatsache zeitlebens verübelt.

Hugo Wolfs Briefen an Melanie Köchert ist im Rahmen der bisher gedruckt vorliegenden Korrespondenz des Komponisten in menschlicher, aber auch in künstlerischer Hinsicht wesentliche Bedeutung beizumessen.

Imogen Fellingner, Köln

Sixtus Dietrich: *Novum ac insigne opus musicum 36 antiphonarum*, herausgegeben von Walter Buszin. Kassel—Basel—Paris—London—New York und Saint Louis 1964: Bärenreiter Verlag und Concordia Publishing House. 92 S. (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuauflage, VII.)

Im Jahre 1540 ließ Georg Rhau mit den *Vesperarum precum officia* eine Art Wochenproprium für die tägliche Vesper erscheinen, die nach dem Willen Martin Luthers als Schulgottesdienst für die protestantischen Lateinschüler gehalten werden sollte. Es sieht so aus, als habe Rhau den Druck aus einem speziellen Anlaß heraus eilig herausgebracht; jedenfalls ist die Qualität der einzelnen Kompositionen sehr unterschiedlich, ihre Anordnung inkonsequent und der Druck in hohem Maße flüchtig.

Für ein vollständiges Vesper-Proprium benötigte Rhau, wenn man die Wittenberger Visitationsordnungen von 1528 und 1533 zugrunde legt, Psalm, Antiphon zum Psalm, Responsorium, Hymnus, Magnificat und Antiphon zum Magnificat. Psalmen im einfachen Falsobordone-Satz standen ihm in Wittenberger Tradition (vgl. sein *Enchiridion* und Klugs Gesangbuch) in reichem Maße zur Verfügung; er druckte in den *Vesperarum precum officia* je 5 pro Wochentag ab. Von Johann Walter übernahm er — vielleicht sogar als Auftragsarbeiten — acht Magnificat-Kompositionen im mensurierten Falsobordone-Satz, von Georg Forster, der kurz zuvor in Wittenberg studiert hatte, neun reicher gestaltete Antiphonen zu diesen Magnificats. Geschlossene Responsorien- und Hymnenzyklen standen Rhau offenbar nicht zur Verfügung; so begnügte er sich mit einzelnen, offenbar wahllos zusammengesuchten und teilweise älteren Stücken. Nicht verzichtete konnte er hingegen auf die Antiphonen zu den siebenmal fünf Vesper-Psalmen. Rhau ließ sie von dem ansonsten fast unbekanntem Johann Stah(e)l komponieren, und dies offenbar in Eile: Stahels ohnehin bescheidene Sätzchen werden dem Ende zu immer dürftiger. Ihre geringe Qualität ist Rhau nicht verborgen geblieben, denn er beteuert im Vorwort seines Druckes, die „*simplicissimae voces*“ sollten der bloßen Einübung in den Vespergesang dienen, er rüste sich „*ad maiora communicanda*“. Als noch im Druckjahr der *Vesperarum precum officia*, 1540, Sixtus Dietrich nach Wittenberg zog, bot sich dazu bereits die erste Möglichkeit: Wie Rhau später in speziellen Drucken die Responsorien, Hymnen und Magnificat des Vesper-Bandes ersetzten ließ, so bat er Dietrich nun sogleich um die vordringlichste Aufgabe: um Ersatz für die Stahelschen Psalm-Antiphonen. Deren Zahl hatte 36 betragen (eine Doppelvertonung abgerechnet, dafür aber vier nicht gezeichnete, zum Teil aber im Register für Stahel in Anspruch genommene Stücke gleicher Satzart mitgerechnet); und vermutlich deshalb spricht der Titel des Dietrichschen Druckes von 36 Antiphonen, obwohl es sich in Wirklichkeit um 40 handelt. Daß diese Antiphonen tatsächlich als Ersatz für diejenigen Stahels gedacht waren, wird durch die Tatsache erhärtet, daß Dietrich mit einer Ausnahme sämtliche Antiphontexte Stahels getreu übernommen hat. Victor H. Mattfeld hat in

seiner Dissertation *Georg Rhau Publications for Vespers*, New York 1966, Institute of Mediaeval Music) unlängst darauf hingewiesen, daß Rhau Antiphonen-Ordnung sich mit wenigen Abweichungen schon im Magdeburger Brevier von 1514 findet und offenbar eine lebendige Tradition spiegelt. — Ich bin auf die Entstehungsgeschichte der beiden Drucke so ausführlich eingegangen, weil der Herausgeber des angezeigten Bandes dies nicht tut, vielmehr über der Schilderung des Lebensganges von Sixt Dietrich die in diesem Falle wichtigere Einordnung des Druckes in das Verlagsöuvre Rhau aus den Augen verliert.

Dietrichs Antiphonen reichen von knappen, den planan cantus firmus kontrapunktierenden Intonationen (z. B. „*Auxilium meum*“ III) über größer angelegte, den cantus firmus als kanonisches Stimmenpaar behandelnde Sätze (z. B. „*In conspectu angelorum*“ II) bis zu blockhaft achtstimmigen, Doppelchörigkeit andeutenden Kompositionen (z. B. „*Domine clamavi ad te*“). Bei der Vielfalt der verwendeten, teils traditionellen, teils für diese Zeit moderneren Satztechniken fällt es schwer, den Antiphonen-Druck stilgeschichtlich präzise einzuordnen. Bei allem Respekt gegenüber dem „altdeutschen“ cantus-firmus-Satz zeigt Dietrich doch ein höheres Maß an Freiheit und geistiger Beweglichkeit als manche seiner Zeitgenossen; dazu mag seine Aufgeschlossenheit gegenüber den leitenden geistigen Strömungen der Zeit, Humanismus und Reformation, beigetragen haben.

Im Kritischen Bericht des Neudrucks vermißt man den Wortlaut des originalen Titels, eine genaue Übersicht über die Titelei und eine Beschreibung der Quelle, die — für den Uneingeweihten gänzlich irreführend — beharrlich als „Zwickauer Manuskript“ bezeichnet wird, obwohl es sich um gedruckte Stimmbücher handelt. Daß der Herausgeber auf die Mitteilung von Konkordanzen verzichtet, mag man als eine früher getroffene Entscheidung des Initiators der Rhau-Ausgabe, Hans Albrecht, billigen, da es sich nicht eigentlich um die Veröffentlichung der Werke eines Meisters, sondern um die eines Verleger-Repertoires handelt. Dennoch hätte man einige pauschale Hinweise begrüßt. Des Guten zu viel tut Buszin hingegen im Lesartenverzeichnis, wo er — oftmals die einzigen Angaben innerhalb eines Stückes — serienweise Schwärzungen vermerkt. (Schwärzungen und Ligaturen sollten nur dort an-

gegeben werden, wo sich aus ihnen Übertragungsprobleme ergeben oder Besonderheiten der Notation ablesen lassen; das ist in den Rhau-Drucken kaum der Fall.)

Für seine Editions-Arbeit, die uns dem Abschluß der Rhau-Ausgabe ein Stück weiter gebracht hat, gebührt dem Herausgeber Dank. Es ist zu wünschen, daß das von Hans Albrecht mit viel Engagement begonnene Unternehmen auch weiterhin tatkräftige Sachwalter findet.

Martin Geck, München

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien / Critical Edition of the Complete Symphonies, hrsg. von H. C. Robbins Landon. Wien: Universal-Edition in Zusammenarbeit mit Doblinger 1964 bis 1966 (Philharmonia Taschenpartituren 589, 590, 591 und 599). Bd. I: Symphonien 1–12 sowie „A“ und „B“; LXII und 292 S. Bd. II: 13–27; LI und 282 S. Bd. III: 28 bis 40; XV und 297 S. Bd. XI: 93–98; XCVII und 365 S.

Kein anderer Meister der Wiener Klassik hat der Nachwelt so viele Aufgaben bei der Erfassung seines Lebenswerkes gestellt wie Joseph Haydn. Über verschiedenen Anläufen früherer Jahre, sein Erbe vollständig in einer kritischen Ausgabe der Nachwelt zugänglich zu machen, waltete ein Unstern. Der erste Versuch ging an den Nachwirkungen des ersten Weltkrieges und an Schwierigkeiten in der Beschaffung der Quellen ein, und auch der zweite, nach 1945 von der Haydn Society in Boston zunächst verheißungsvoll eingeleitet, brachte ebenfalls nur wenige Bände zustande. Doch seit einigen Jahren wächst eine neue Gesamt-Ausgabe heran, der man die Vollendung des großen Vorhabens wünscht.

Eine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe eines umfangreichen und von der Zugänglichkeit und Beschaffenheit seiner Quellen her schwer überschaubaren Schaffens braucht ihre Zeit. Sie ist weniger auf eine praktische Verwendung als auf eine absolut reine und vor allem wissenschaftliche Sicherung der Werte abgestimmt. Ihr Anliegen geht über den Tagesbedarf hinaus. Sie möchte einen Meilenstein auf dem Wege zu tieferer Erkenntnis von Wesen und Schaffen setzen. Doch die musikalische Praxis muß den kürzeren Weg wählen. Ihr Zweck ist die Aufführung des überlieferten Gutes. Das soll nicht bedeuten, daß die Durcharbeitung

des Quellenmaterials nicht ebenso intensiv zu erfolgen hätte. Nur die Konsequenzen sind andere. Hier handelt es sich um eine Verbindung von Textkritik und praktischer Ausgabe, ein Verfahren, das hohe Anerkennung verdient.

Der amerikanische Haydnforscher H. C. Robbins Landon, Mitbegründer der vormaligen Haydn Society in Boston, hat seine Arbeit insbesondere auf das symphonische Schaffen konzentriert. Sein 1955 erschienenes und Jens Peter Larsen als dem „Vater der modernen Haydnforschung“ gewidmetes Buch *The Symphonies of Joseph Haydn* bildet die Grundlage der kritischen Gesamtausgabe sämtlicher Symphonien Haydns, die nun als Gemeinschaftsarbeit zweier großer Verlage in Österreich vorgelegt wird. Der erstmals beschrittene Weg, sämtliche 104 Symphonien in handlichen Taschenpartituren zu veröffentlichen, darf mit Recht als kühn und fortschrittlich angesehen werden. Diesen zumindest von der Anzahl her bekannten Werken sind zwei in B-dur vorangestellt (Hob. I: 107 und 108), die zwischen 1757 und 1761 entstanden sein dürften. Das erste kannte man früher nur als Streichquartett op. 1 Nr. 5, das andere ist ein Überbleibsel aus der umstrittenen Haydn-Renaissance, die seinerzeit von A. Sandberger beabsichtigt war.

Ganz allgemein tastet Landon die überlieferte Reihenfolge der Symphonien nicht an, sondern gibt in ausführlichen Berichten den möglichen Standort dieser Werke in Haydns Schaffen an. Das Fehlen vieler Originalpartituren und des authentischen Stimmenmaterials vor allem der Symphonien 1–50 läßt die Entscheidung nicht immer leicht werden. Landon verweist in den Vorworten aller Bände auf die manchmal nicht löslichen Schwierigkeiten, die sich einer Datierung entgegenstellen. Schon die im 18. Jahrhundert üblichen Raubdrucke haben zu einer Verfälschung des Haydnbildes beigetragen, doch auch die sogenannten authentischen Drucke aus Haydns später Schaffensperiode können der heutigen Kritik kaum noch standhalten. Wenn Landon sich entschlossen hat, die alte Numerierung beizubehalten und innerhalb der vorgesehenen 12 Bände durchzuführen, so liegt dieser Maßnahme wohl auch der Gedanke der praktischen Ausführung zugrunde. Eine wissenschaftlich zu verantwortende Neuzählung würde unnütz verwirren und der tätigen

Musikpflege nicht dienlich sein. Vergleicht man aber den Bd. II (Symphonien 13—27) mit dem jüngst erschienenen Band des Haydn-Instituts, Köln (besprochen in MF XIX, 1966, S. 473—474), dann ergeben sich Unterschiede, die mit dem Vergleich „praktisch“ und „wissenschaftlich“ wohl etwas zu grob ausgedrückt sein dürften. H. Walter bringt in seinem Band die „Sinfonien 1764 und 1765“, wobei die bei Landon enthaltenen 25—27 fehlen. Dafür hat Landons Band zusätzlich eine zweite Fassung, deren Echtheit freilich nicht eindeutig verbürgt ist, zu der Symphonie Nr. 22 *Es-dur Der Philosoph*.

Im allgemeinen ist das Partiturbild bei Haydn ziemlich klar. Seine Werke, besonders die der Frühzeit, enthalten ein Minimum an Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen. Erst im Spätwerk ändert sich dies. Bei der hier noch nicht vorgelegten Symphonie Nr. 92 (*Oxford*) z. B. zeigt das in Paris liegende, sehr sorgfältige Autograph einen bis dahin bei Haydn nicht gewohnten Reichtum an Bezeichnungen aller Art. Etwas nachlässig ist fast immer die Schreibweise bei den Vorschlagsnoten. Hier besteht durchaus die Gefahr einer falschen Deutung. In der neuen deutschen Ausgabe wird der Unterschied zwischen Staccatopunkten und -keilen peinlich eingehalten. Nur ein Beispiel: ein Vergleich von Menuett und Trio in Nr. 24 *D-dur* zeigt gegenüber Landon etliche Abweichungen in der Phrasierung, die die Verschiedenartigkeit der Quellenauswertung erkennen lassen. Man kann sagen, daß die Ausgabe des Haydn-Instituts mehr Keile als Punkte enthält, für die Praxis gewiß kein allzu schwer wiegendes Kriterium, wohl aber für die Erkenntnis von Haydns Schreibweise, denn erfahrungsgemäß hat der Komponist den Keil benutzt, sobald er einzelne Töne oder Akkorde meinte, während er bei schnellen Tonbewegungen das punktierte Staccato bevorzugte. In der Frage der Verwendung des Cembalos kann man dem Hrsg. nicht unbedingt beipflichten. Sicher ist es für einige Werke der Frühzeit als klang- und harmoniestärkend benutzt worden. Doch in den Nrn. 58 und 59 (die früher entstanden sind, als man bisher vermutete) kann man es wirklich entbehren. Auch das Argument, daß Haydn noch bei den Auführungen seiner „Londoner Symphonien“ am Cembalo gesessen habe — im Finale von Nr. 98 *B-dur T.* 365—376 befindet sich ein „*Cembalo solo*“ — darf nicht darüber hin-

wegtäuschen, daß die moderne Orchestration dieses Mittels schon seit Jahren nicht mehr bedurfte. Das Gezirpe des Cembalos ist ein Fremdkörper in der klassischen Symphonie!

Gern hätte man durch die ausgezeichnete Quellenauswertung erfahren, in welcher Ausgabe von Nr. 94 *G-dur* im I. Satz T. 93 und 242 statt des von Haydn vorgesehenen Trugschlusses die Tonika gesetzt worden ist. Einer vor einigen Jahren erschienenen Schallplatte mit einem berühmten, inzwischen verstorbenen Dirigenten nämlich liegt diese „unhaydnische“ Version zugrunde. Die Bände der neuen Partiturausgabe sind musikalisch, technisch und textlich ausgezeichnet durchgearbeitet. Viele Abbildungen, z. T. von Stimmen mit Haydns eigenen Korrekturen, bereichern diese Veröffentlichung, die Haydns mächtige Entwicklung aus bescheidenen Anfängen bis zum Vollender der Symphonie als menschheitsumspannender Kunst zeigen.

Helmut Wirth, Hamburg

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anfänge der slavischen Musik. (Symposion, hrsg. von Ladislav Mokry, Jozef Kresánek und Ladislav Burlas). Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1966. 178 S. (Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Symposia. I.)

Antaios. Hrsg.: Mircea Eliade und Ernst Jünger. Band VIII, Nr. 5, Januar 1967. Sonderheft Harmonik. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1967. S. 401—498.

Raffaele Arnese: I Codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 257 S. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. XLVII.)

Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 1: Motetten. Kritischer Bericht von Konrad Ameln. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 211 S.

Beiträge zur Geschichte der Musikkritik. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 130 S.

(Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 5. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft.)

Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Martin Vogel. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 292 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 4. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft.)

Konrad Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik. Darmstadt: Edition Tonos (1967). 215 S.

Franz Bösken: Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Band 1. Mainz und Vororte — Rheinhessen — Worms und Vororte. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 541 S., 8 Taf. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 6.)

Jacques Chailley: Expliquer l'Harmonie? Lausanne: Les Editions Rencontre et la Guilde du Disque (1967). 128 S.

Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt. Bonn: Beethovenhaus 1967. XXVIII, 461 S.

Compozitori și Muzicologi Români. MIC Lexicon sub redactia lui Viorel Cosma. (București): Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1965. 387 S.

John H. Downey: La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók. Paris: Centre de Documentation Universitaire (1966). 467 S. (Dissertationsdruck) (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. 5.)

Hans Engel: Musik in Thüringen. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1966. VIII, 288 S., 9 Taf., Stammbaum in Tasche. (Mitteldeutsche Forschungen. 39.)

Hans Erdmann: Schwerin als Stadt der Musik. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild (1967). 176 S.

Lorenzo Feininger: Membra Disjecta Reperta. Trento: Societas Universalis

Sanctae Ceciliae 1964. 60 S. (Acta Societatis Universalis Sanctae Ceciliae. 3).

Lorenzo Feininger: Membra Disjecta Conjuncta. Trento: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1966. 84 S., 6 Taf. (Acta Societatis Universalis Sanctae Ceciliae. 4.)

Heinrich Habel: Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. VIII, 196 S., 16 Taf. (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte. 8.)

1<sup>st</sup> Hellenic Week of Contemporary Music. 14<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> April, 1966, Athens. (Programm). 37 und 38 S., 12 Taf.

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Band V (1882—1885). Briefwechsel mit J. Rodenberg und J. Raff. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk-Verlag 1966. 195 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 65.)

Hudobnovedné štúdie VI. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 1963. 226 S.

Hudobnovedné štúdie VII. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 1966. 245 S.

MLA Index Series. Hrsg. von der Music Library Association New York bzw. Ann Arbor.

1: An Alphabetical Index to Claudio Monteverdi, Tutte le Opere, o. J., 17 S.

2: An Alphabetical Index to Hector Berlioz, Werke, o. J., 6 S.

3: A Checklist of Music Bibliographies (in Progress and Unpublished), o. J., 7 unpag. S.

4: Lenore Coral: A Concordance of the Thematic Indexes to the Instrumental Works of Antonio Vivaldi, 1965, 32 S.

5: An Alphabetical Index to Tomás Luis de Victoria, Opera Omnia, 1966, 26 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 11. Band, 1966. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz (und) Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1967. XVI, 272 S.

Boris Jarustowski: Igor Strawinsky. Berlin: Henschelverlag 1966. 213 S.

Konrad Josef: Musik als Hilfe in der Erziehung geistig Behinderter. Berlin-Charlottenburg: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung 1967. 132 S.

Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok magyarországon. Budapest: Akadémiai Kiadó 1967. 354 S.

Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Die neue Reihe. Der ganzen Reihe zwölfter und dreizehnter Band: Musik. Alte Drucke bis etwa 1750. Beschrieben von Wolfgang Schmieder. Mitarbeit von Gisela Hartwig. Textband und Registerband. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1967. XXVI, 764 und (VIII), 310 S.

Joseph Kerman: The Beethoven Quartets. London — Melbourne — Cape Town: Oxford University Press 1967. (X), 386, VIII S.

A. Hyatt King: Handel and his Autographs. London: Published by the Trustees of the British Museum 1967. 32 S., XX Taf.

Winfried Kirsch: Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1966. 588 S.

Paul Henry Lang: George Frideric Handel. London: Faber and Faber Limited 1967. XVIII, 731 S.

Francisco Curt Lange: A Organizacao Musical durante o Período Colonial Brasileiro. Coimbra 1966. 106 S., 8 Taf. (Sonderdruck aus: Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Vol. IV)

Wilhelm Lauth: Max Bruchs Instrumentalmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. 155 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 68.)

Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen). Hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümper. Basel: Bärenreiter-Verlag 1967. XXII, 186 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 5.)

Jan Ling: Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument. With an abbreviated version in English. Stockholm: P. A.

Norstedt & Söners förlag (1967). 288 S. Musikhistoriska museets skrifter. 2.)

Conservatorul de Muzica „G. Dima“. Lucrari de Muzicologie 2, 1966. Cluj: (Selbstverlag des Konservatoriums) 1966. 304 S.

Madrigaler fra Christian IV's tid. Hans Nielsen, Truid Aagesen, Hans Brachrogge. Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Egtved: Musikhøjskolens Forlag (1966). XXIX, 161 S. (Dania sonans. II.)

Ute Meissner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. I: Bibliographische Studie und Anhang. II: Bibliographie. Berlin: Verlag Merseburger 1967. 176 und 221 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 11.)

Die Melodien des chaldäischen Breviers, Commune, nach den Traditionen Vorderasiens und der Malabarküste. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum 1967. X, 204 S. (Orientalia Christiana Analecta. 178.)

Helga Michelitsch: Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei Hermann Böhlaus Nachf., Wien—Graz—Köln. 163 S. (Tabulae Musicae Austriae. III.)

Claudio Monteverdi: Vesperae Beatae Mariae Virginis. Marien-Vesper. Hrsg. von Gottfried Wolters. Generalbaß-Aussetzung Mathias Siedel. Partitur. Wolfenbüttel — Zürich: Möseler Verlag (1966). 222 S.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Ed. by Armen Carapetyan and Gilbert Reaney. Vol. XXI, 1967: Rome: American Institute of Musicology (1967). 184 S.

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band I: Musikethnologie. Lieferung 2. Paul Collaer: Amerika. Eskimo und indianische Bevölkerung. Unter

Mitarbeit von Willard Rhodes, Samuel Marti, Vicente T. Mendoza, Eva Lips und Rolf Krusche. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 211 S., 97 Abb.

La Musique dans la Vie. Étude réalisée sous les auspices de l'OCORA et sous la direction de Tolia Nikiprowetzky. L'Afrique, ses prolongements, ses voisins. Paris: Office de Coopération Radio-phonique 1967. 297 S.

Hans Oesch: Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867—1967. Basel: Schwabe & Co. Verlag (1967). 205 S.

Wolfgang Osthoff: Gerhard Frommels George-Baudelaire-Gesänge und das neuere Lied. Vergleichende Betrachtungen zum 60. Geburtstag des Komponisten. Sonderdruck aus: Castrum Peregrini, Heft 75, 1966, S. 34—57.

Gerhard Pietzsch: Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln. Quellen und Studien. Köln: Arno Volk-Verlag 1966. 195 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 66.)

(John) Playford: Musick's Recreation on the Viol. Lyra-way, 1682. (Faksimile). With a Historical Introduction (in English and German) by Nathalie Dolmetsch. (London: Hinrichsen Edition 1965). XIV, (VIII), 56, (II) S.

Erich Posch: Das Messenrepertoire des Stiftes Kremsmünster aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sonderdruck aus: Jahresbericht des Bruckner-Konservatoriums Linz 1965/66. 19 S.

Robert Ramsay I: English Sacred Music. Transcribed and edited by Edward Thompson. London: Stainer and Bell (Published for the British Academy) (1967). XIV, 147 S. (Early English Church Music. 7.)

Walter Reckziegel: Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik. — Roland Mix: Die Entropieabnahme bei Abhängigkeit zwischen mehreren simultanen Informationsquellen und bei Übergang zu Markoff-Ketten höherer Ordnung, untersucht an musikalischen Beispielen. Köln — Opladen: Westdeutscher Verlag 1967. 80 S.

(Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen. Nr. 1768.)

Wolfgang Reich: Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.—18. Jahrhunderts in Leichenpredigt-sammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik. Dresden 1966. 75 S. (Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek. 7.)

Répertoire de Manuscrits Médiévaux contenant des Notations Musicales sous la direction de Solange Corbin. II. Bibliothèque Mazarine — Paris par Madeleine Bernard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. 191 S., XVI Taf.

Rudolph Réti: Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven. Edited by Deryck Cooke. London: Faber and Faber (1967). 204 S.

R. M. A. Research Chronicle. No. 4 (1964). Edited by Nigel Fortune. (London:) Published by the Royal Musical Association (1967). 98 S.

R. M. A. Research Chronicle. No. 5 (1965). Edited by Nigel Fortune. Published by the Royal Musical Association. (London 1967). IV, 84 S.

Curt Sachs: Handbuch der Musik-instrumentenkunde. Zweite, durchgesehene Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1930. Fotomechanischer Nachdruck Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel (1966). XI, 419 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. XII.)

László Somfai: Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Kassel — Basel — Paris — London: Bärenreiter 1966. XVIII, 245 S.

Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Vol. III: Livre second des Pseaumes de David (Het Tweede Boek der Psalmen), editit R. Lagas. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1966. XVII, 14 S.

Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer — Sberka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej. (Hrsg. von Jozef Kresánek.) Praha-

Bratislava: Státne Hudobné Vydavateľstvo 1967. 124 S. (Fontes Musicae in Slovacia. 1.)

Leo Schrade: Vom Tragischen in der Musik. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 142 S.

Doris Stockmann: Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung. Sonderdruck aus: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 12, 1966, Teil II, S. 207—242.

Martin Vogel: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 452 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 6. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft.)

Kurt Wichmann: Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura. Ein Beitrag zur Gesangspädagogik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1966. 288 S.

Hans Winterberger: Franz Xaver Süßmayr (Die Stationen seines Lebens). Sonderdruck aus: Oberösterreichische Heimatblätter 20, 1966. 11 S.

Words to Music. Papers on English Seventeenth-Century Song, Read at a Clarc Library Seminar, December 11, 1965, by Vincent Duckles and Franklin B. Zimmerman. With an Introduction by Walter H. Rubsamen. Los Angeles: William Andrews Clarc Memorial Library, University of California 1967. VI, 93 S.

## Mitteilungen

Am 15. Mai 1967 verstarb in Bremen Frau Dr. Ursula Aarburg im 43. Lebensjahr.

Am 17. August 1967 starb an den Folgen eines Unfalls Professor Dr. Herrmann Keller im 82. Lebensjahr.

Am 11. April 1967 starb in Wien Professor Dr. Alfred Orel im Alter von 77 Jahren, am 14. August in Berlin Professor Dr. Hans-Joachim Moser, im Alter von 78 Jahren. Die „Musikforschung“ wird in Kürze Nachrufe auf die Verstorbenen bringen.

Professor Dr. Wolfgang Steinitz, Berlin, ist im Alter von 62 Jahren in der Nacht vom 20. zum 21. April verstorben.

Am 15. August 1967 feierte Professor Dr. Knud Jeppesen, Aarhus, seinen 75. Geburtstag.

Dr. Paul Rubardt, Leipzig, feierte am 3. Juni 1967 seinen 75. Geburtstag.

Am 28. Juni 1967 hat Professor Dr. Johannes Künzig, Freiburg i. Br., seinen 70. Geburtstag gefeiert.

Am 20. September 1967 feiert Professor Dr. Karel Philippus Bernet Kempers, Amsterdam, seinen 70. Geburtstag.

Am 6. Mai 1967 feierte Professor Dr. Rudolf Quoika, Freising, seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Wilhelm Jerger, der Direktor des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich in Linz, feiert am 27. September 1967 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Heinrich Bessler, Leipzig, ist am 9. Juni 1967 der Grad eines Doctor of Humane Letters der Universität Chicago verliehen worden. Die Ehrung wurde in Abwesenheit Professor Besslers von Professor Dr. Edward E. Lowinsky entgegengenommen. In der Laudatio heißt es u. a.:

„Scholar, editor, and teacher, Heinrich Bessler has been a leader and a pioneer in the newly developing humanistic discipline of musicological studies — a pioneer in the rigorous examination and critical edition of sources, a leader in the imaginative interpretation of music within the historical and cultural context of its time.

All of his contributions, whether they deal with theoretical or with philosophical problems, with the music of the Middle Ages and the Renaissance or that of Bach, are marked by a gift for keen analysis and by originality of vision“.

Professor Dr. Hans Ferdinand Redlich, Manchester, ist am 6. Juli 1967 mit dem Doctor of Music honoris causa der Universität Edinburgh ausgezeichnet worden.

Professor Dr. Eric Werner, New York, wurde der Dr. h. c. (Doctor of Hebrew Letters) des Hebrew Union College, Jewish Institute of Religion New York verliehen.

Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, wurde zum Rektor der Universität Köln gewählt.

Professor Dr. Søren Sørensen, Aarhus, wurde am 1. August 1967 zum Rektor der Universität Aarhus gewählt.

Professor Kurt Blaukopf, Wien, wurde zum Leiter des Musikpädagogischen Forschungsinstituts an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien bestellt. — Zu den Aufgaben des neugegründeten Instituts gehören nicht nur die Grundlagenforschung, sondern auch musiksoziologische Untersuchungen, insbesondere im Zusammenhang mit dem Einfluß der technischen Medien auf die Veränderung der Aufführungspraxis und der Hörgewohnheiten.

Professor Dr. Bruno Stäblein, Erlangen, wurde als Nachfolger des aus Gesundheitsgründen zurückgetretenen Professor Dr. Oskar Kaul zum Vorsitzenden der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte gewählt.

Professor Dr. Othmar Wessely, Graz, wurde zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gewählt.

Dr. Carl Dahlhaus, Saarbrücken, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin zum Sommersemester 1967 angenommen.

Professor Dr. Francisco Curt Lange, Montevideo, hat Berufungen als Leiter des Inter-American Institute for Musical Research an der Tulane University, New Orleans, und als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Georgia abgelehnt.

Dr. Hans Oesch, Basel, ist zum 1. April 1967 vom Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt zum Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel und zum Vorsteher des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel ernannt worden.

Dr. Rudolf Stephan, Göttingen, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin zum 1. Oktober 1967 angenommen.

Dr. Hans Peter Reinecke, Hamburg, wurde mit Wirkung vom 1. Juni 1967 zum Direktor des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin berufen.

Dr. Rolf Dammann, Freiburg i. Br., wurde am 26. Januar 1967 zum apl. Professor an der Universität Freiburg ernannt.

Dr. Hubert Unverricht, Mainz, hat sich im Juni 1967 an der Universität Mainz für die Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Geschichte des Streichtrios*.

Professor Dr. Carl Dahlhaus, Berlin, hat eine Einladung als Visiting Professor an die Princeton University für die Zeit vom Februar bis Mai 1968 angenommen.

Dozent Dr. Theodor Göllner, München, hat für das akademische Jahr 1967/68 eine Einladung als Gastprofessor an der University of California, Santa Barbara, angenommen.

Professor Dr. Martin Vogel, Bonn, hat für das Wintersemester 1967/68 an der Universität des Saarlandes Saarbrücken die Vertretung der Stelle des Wissenschaftlichen Rates für Systematische Musikwissenschaft übernommen.

Die Georg Friedrich Händel-Gesellschaft Halle hat auf ihrer Mitgliederversammlung 1967 Professor Dr. Ernst Hermann Meyer, Berlin, anstelle des verstorbenen Professor Dr. Max Schneider zu ihrem neuen Vorsitzenden gewählt. Der bisherige zweite Vorsitzende, Professor Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, wurde zum Ehrenmitglied ernannt. Vizepräsident wurde Professor Dr. Jens Peter Larsen, Kopenhagen; ferner wurden Dr. Konrad Ameln, Lüdenscheid, und Dr. D. h. c. Karl Vötterle, Kassel, in den Vorstand gewählt.

In Baden-Baden hat sich unter dem Vorsitz von Dr. Klaus Hoesch, Gernsbach, eine Brahms-Gesellschaft zur Rettung des Brahmshauses konstituiert, die versucht, das Brahmshaus in Baden-Lichtental, die letzte noch bestehende Brahmsstätte dieser Art, vor dem Abbruch zu bewahren. Die Gesellschaft hat einen Spendenauftrag erlassen und ist für jede Hilfe dankbar. Auskünfte erteilt Friedrich Baser, 757 Baden-Baden, Schweigrother Matten 12.

Die erste Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksliedquellen im International Folk Music Council wird vom 13. bis 18. November 1967 in Freiburg i. Br. stattfinden.

Die Università degli Studi Bologna veranstaltete vom 10. bis 25. Juli 1967 in Cer-

taldo ihren jährlichen Sommerkurs „La musica italiana dell'Ars nova“.

Das Cornell Chamber Orchestra unter der Leitung von Karel Husa hat im März 1967 eine bisher unbekannte Motette von Michel-Richard Delalande, „*Cantemus Domino*“, nach einem Manuskript der Bibliothèque de Versailles zur Aufführung gebracht.

Durch Vermittlung von Professor Dr. Werner F. Korte, Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster i. W., ist nach der Fürst zu Bentheimschen Musikaliensammlung Burgsteinfurt jetzt auch die Fürstl. zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek Rheda als Dauerleihgabe in die Verwaltung der Universitätsbibliothek Münster übergeführt worden.

Das Bentheim-Steinfurtische Repertoire umfaßt rund 1900, das Tecklenburg-Rhedasche rund 1800 Nummern, wobei Orchester- und Kammermusik des 18. Jahrhunderts überwiegen.

Die Bestände sind auf Wunsch im Lesesaal der Bibliothek zu benutzen. Ein Verleihen nach außerhalb ist nicht möglich. Es können aber Mikrofilme und Xerographien hergestellt werden. Interessenten werden ersucht, sich unmittelbar an die Universitätsbibliothek Münster, Bispinghof 24/25 zu wenden.

#### Ergänzungen

Zu dem Aufsatz von Donald W. MacArdle, *Beethoven und Karl Holz* ist zur Aufzählung der Briefe S. 28 nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. Boris Schwarz, New York, folgendes zu ergänzen: Der in MQ XLIX, 1963, 143 nachgewiesene Brief ist von Boris Schwarz erstmals in dessen Artikel *More Beethoveniana in Soviet Russia* a. a. O. (Faksimile, deutscher Text und englische Übersetzung) veröffentlicht worden. Dort findet sich auch die ungefähre Datierung des Briefes und die Hypothese, daß er an Karl Holz gerichtet war.

Professor Dr. Hans Engel, Marburg, teilt die folgenden Ergänzungen zu Richard Schaal's *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen* bzw. zu dessen Rezension in dieser Zeitschrift, Jahrgang XVII, 1964, Seite 421 mit: Ria Feld-

mann, *Der Codex I F 408 der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau*, Breslau 1944 (maschinenschriftlich). — Margot Kalisch, *Der ausübende Musiker im 19. Jahrhundert*, Königsberg 1944 (maschinenschriftlich). Die germanistische Dissertation von Wilhelm Bräutigam, *Die Wiedergeburt des evangelischen Kirchenliedes im 20. Jahrhundert und seine liedtypischen Aussageformen*, Marburg 1952 (maschinenschriftlich) enthält nichts über und von Musik.

#### Erwiderung

In Heft 1 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift beanstandet Walter Kolneder das falsche Datum 1793 für die Gründung des Pariser Conservatoire, das ich in der Inhaltsangabe meiner Dissertation (Mf 1965, S. 329 f.) nannte. Es ist bedauerlich, daß er einen Druckfehler innerhalb einer kurzen Inhaltsangabe zum Anlaß seiner Darstellung nahm, anstatt die Arbeit selbst heranzuziehen, in der er die Darstellung der Geschichte der Gründung des Conservatoire in Übereinstimmung mit seinem Bericht in Mf 1967 hätte finden können. In diesem Zusammenhang ist übrigens Kolneder selbst zu korrigieren: der Verfasser der von ihm so geschätzten Bücher über das Pariser Conservatoire heißt mit Familiennamen Pierre, nicht Constant, wie Kolneder in seinem Bericht anzunehmen scheint.

Dimitris Themelis, München

#### Suchanzeige:

Die Unterzeichnete bereitet eine Sammlung ausgeschriebener Generalbaßaussetzungen in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts (also nicht von Beispielen aus Lehrbüchern) vor. Solche Aussetzungen sind häufiger, als gewöhnlich angenommen wird; da sie aber meistens in verstreuten Manuskripten begegnen, ist eine vollständige Sammlung nur schwer zu erreichen. Die Leser der „Musikforschung“ werden daher gebeten, ihnen bekannte Beispiele mitzuteilen. Selbstverständlich wird jede derartige Nachricht bei der Veröffentlichung entsprechend nachgewiesen und dankbar anerkannt. Dr. Gloria Rose, 819 North Linn Street, Iowa City, Iowa 52240/USA.

#### Suchanzeige:

Zur Vorbereitung einer histor.-krit. Edition des Gesamtwerks von Arcangelo Co-

relli werden die fehlenden Stimmen zu folgenden Drucken gesucht:

Six Sonates à 4, 5, & 6 Parties / Dont les 2 Premiers Sont de Mr. Arcangelo Corelli / [...] / Dédees / A / Monsieur G. Keller / A Amsterdam / Chez Estienne Roger Marchand Libraire [1699].

Alto Viola in: Bruxelles, Bibl. Royale.

Choice / Italian and English Musick / for / Two Flutes / In which contain'd [...] Three excellent new Sonata's and a Chaconne [sic] / by Corelli, Nicolini, Haim . . . London, Walsh/Randall/Hare, s. d. [1709].

Flute I in: London, Brit. Museum.

Hinweise erbeten an Dr. Hans Joachim Marx, Musikwissenschaftliches Institut der

Universität Basel, Petersgraben 27, Basel (Schweiz).

#### Suchanzeige:

Für eine Ausgabe der Kammermusikwerke von Giovanni Punto (Wenzel Stich) werden gesucht:

1. Six Quatuors concertant pour cor, violon, alto et basse, Oeuvre 2<sup>me</sup>. Paris, Sieber.

2. Sextuor pour cor, clarinette, basson, violon alto et basse, opus 34. Paris, Leduc, 1802.

Nachweise von Exemplaren erbittet: Alois Rambold, 83 Landshut, Flurstraße 26.

Fortsetzung von »Inhalt dieses Heftes«

Fred Ritzel: Materialdenken bei Liszt . . . . .	289
Hans Grüss: Der Leipziger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung . . . . .	295
Carsten E. Hatting: Die fünfte Tagung der nordischen Musikforscher. Aarhus, August 1966 . . . . .	297
Reinhart Strohm: Verdi und die Musikwissenschaft . . . . .	300

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hoch- schulen . . . . .	304
---	-----

Dissertationen . . . . .	312
--------------------------	-----

Besprechungen

Kongreßbericht Salzburg 1964 (Salmen; 318) / Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963 (J. Müller-Blattau; 320) / Studien zur Musikwissenschaft 24 (Schmid; 321) / Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9, 1964 (Reindell; 323) / Dansk aarbog for musikforskning 1964/65 (Geck; 324) / Proceedings of the Royal Musical Association 91, 1964/65 (Sietz; 324) / Muzikoloski zbornik I, 1965 (Zagiba; 325) / Deutsche Musik-Phonothek, Mitteilungen 1, 1965 (Schierning; 326) / E. Egli: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert (Dahlhaus; 326) / R. Donington: The Interpretation of Early Music (Jacobi; 327) / D.D. Boyden: The History of Violin Playing . . . (Kolneder; 328) / R. Gerber: Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus (Beck; 331) / W. Rogge: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck (Braun; 322) / J. Racek: Stilprobleme der italienischen Monodie (Wolf; 333) / J. Wulf: Musik im Dritten Reich (Finscher; 335) / Musik in der Reichsstadt Augsburg (Münster; 336) / Musikgeschichte in Bildern I/1. P. Collaer: Ozeanien (Christensen; 339) / B. Bayer: The Material Relics of Music in Ancient Palestine . . ., M. Smoira-Roll: Folk-Song in Israel; M. Ravina: Organum and the Samaritans (Werner; 341) / M. Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus (A. Dürr; 342) / H.-J. Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes (Nielsen; 345) / J. Wendler: Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein (Bittinger; 346) / Teure Freundin. P. I. Tschaikowski in seinen Briefen an N. von Meck (Fellinger; 348) / H. Wolf: Briefe an Melanie Köchert (Fellinger; 349) / S. Dietrich: Novum ac insigne opus musicum 36 antiphonarum (Rhau, Musikdrucke VII) (Geck; 350) / J. Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Bd. I, II, III, XI (Wirth; 352).

Eingegangene Schriften . . . . .	353
----------------------------------	-----

Mitteilungen . . . . .	357
------------------------	-----