

Zoltán Kodály in memoriam 1882 – 1967

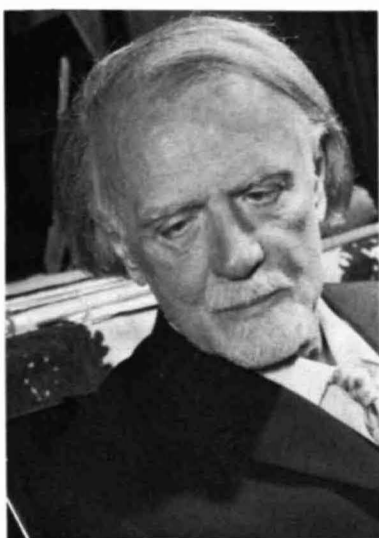
VON BENJAMIN RAJECZKY, BUDAPEST

Am 6. März 1967 verschied in Budapest der Nestor der ungarischen Musikwissenschaft, Zoltán Kodály, im 85. Lebensjahr.

Wäre das Epitheton ornans „a legnagyobb magyar“ („der größte Ungar“) nicht schon seit einem Jahrhundert mit Széchényis Namen verknüpft, so würden wir jetzt mit Recht den Ausdruck gebrauchen, um zu melden, daß nicht nur die ungarische Musikwissenschaft ihren größten Namen verloren hat, sondern auch, daß das ganze Ungarn um seinen besten Sohn trauert.

Geboren als Sohn eines Eisenbahnbeamten in Kecskemét, verbrachte er die Kinderjahre in Galánta und besuchte dann das Gymnasium in Nagyszombat (Tyrnau, jetzt Trnava in der Tschechoslowakei), wo seine Erstlingskompositionen aufgeführt wurden. Kunst und Wissenschaft zogen ihn nach Beendigung der Gymnasialstudien in gleichem Maße an; zu gleicher Zeit ließ er sich an der Universität (ungarische und deutsche Literatur und Sprachwissenschaft) und an der Musikhochschule zu Budapest (Komposition) inskribieren, um nach fünf Jahren wieder zu gleicher Zeit mit der Dissertation *A magyar népdal strofászerkezete*¹ (*Der Strophenbau im ungarischen Volkslied*) zu promovieren und sein Orchesterstück *Nyári este* (*Sommerabend*) als Prüfungsarbeit aufführen zu lassen. Schon 1907 wurde er auf den Lehrstuhl für Komposition an der Musikhochschule berufen, und bis zu seinem Tode blieb in ihm der dreifache Beruf zur Komposition, Wissenschaft und Lehrbetätigung untrennbare Einheit. Wie er selbst über seinen Lieblingsschüler Járdányi unlängst schrieb: „Dem Komponisten kam die wissenschaftliche Bildung, dem Forscher die Phantasie des Künstlers zugute, dem Lehrer beides“.

Das Ideal einer ausgereiften nationalen Kultur schwebte ihm vor, wie den großen Reformern vom Schlage Széchényis im vorigen Jahrhundert. Er sah, daß das volkstümliche Lied der Halb- und Ganzdilettanten sich ganz ausgelebt hatte und eine direkte Übertragung der herrschenden deutschen Musikkultur auf heimischen Boden zum Scheitern verurteilt war. Der Aufbau eines gesunden Musik-



¹ Bibliographie der Schriften Kodálys in: L. Eöszé, *Zoltán Kodály. His Life and Work*, London 1962 und Z. Kodály, *Visszatekintés* (Rückschau), Bd. II, Budapest 1964.

lebens schien ihm nur auf der doppelten Grundlage der Entdeckung und Aneignung der eigenen musikalischen Muttersprache sowie der Ausnützung aller Werte der westeuropäischen Musiktradition möglich. Kodálys wissenschaftliche Tätigkeit war ganz der ersten, seine pädagogischen Bemühungen waren ganz der zweiten Aufgabe gewidmet.

Sobald er während der Vorbereitungen seiner Dissertation mit der Phonogrammsammlung Vikárs vertraut wurde, schloß er den Bund mit Bartók, und nach fünfjähriger Sammelarbeit legten sie der Kisfaludy-Gesellschaft den Entwurf eines *Corpus Musicae Popularis Hungariae* vor — nicht, wie heute, *Hungaricae*; sie dachten an die Einbeziehung der Volksmusik jeder Volksgruppe, die auf ungarischem Gebiet lebte, in der Überzeugung, daß „das tausendjährige Zusammenleben Wechselwirkungen mit sich gebracht hatte, ohne deren Durchforschung keine Gruppe ihre musikalischen Eigenheiten bestimmen kann“. So war ihre auffallend frühe Hinwendung zur rumänischen und slowakischen Volksmusik die logische Folge der geschichtlichen Situation.

Kodálys Sammeltätigkeit wurde auch für die Ausbildung seiner musikwissenschaftlichen Methode bestimmend. Seien es analytische Untersuchungen wie die Studien *Ötfoku hangsor a magyar népzeneben* (Pentatonik in der ungarischen Volksmusik, 1917) und *Kelemann Kömives balladája* (Die Ballade von Baumeister Kelemen, 1918–1926), seien es methodische Vergleiche historischer und Volkslied-Melodien wie *A hitetlen férj* (Der ungläubige Gatte) und *Három koldusének forrása* (Die Quellen dreier Bettlergesänge, beide 1915) sowie *Árgirus nótája* (Das Argirus-Lied, 1920): überall melden sich die Grundsätze — angewandt, teils auch schon formuliert — die er im Artikel *Néprajz es zenetörténet* (Volkskunde und Musikgeschichte, 1933) ausführlich dargelegt hat. Danach liegt der Ausgangspunkt in der volksmusikalischen Wirklichkeit; für jeden Musikwissenschaftler hielt er den persönlichen Kontakt mit der lebendigen Volksmusik unumgänglich nötig: „... Unsere alten Liedaufzeichnungen kann nur der wiederaufleben lassen, der dazu aus der unmittelbaren Beobachtung der lebendigen Tradition genügend Vorrat an Klangeindrücken gesammelt hat“. Diese Volksnähe macht sein *A magyar népzene* (Die ungarische Volksmusik, 1937, deutsch 1956, englisch 1960) zur besten Stilkunde und Geschichte des ungarischen Volksliedes. Sein Wirklichkeits-sinn verlangte die nahezu positivistisch anmutende Genauigkeit in der Transkription (mit der treuen Wiedergabe des Parlando-Rubato-Vortrages und der Verzierungen machte er gemeinsam mit Bartók Schule), hauptsächlich aber Ausgaben von systematisch geordneten Sammlungen, um die Vergleichsarbeit auf breiter Basis zu ermöglichen.

Der im Jahre 1933 gefaßte Beschluß der Akademie, die große Volksliedausgabe zu verwirklichen, gab ihm die Möglichkeit zur großangelegten Systematik. Von 1940 ab galt seine Hauptsorge trotz anderweitiger Bindungen (1946–1949 war er Präsident der Akademie) der Verwirklichung des alten Planes. Der erste Band des *Corpus* erschien 1951; im Erscheinungsjahre des zweiten, 1953 (Kodály zählte 70 Jahre!), setzte er die Aufstellung einer eigenen Forschungsgruppe an der Akademie durch, um mit einer größeren Anzahl Spezialisten (heute 18) außer auf die Sammlung und Ordnung auch auf weitere Zusammenhänge Bedacht nehmen zu

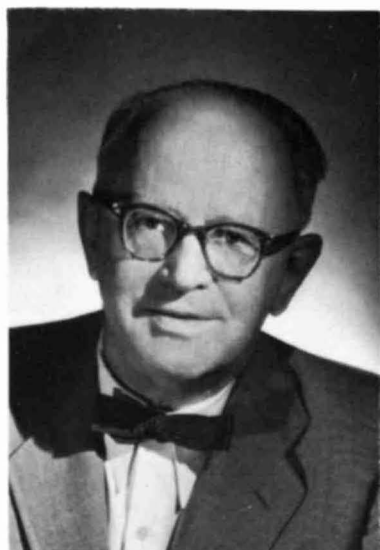
können (europäischer Volksliedkatalog; Katalogisierung von musikgeschichtlichem Material; Sammlung unter den Tschereimissen, Lappen und Mongolen). Dort arbeitete er führend, anregend, diskutierend, Rat gebend bis zu seinem Tode.

Es wurde ihm gegönnt, seine eigene Laufbahn zu planen, seine Grundsätze lebenslang konsequent durchzuführen und seinen Mitmenschen ungemein viel Gutes zu tun.

Unter den zahlreichen Ehrungen nahm er die Präsidentschaft des International Folk Music Council ausnehmend gerne an: sie galt für ihn als Symbol der Teilnahme seines Volkes im Chor der weiten Welt, als Zeichen, daß er das gesteckte Ziel erreicht hatte.

Alfred Orel zum Gedächtnis

VON HELLMUT FEDERHOFER, MAINZ



Am 11. April 1967 ist Alfred Orel im 78. Lebensjahr in Wien verstorben. Mit ihm hat die österreichische Musikwissenschaft einen ihrer angesehensten Vertreter verloren. Sein rascher Aufstieg erfolgte bald nach dem ersten Weltkrieg. Als Schüler Guido Adlers promovierte Orel 1919 zum Dr. phil. (mit einer Dissertation über *Salve regina-Kompositionen der Trienter Kodices*), habilitierte sich bereits drei Jahre später für Musikgeschichte an der Universität Wien und binnen weniger Jahre stand sein wissenschaftliches Ansehen fest.

Wenn der Selbstbiographie des Verewigten (MGG Bd. 10) eine Würdigung folgen soll, dann verdient vor allem sein enges Verhältnis zur österreichischen Musik hervorgehoben zu werden, die zeitlebens im Mittelpunkt seiner Forschung stand. Sie zeugt von der Weite seines geistigen Horizonts und seinem

Streben, Brücken zu Nachbardisziplinen zu bauen. Bei aller liebevollen Versenkung ins Detail war Orel stets bestrebt, die Musik als Teil der Geistesgeschichte zu begreifen.

Zwei Forschungsgebiete standen zunächst im Vordergrund seines Interesses: Die Trienter Kodices sowie Leben und Werk Anton Bruckners. Sein Beitrag über

Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert (StMw VII, 1920) ist eine wissenschaftliche Pionierleistung ersten Ranges gewesen, und sein fünf Jahre später erschienenes Buch *Anton Bruckner* (Wien 1925) zählt zur Standardliteratur der Brucknerforschung. Auch hat Orel in der von ihm mitangeregten Gesamtausgabe der Werke Bruckners die IX. Symphonie (Wien 1934) samt Entwürfen und Skizzen zu einer Zeit vorbildlich ediert, als die Lawine wissenschaftlicher Gesamtausgaben mit ihren höchst differenzierten Ansprüchen und Methoden moderner Editionstechnik noch gar nicht ins Rollen gekommen war. Schwerpunkte seiner Forschung bildeten ferner die Werke Beethovens, Schuberts und Mozarts, dem sich Orel vor allem in seinen späteren Lebensjahren zuwandte. Schon seit 1931 Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg, leitete er dieses seit dem Tode Wilhelm Fischers gemeinsam mit Otto Erich Deutsch und Bernhard Paumgartner. *Apollo und Hyazinth* legte er in der Neuen Mozart-Ausgabe vor, während ihm die Herausgabe der *Zauberflöte*, die ihn zuletzt beschäftigte, nicht mehr vergönnt war. Dem Verhältnis Franz Grillparzers zur Musik und den Gesängen zu den Märchendramen Ferdinand Raimunds, die er in Raimunds sämtlichen Werken herausgab, widmete er ausgezeichnete Studien. Weiteren Kreisen bekannt wurde sein Name vor allem durch seine Mitarbeit an Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte, in dem er die Abschnitte *Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430–1600*, *Die katholische Kirchenmusik von 1600–1750* sowie *Wiener Tanzmusik und Operette* verfaßte.

Obwohl Orel ein Lehrstuhl versagt geblieben ist, scharten sich doch zahlreiche Schüler¹ um ihn, die ihm unverhohlen ihre Sympathie auch noch nach vielen Jahren bewiesen. Er hatte für sie immer Zeit und ein offenes Ohr. Akademischer Dünkel war ihm unbekannt. Die berufliche Vielseitigkeit ergänzte seine Tätigkeit als Musikreferent der Stadtbibliothek Wien. In solcher Eigenschaft erwarb er sich große Verdienste um den Aufbau dieser vor allem an Werken von Franz Schubert und Johann Strauß reichen Musiksammlung und organisierte mehrere repräsentative Musik-Ausstellungen. Auf diesen und verschiedenen Kongressen vertrat er die österreichische Musikwissenschaft in würdiger Weise, zuletzt auf den internationalen Kongressen Kassel (1962) und Salzburg (1964).

Eine ihm von Kollegen, Freunden und Schülern zu seinem 70. Geburtstag gewidmete Festschrift (Wien–Wiesbaden 1960) erreichte ihn noch in voller körperlicher und geistiger Frische. Die der Festschrift beigefügte Bibliographie gewährt einen Überblick über die imponierende Fülle wissenschaftlicher Leistungen, die Orel als universellen Forscher ausweisen. Seine Heimat hat ihm durch Verleihung der Ehrenmedaille der Stadt Wien (1959), der Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Stiftung Mozarteum (1959) und der Großen Silbernen Medaille der Mozartstadt Salzburg (1964) ihren Dank zum Ausdruck gebracht.

¹ Eine Namensliste bei Fritz Racek, *Alfred Orel zum Gedenken*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 22, 1967, S. 347.

Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, ERLANGEN

In der Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts hat Johann Pachelbel nach herrschender Auffassung seinen Platz als der süddeutsche Orgelmeister, der namentlich mit seinen Choralbearbeitungen zum Mittler einer in Bachs Orgelwerk erfüllten Tradition wurde¹. Die außerordentliche Verbreitung von Pachelbels Orgelmusik, ihre geradezu schulbildende Wirkung, getragen von einem großen Kreis selber der Orgel verbundener Schüler², hat zur Befestigung des allgemein geltenden Bildes beigetragen, zumal ja Pachelbel zeitlebens eben als Organist in verschiedenen Stellungen Süd- und Mitteldeutschlands tätig gewesen ist³. Obwohl schon frühzeitig, etwa von Doppelmayr und Walther, der Anteil des Meisters an der figuralen Kirchenmusik hervorgehoben wurde⁴, konnte die nicht ebenso vom Prozeß stilgeschichtlicher Ablösung betroffene Orgelmusik länger lebendig bleiben und auch im 19. Jahrhundert nicht in Vergessenheit geraten⁵. Zwar wiesen Männer wie Winterfeld und Commer auf einzelne Vokalwerke hin, und gerade auf solche bezog sich auch Spittas Formulierung vom „*directe(n) Vorgänger Bachs*“⁶. Dennoch fand die Musik für Tasteninstrumente, seit Commers reichhaltiger Auswahl vom Jahre 1839, in ungleich größerem Umfang Neuauflagen, wissenschaftliche Auswertung und praktische Pflege⁷. Sie jedenfalls hat die Vorstellungen von Leistung und Bedeutung des Meisters entscheidend geprägt. Demgegenüber waren lange Zeit hindurch nur wenige vokale Belege allgemein zugänglich, und während G. Beckmann immerhin schon 1919 auf die in geringer Zahl erhaltenen Kammermusikwerke aufmerksam machte, hat es erstaunlich lange gedauert, bis die

1 Hier mag der Hinweis auf die bekannten Standardwerke der Bachforschung und die ihnen folgenden Musikgeschichten usf. genügen. Vgl. besonders Ph. Spitta: *J. S. Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Wiesbaden 1904, 106 bis 124 sowie M. Seifert: Einleitungen zu DTB II/1 (1901) und DTB IV/1 (1903) (Klavierwerke bzw. Orgelkompositionen von J. Pachelbel) sowie in DTÖ VIII/2 (1901) (J. Pachelbel, 94 Compositionen . . .). A. G. Ritter: *Zur Geschichte des Orgelspiels* . . . (Bd. I), Leipzig 1884, 150 f. G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels* . . . Bd. I, Berlin-Schöneberg 1935, 503–516, 589 ff. F. Dietrich: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ XXVI (1929), 1–89. Ders.: *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Heidelberger Studien z. Mw., I, Kassel 1932.

2 A. Sandberger: Biographische Vorbemerkungen zu DTB II/1, IX–XXIV, H. Botstiber: Einleitung zu DTÖ VIII/2, V–XV. E. Born: *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels* (Neue Deutsche Forschungen 266, Abt. Mw. Bd. 10), Berlin 1941, 1–15. H. H. Eggebrecht: *Art. Pachelbel* in MGG X (1962), 540 ff. Vgl. ferner die in Anm. 4 genannten Werke von Doppelmayr und Mattheson.

3 Pachelbel war nach seiner Ausbildung in Nürnberg, Altdorf und Regensburg seit 1673 in Wien tätig, ab 1677 Hoforganist in Eisenach und ab 1678 Organist der Predigerkirche Erfurt; er ging 1690 als Hoforganist nach Stuttgart und 1692 als Stadtorganist nach Gotha und war schließlich von 1695 bis zu seinem Tode 1706 Organist an St. Sebald Nürnberg.

4 G. Doppelmayr: *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* . . . Nürnberg 1730, 258 f.; J. G. Walther: *Musicalisches Lexicon* . . . Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von R. Schaal, Kassel und Basel 1953, 457 f. (nach Doppelmayr im ersten Artikel über Pachelbel). J. Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte* . . . Hamburg 1740, Nachdruck hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, 244–249 („*ex Personal.*“).

5 Womit Pachelbels Vokalwerk freilich nur das Los der ganzen Figuralmusik seiner Zeit teilt — im Unterschied zur gleichzeitigen Orgelmusik (lediglich Buxtehudes Vokalschaffen wurde relativ früh bekannt).

6 Spitta a. a. O. 121. C. v. Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang* . . . Thl. II, Leipzig 1845, 627 ff. und Beispielband Nr. 219–222. F. Commer, Ausgaben in: *Musica Sacra* III, Berlin 1841 (2 Motetten) und in: *Geistliche und weltliche Lieder* . . . I, Berlin 1870 (1 Aria).

7 F. Commer: *Sammlung der besten Meisterwerke* . . . (= *Musica Sacra* I), Berlin und Posen 1839 (96 Stücke). Vgl. außer den oben genannten Denkmälerbänden die vierbändige Ausgabe von K. Matthaei, Kassel 1928 ff., und das Verzeichnis der Ausgaben (Auswahl) und Literatur in MGG X, 549 ff.

Vokalmusik Pachelbels überhaupt gesichtet wurde⁸. Hans Heinrich Eggebrecht hat sich dieser Aufgabe 1954 unterzogen, rund 70 Vokalwerke ausfindig machen können und inzwischen eine Ausgabe begonnen, von der bisher sieben Hefte vorliegen⁹. Neben der Erfassung verstreuter Einzelquellen war es von besonderer Bedeutung, daß dabei erstmals in der deutschen Forschung die umfangreichen Bestände der Library of St. Michael's College Tenbury berücksichtigt wurden, die schon 1934 von E. H. Fellowes verzeichnet¹⁰ und 1952 durch H. Woodward ausgewertet worden waren¹¹. Die hier auffällig zahlreichen Vertonungen lateinischer liturgischer Texte veranlaßten Eggebrecht, die Frage nach den Verwendungsmöglichkeiten zu stellen, die für Vokalwerke des Organisten Pachelbel speziell in Nürnberg bestanden¹². In einer „stilistischen Charakterisierung der Chorwerke“ hob Eggebrecht endlich „drei Gestaltungsweisen“ hervor: „deklamatorisch-homophone Satzart“, „thematisch freie Imitation“ und „cantus-firmus-Komposition“¹³, während er die Arie zwischen den Grenzmöglichkeiten eines „syllabischen“ und eines „melismatischen“ Typs des Strophenliedes einordnete¹⁴. Diese Würdigung wollte jedoch die dominierende Rolle der Orgelmusik in Pachelbels Lebenswerk ausdrücklich unangetastet lassen — „gegenüber einer nur mehr gelegentlichen Beteiligung . . . am vokalen Schaffen“ der Zeit¹⁵.

In seinem Verzeichnis unterschied Eggebrecht Motetten, Kantaten, Messen, Magnificat und Arien¹⁶. Der letzten Gruppe, in der als „Verlorenes“ vier Stücke (Nr. 68–71) genannt wurden, gelten die folgenden Ergänzungen zunächst. Sie betreffen sodann vornehmlich die zweite Gruppe, in der Eggebrecht sieben „Kantaten“ (Nr. 27–33) aufführte. Sie beziehen sich jedoch nicht auf die Arie (Nr. 49 bis 67) und nur am Rande auf die lateinische Kirchenmusik sowie die Motetten.

Eggebrecht hat die Trennung zwischen Motetten und Kantaten „willkürlich“ genannt¹⁷. Unter der Überschrift „Motetten“ wurden Werke zusammengefaßt (Nr. 1–26), die fast

⁸ G. Beckmann: *Johann Pachelbel als Kammerkomponist*, in: AfMw I (1918–1919), 267–274. Die 6 als *Musikalische Gemüthsergötzung* gedruckten Triosuiten liegen jetzt in Neudrucken, hrsg. von F. Zobeley, vor, während die Beckmann bekannten handschriftlich überlieferten Instrumentalwerke als verloren betrachtet werden müssen. — An Neuausgaben von Vokalwerken existierten bis nach dem Kriege nur die Editionen von Winterfeld und Commer (s. o.) sowie von Seiffert in DTB VI/1 (1905) (*Nürnberger Meister . . . Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten*). Dabei wählte Seiffert eine der beiden auch durch weitere Nachdrucke bekannt gewordenen Motetten, die bereits Commer vorlegte, sowie die von Winterfeld schon auszugsweise (Bsp. Nr. 219) edierte Choralkantate.

⁹ H. H. Eggebrecht: *Johann Pachelbel als Vokalkomponist*, in: AfMw XI (1954), 120–145. Eggebrechts Ausgabe (*Das Vokalwerk*, Kassel und St. Louis 1954 ff., BA 2871–2877) umfaßt bisher 4 Motetten und 1 Magnificat ohne Instrumente sowie 2 Choralkantaten. Die Choralkantate „Was Gott tut“ gab auch H. A. Metzger heraus (Berlin 1957, EM 905), 1 Magnificat ferner H. Woodward (Boston/Mass. 1952), 8 Motetten sowie die Kantate „Laudet dem Herrn“ endlich D. Krüger (Verlag Hänssler, Stuttgart). Insgesamt liegen also vor allem Motetten und nur 3 Kantaten vor.

¹⁰ E. H. Fellowes: *The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury*, Paris 1934, 264, 288, 296 (zur Zahl der in Tenbury erhaltenen Stücke s. u. Anm. 52).

¹¹ H. L. Woodward: *A Study of the Tenbury Manuscripts of Johann Pachelbel*, Vol. I–II, Diss. Harvard University 1952, mschr. Die Diss. von H. E. Samuel: *The Cantata in Nürnberg During the 17th Century*, Ithaca/New York, Cornell University 1963, stand dem Verfasser nicht zur Verfügung.

¹² AfMw XI, 135–138.

¹³ Ebd. 138–145. Im gleichlautenden Vorwort seiner Ausgaben erwähnt Eggebrecht außerdem die „frei-ariöse“ Textbehandlung der Solopartien.

¹⁴ AfMw XI, 130–135. Zu den Texten ebd. 131, zum Begriff der Aria 134.

¹⁵ Vgl. ebd. 120.

¹⁶ Vgl. das Verzeichnis ebd. 125–130.

¹⁷ Vgl. a. a. O. 124. Die Aufgliederung ist willkürlich, wenn man den „extendeden“ Begriff der Motette zu Grunde legt, über den sich z. B. Mattheson und Buttstedt einig waren — im Blick aber auf die italienische Tradition. Das ändert nichts daran, daß in Deutschland die Gattung Motette seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend die Bedeutung „rein vokal besetzter Motette“ angenommen und um 1700 voll erreicht hat.

durchweg Psalmtexte aufweisen (ausgenommen Nr. 23), sonst aber verschiedenen gattungsgeschichtlichen Traditionen zugehören¹⁸. Die vokal-instrumentalen Vertonungen des „*Deus in adiutorium meum*“ (Nr. 4–14) bzw. „*Domine ad adjuvandum me*“ (Nr. 15) bilden gemeinsam mit den ebenfalls für die Vesper bestimmten Magnificat (Nr. 36–48, davon Nr. 36 nur mit Bc.), einer Missa brevis ohne und einer Vollmesse mit Instrumenten (Nr. 34–35) die große Gruppe der Figuralmusik auf lateinische liturgische Texte. Dem Verständnis des Begriffs „Motette“ und der reduzierten Bedeutung dieser Gattung um 1700 entsprechen am genauesten die Stücke auf lateinische und deutsche Spruchtexte nur für Vokalstimmen mit Bc. (Nr. 16 und 24; 1–3, 20–21, 25–26; mit Choralzusatz Nr. 17, 23). Die Vertonungen ganzer deutscher Psalmen mit Instrumenten schließlich (Nr. 18, 19, 22) stellen im Grunde „(Psal-)Konzerte“ dar, entsprechend der zeitgenössischen Terminologie, wie sie sich in Bezeichnungen wie „*Salmo concertato*“ u. ä. kundgibt. Eher hierzu als zu den Kantaten rechnet übrigens auch Nr. 28, ein Ensemblekonzert zu kurzem Prosatext mit motettischem Einschlag und ohne kantatenhafte Formungsweise. Als Kantaten verbleiben somit zwei Choralbearbeitungen (Nr. 27, 33) sowie zunächst vier Stücke mit gemischten Texten (Nr. 29–33)¹⁹.

Die vokal-instrumental besetzten Konzerte und Kantaten zu deutschen Texten vor allem werden wir bei der Erörterung von Authentizitätsfragen weiterer Stücke heranziehen, um von dort aus die stilistischen Konstellationen dieser Werkgruppe schärfer zu umschreiben. Sodann werden wir nach der Bedeutung dieser Kompositionen für das vokale Oeuvre Pachelbels und schließlich nach dessen Gewicht und Anteil am zeitgenössischen Repertoire der Figuralmusik fragen müssen.

In der Sonderüberlieferung der Tenbury-Mss. und unter den z. T. Eitner noch unbekanntem Einzelhss., überwiegend aus Berliner Bibliotheken²⁰, nehmen kantatenhafte Werke über deutsche Texte einen relativ geringen Raum ein. Weniger beachtet wurden hingegen die Vokalwerke Pachelbels, die im sammlungsweisen Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts bezeugt sind²¹. Einige Nachträge aus diesem Quellenkreis, die Eggebrecht neuerdings in MGG erwähnte²², werden im folgenden mit angeführt, auf Konkordanzen zu Eggebrechts Verzeichnis verweisen die in Klammern angegebenen Nummern.

Im Inventar der Kirche Alt St. Peter (St. Pierre le Vieux) zu Straßburg²³ werden auf fol. 2^r zwölf Vokalwerke verschiedener Autoren verzeichnet, die „*Anno 1701 den 16. Julii*“ „*erkaufft*“ worden waren. Unter diesen Titeln tragen drei die Autorenangabe „*Badthebel*“ (1):

In den Quellen wird der Terminus Motette in diesem Sinn klar von den Konzerten geschieden und findet auf vokal-instrumentale Musik nur mit dem Zusatz „*Motetto concertato*“ Anwendung. Vgl. L. Finscher: Art. *Motette*, MGG IX (1961), 662 f. A. Adrio/A. Forchert: Art. *Konzert*, MGG VII (1958), 1566 ff. und G. Feder: Art. *Kantate*, MGG VII (1958), *Die protestantische Kirchenkantate*, 581–608.

¹⁸ Auch das Kriterium des reinen Bibeltextes, dem Eggebrecht für die Bestimmung der Motette Bedeutung beimißt, wird hinfällig, wenn seit Hammerschmidt, Ahle und Briegel die Motette zunehmend Textmischungen aufnimmt (vgl. Seifferts Ausgabe *Thüringische Motetten*, DDT 49/50), wie auch zwei der Motetten Pachelbels (Nr. 17 und 23 mit Chorälen).

¹⁹ Vgl. F. Krummacher: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate . . .*, Berliner Studien z. Mw. X, 1965, Einleitung (zu Terminologie und Typologie der älteren Kantate), Ebd. 286 f. wurden einige der im folgenden untersuchten Quellen bereits erwähnt.

²⁰ Seiffert hat in DTB VI/1 kein Verzeichnis Pachelbelscher Vokalwerke vorgelegt (während er die Werke der anderen Nürnberger Meister nachwies). Eitner (Quellen-Lexikon Bd. VII, 272) kannte 55 der von Eggebrecht aufgeführten Werke noch nicht (vgl. Eggebrecht, AfMw XI, 130).

²¹ Vgl. hierzu die in Anm. 19 genannte Arbeit.

²² Vgl. MGG X, speziell 547.

²³ Archives municipales de la Ville Strasbourg, Fond St. Pierre le Vieux, Vol. 82, 47. Vgl. auch J. F. Lobstein: *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Strassburg*, Straßburg 1840, 77.

- (9) *Adi Herr straff mich nicht* à 4. Cant. solo u. Instr. Bachhebel
 (10) *Ich fahr dahin mit freuden* à 6. Cant. solo 5. Instr. Bachhebel
 (12) *Ich kan nicht mehr* à 6. C B 4. Instr. Bachhebel

Ein Werk wird in dem umfangreichen Musikalieninventar erwähnt, das am Ansbacher Hof 1686 angelegt wurde (auf pag. 1029)²⁴:

Vom Padelbel./Dixit Dominus. 5.strom. 4.Voc. (vgl. MGG X, 547).

Den größten Bestand verlorener Mss. mit Vokalmusik Pachelbels verzeichnet das Inventar (II) vom Rudolstädter Hof (um 1710—1715)²⁵:

pag. 53, Nr. 637. *Christ ist erstanden* à 2. Canto Solo/con strom: di Padelbel (vgl. MGG X, 547).

pag. 55, Nr. 656. *Deus in adiutorium* à 11. S Strom./ 5 Voci. di Pachelbel. Part. all. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 7—10 und 12).

pag. 58, Nr. 701. *HE. weiß deine wort nicht wäre* à 5./ di Padelbel (vgl. MGG X, 547).

pag. 60, Nr. 727. *Jaudzet dem HE. alle Welt* à 13./ di Padelbel (vgl. Werkverzeichnis Nr. 29).

pag. 62, Nr. 760. *Ich bin die Aufferstehung a 13 / di Padelb./ benebst d. Part.* (vgl. MGG X, 547).

pag. 62, Nr. 767. *Komet her zu mir alle / à 9. 4 voci. 5 strom:/ di Pachelbel.* (vgl. Werkverzeichnis Nr. 31).

pag. 64, Nr. 796. *Magnificat* à 13. di Pachelbel (vgl. ebd. Nr. 41, 46).

pag. 64, Nr. 797. *Magnificat* à 13. ex D.dur ejusdem (vgl. ebd. Nr. 42).

Im Nachlaßverzeichnis des Hallenser Ulrichsorganisten Adam Meißner wird eine auch mehrfach erhaltene Choralkantate zweimal genannt²⁶:

8. *Was Gott thut, das ist wohlgethan* . . . (lädiert) M. Bachelbel.

133. *Was Gott tut, das ist wohlge.* à 9. M. Bachelbel.

(vgl. Werkverzeichnis Nr. 33).

Der Musikalienkatalog der St. Michaelisschule zu Lüneburg vom Jahre 1695 bezeugt zwei weitere verlorene Kompositionen²⁷:

J. Pachelbel. 356. *Herr hebe an zu segnen.* 5 Viol. Fag. CCATB. (G#).

1002. *Wenn wir in höchsten Nöhten seyn,* à 10. 4 Viol. CATB. (G#). (Vgl. zu beiden MGG X, 547.)

Schließlich besaß auch der Stettiner Kantor Martin Music um 1702 ein Vokalwerk von Pachelbel²⁸:

Festo Johann. Baptistae. Ich wil den Herrn loben allezeit. in Dialogo. 5. Strom. 9 Conc. Bachelbel.

All diese verlorenen Quellen überlieferten also vokal-instrumentale Werke, und zwar ganz überwiegend mit deutschen Texten (biblischer Prosa, Dichtungen, Chorälen). Es handelte sich mithin um Konzerte und Kantaten, wie man in Analogie zu den erhaltenen Belegen und zum zeitgenössischen Brauch überhaupt folgern

²⁴ Staatsarchiv Nürnberg, Geh. Registratur Bamberger Zugang Nr. 71. Vgl. R. Schaal: *Dre Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*. Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte I, Wilhelmshaven 1966, 63.

²⁵ Landesarchiv Rudolstadt, Abt. Schloßarchiv A V 11 Nr. 1. Vgl. dazu B. Baselt: *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle* . . ., in: *Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Sonderband *Traditionen und Aufgaben* . . ., 1963, 105—134.

²⁶ Vgl. W. Serauky: *Verzeichnis der Musikalien des Organisten Adam Meißner*, in: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., Halle—Berlin 1940, 72 und 77.

²⁷ Vgl. M. Seiffert: *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG IX* (1907—1908), 611.

²⁸ Nach W. Freytag: *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Diss. Greifswald 1936, 139.

darf. Auffällig ist dabei aber, daß von vier lateinischen Inventartiteln immerhin drei, von den 13 deutschen aber nur ebenfalls drei in erhaltenen Quellen Konkordanzen finden. Darauf wird zurückzukommen sein. Hingegen sind aus der Liste verschollener Stücke das bei Eggebrecht unter Nr. 70 verzeichnete „*In nomine Jesu*“ sowie ein weiteres Magnificat zu streichen.

Eitner²⁹ gab an, ein „*In nomine Jesu*“ befinde sich zusammen mit einem Magnificat Pachelbels in der Dresdner Quelle Ms. Mus. 571. Diese Hs., zusammengefaßt mit Ms. Mus. 570 und 572 zum Sammelband 1/D/49 der Sächsischen Landesbibliothek (SLB), wurde zwar im Krieg vernichtet. Dieser Sammelband aber setzte sich, den alten Dresdner Katalogkarten, den Angaben Eitners und weiteren Indizien zufolge, aus neuzeitlichen Kopien nach Vorlagen aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DStB) zusammen, wie an anderer Stelle gezeigt wurde³⁰. Nach den Parallelen zwischen diesen Quellenreihen müssen die beiden Werke Pachelbels aus dem Sammelband DStB Mus. ms. 30 088 (Nachlaß Poelchau) kopiert worden sein, in dem einem Magnificat (Nr. 11 des Bandes) ein „*Domine ad adiuvandum me*“ (Nr. 12) von Pachelbel mit der Überschrift „*In nomine Jesu*“ folgt. Diese vom Dresdner Kopisten übernommene und dann falsch aufgefaßte Devise veranlaßte offenbar Eitners Irrtum³¹. In Wirklichkeit entsprachen sich also:

SLB Ms. Mus. 1/D/49 (früher 571) Magnificat „4 v. c. strom.“ (vgl. AfMw XI, 130). „*In nomine Jesu*“ „4 v. c. strom.“ (vgl. Werkverzeichnis Nr. 70).

DStB Mus. ms. 30 088, Nr. 11–12. Magnificat, C.A.T.B., 4 Violon ad lib., Bc. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 37). „*Domine ad adiuvandum me*“, C.A.T.B., 2 Violinen, Bc. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 15).

Nicht ganz gesichert ist die Zuschreibung eines weiteren Stückes, das bislang für verschollen galt. Eitner verzeichnete ein Werk Pachelbels in „*Ms. 198 B. B. Deinem Namen sey ewig Ehr' 5 Stim. mit 4 V. u. Bc. P.*“, und Eggebrecht zitierte diese Angabe unter „*Verlorenes*“ (Nr. 68) mit dem Zusatz „*im Katalog der B. B. nicht mehr zu ermitteln*“. Der von Eitner angeführte Band trägt jetzt aber die Signatur Mus. ms. 30 282³². Er enthält „*XXIV Kirchenstücke in Partitur*“, darunter an achter Stelle ein Konzert für 5 Vokalstimmen und 4 Instrumente mit dem Textincipit „*Gott du Gott Israel*“, das aber sogleich (Takt 4) mit den späterhin mehrfach wiederholten Worten „*Deinem Namen sei ewig Ehr'*“ fortgeführt wird. Zwar ist Pachelbel als Autor der Komposition genannt, doch ist dieser Angabe ein Fragezeichen beigefügt, weswegen das Stück auch im Katalog der DStB nur unter den Anonyma, nicht aber unter Pachelbels Namen erfaßt ist.

Der Sammelband Mus. ms. 30 282 stammt aus dem Nachlaß Poelhaus, der auch das Inhaltsverzeichnis geschrieben hat, das den erst im 19. Jahrhundert zusammengebundenen Hss. verschiedener Schreiber und Herkunft vorangestellt ist. Hier steht: „*h) Pachelbel? Gott*

²⁹ Eitner, Bd. VII, 272. Eggebrecht, AfMw XI, 130.

³⁰ F. Krummacher: *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*. In: *Gemeinde Gottes in dieser Welt*, Festschrift für F. W. Krummacher, Berlin 1961, 188–218, speziell 190 ff. (Ebd. 207, Anm. 29 lies: AfMw XI, S. 130 unter Nr. 70).

³¹ Diese Bewertung der Dresdner Mss. wurde inzwischen von Herrn Dr. Martin Lange bestätigt (freundliche Mitteilung vom 4. 12. 1963), der die Quellen noch vor ihrer Vernichtung in Dresden einsehen und als moderne Kopien identifizieren konnte. Vgl. M. Lange: *Die Anfänge der Kantate*, Diss. Leipzig 1938, 34 Anm. 10.

³² Vgl. Eitner a. a. O. sowie AfMw XI, 130. Der Sammelband Mus. ms. 30 282 enthält neben einigen Anonyma außerdem Werke von G. Benda, Ph. H. Erlebach, J. F. Fasch, Chr. Förster, K. H. Graun, J. Ph. Käfer, C. Kellner, J. Ph. Krieger, A. H. Schulze, G. H. Stölzel, Chr. Stolzenberg und G. C. Wecker, die bei Eitner (allerdings nicht vollständig) unter der Signatur B. B. 198 genannt sind.

du Gott Israel. Bd. Desgl. 5 Bg. (Scheint das Original zu seyn).“ Die Bemerkungen „*Bd. Desgl.*“ beziehen sich auf die Tonart des Stücks (B-dur) und die Besetzungsangaben zu Nr. 1 und 2 des Bandes („Für 4 St. mit Instr.“). Die fragliche Partitur (Nr. 8) allerdings notiert auf einem Binio (nicht „5 Bg.“) mit acht beschriebenen Seiten 5 Vokal- und 4 Instrumentalstimmen nebst Bc. Die Stimmen sind nicht näher bezeichnet, der Schlüsselung nach handelt es sich aber um C.C.A.T.B. und 4 Instrumente im Violinschlüssel, also wohl Violinen. Zu Beginn der Partitur findet sich kein Kopftitel, lediglich mit Bleistift ist, wohl ebenfalls von Poelchau, hinzugesetzt: „*Pachelbel?*“. Entgegen Poelchaws Vermutung dürfte kaum ein Autograph, von welchem Autor auch immer, sondern eher eine Kopistenhs. aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorliegen. Die Rastrierung ist, wenig sorgfältig, auf das Stück hin vorgenommen und trennt die Akkoladen deutlich; die Taktstriche sind, meist durch mehrere Systeme hindurch, mit Lineal gezogen, und die Notierung ist relativ fehlerarm, wirkt aber ebenso geübt wie uncharakteristisch und sticht vom Duktus der Tenbury-Mss. ab, die Woodward und Eggebrecht als möglicherweise autograph bewerten möchten. Leider ist in dem ziemlich dicken Papier kein Wasserzeichen zu erkennen, so daß sich auch von hier aus die Provenienz der Quelle nicht weiter prüfen läßt³³.

Wenn demnach das bei Eitner verzeichnete Werk nicht verloren, sondern mit „*Gott du Gott Israel*“ identisch ist, so bleiben doch die Fragezeichen hinter Poelchaws Autorenangaben. Schwerlich läßt sich noch genauer bestimmen, woher der Sammler diese und ähnliche Partituren mit Kirchenkantaten bezog. Dennoch dürfte seine Angabe von Pachelbels Namen kaum ganz aus der Luft gegriffen sein und mag aus der Erinnerung, nach mündlicher Tradition oder vielleicht auch nach einem jetzt fehlenden Titelblatt hinzugesetzt worden sein³⁴. Stilistisch zeichnet sich das Werk nicht durch besonderes Profil aus, paßt aber durchaus in den Rahmen dessen, was wir aus Pachelbels bisher vorliegenden Vokalwerken kennen. Der aus Tob. 3, 23 stammende Text ist derart umgestellt, daß sich eine Refrainanlage ergibt: der abschließende Satz „*deinem Namen sei ewig Ehre und Lob, du Gott Israel*“ wird zweimal in den Textverlauf eingeschoben und steht außerdem am Ende und am Anfang, hier ergänzt durch die vorangestellte Anrufung „*Gott du Gott Israel*“. In diesem also viermal erscheinenden Ritornellabschnitt wird der Text im Tutti homophon deklamiert, worauf ein Instrumentalnachspiel abschließt (T. 5–13, 29–37, 59–67, 105–113). Die einleitende Anrufung (T. 1–4) ist durch akkordischen Satz in breiteren Notenwerten hervorgehoben. Die Zwischenteile kontrastieren in Besetzung und Satztechnik, doch sind durchweg die Grundtonart und gerader Takt beibehalten. Der erste dieser Abschnitte bringt kurzatmige Imitationen dreier Stimmen (C.C.T.), aufgegriffen von den Instrumenten, und dann ein knappes Tutti. Das zweite Zwischenglied bildet ein koloraturenreiches kleines Baßarioso mit Zwischenspielen. Der letzte als der eigentliche Hauptteil setzt sich aus einem imitativen und einem konzertierenden Tuttiabschnitt zusammen („*und nach dem Heulen und Weinen*“ — „*überschüttetest du uns mit Freuden*“). Nur hier werden Chromatik und in allen Stimmen lebhaft Melismatik verwandt. Die Instrumente

³³ Für freundliche Auskünfte hat der Verfasser Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler zu danken. — Zur Schrift der Tenbury-Mss. vgl. Woodward a. a. O. 101 ff. und Eggebrecht, AfMw XI, 123 (der ebd. Anm. 3 zitierte Zusatz „*C:D:M:*“ in den Kopftiteln der Tenbury-Mss. ist sicher als Devise zu verstehen).

³⁴ Freilich gibt es auch den Fall, daß verläßlich scheinende Angaben Poelchaws sich aus stilistischen Gründen als unzutreffend erweisen (so z. B. bei der J. A. Herbst zugeschriebenen Komposition „*Gott hilf mir*“ in DSTB Mus. ms. 30378, die von einem weit jüngeren Autor stammen muß).

erreichen nur teilweise bescheidene Selbständigkeit und sind im Tutti meist colla parte mit den Vokalstimmen geführt.

Pachelbels Autorschaft ist also insgesamt nicht auszuschließen. Die Zusammensetzung des Bandes (wie der entsprechenden Bestände in Poelhaus Sammlung) läßt eher an mittel- oder süd- als an norddeutsche Herkunft denken. Das Vorkommen eines Stücks von Pachelbel in diesem Zusammenhang erweckt bei der auffälligen Zerstreung der Pachelbelüberlieferung nicht Verdacht. Die nicht sehr häufige Besetzung mit vier hohen Instrumenten hätte immerhin in der Kantate „*Комит her zu mir*“ (s. u.) eine Entsprechung. Textlich, stilistisch und besetzungsmäßig gehört das Stück in die Zeit vor Aufkommen der „madrigalischen“ Nummernkantate, die Pachelbel offenbar nicht mehr gepflegt hat. Der kurz vor 1700 seltener werdende Typ des reich gegliederten Konzerts über Prosatext ist bei Pachelbel immerhin noch mehrfach vertreten. Sehen wir ab von den lateinischen liturgischen Texten mit ihren besonderen Bedingungen und Traditionen, so könnten sich zum Vergleich vornehmlich die drei Konzerte über Ps. 46, 67 und 150 (Werkverzeichnis Nr. 18, 19, 22) anbieten, die im Gegensatz zu den in Berliner Einzelhss. überlieferten Psalmotetten ohne Instrumente allesamt aus Tenbury stammen und von Woodward eingehend beschrieben wurden³⁵. Jedoch erschwert die Textmenge, mit der es der Komponist in diesen Konzerten über ganze Psalmen zu tun hatte, einen Vergleich mit „*Gott du Gott Israel*“, und Ps. 67 und 150 sind zudem durch Verwendung von 5 Trompeten und Pauken (u. a.) in der klanglichen und harmonischen Struktur weitgehend determiniert. Die an die Abfolge der Psalmverse gebundene, traditionell reihende Formungsweise gelangt zwar auch zu markanten Kontrasten durch Besetzungswechsel, satztechnische Differenzierung und das Maß an Textbezogenheit, und Ps. 46, hervorgehoben auch durch die Tonart E-dur, wirkt eher affektiv als die anderen Stücke. Aber insgesamt veranlassen Textumfang und Besetzung doch vorherrschend ein gruppenweises Konzertieren in vertikal geordneten Klangflächen bei homorhythmischer Deklamation und schlichter Harmonik, wogegen Imitation, ariose Melismatik, Verselbständigung der Teile bei ausführlicher Verarbeitung prägnant textbezogener Motive zurücktreten müssen. Auf diese Stücke trifft wirklich zu, was Eggebrecht als Merkmal der Chorwerke hervorhob: die „*abschnittsweise Vertonung von Textgliedern*“ im Wechsel deklamatorischer Homophonie und freier Imitation³⁶. Freilich gilt dasselbe auch für weite Bereiche des zeitgenössischen Schaffens und kennzeichnet darum die besondere Situation Pachelbels nicht ganz, dessen Kantaten wesentlich differenzierter scheinen. Lassen sich die Psalmkonzerte wegen ihrer gattungsbedingten und wenig persönlichen Anlage nicht ohne weiteres zum Vergleich heranziehen, so doch am ehesten das von Eggebrecht analysierte Konzert „*Der Name des Herrn*“ mit seinem kurzen, ausgiebig verarbeiteten Text. Jedoch ist dies Werk einerseits durch die Besetzung (C.A.B., 2 Violinen) in der Tradition des Ensemblekonzerts verwurzelt, andererseits zeichnet es sich durch höchst intensive Imitationsarbeit aus, deren Unablässigkeit es nicht zu kantatenhafter Gliederung der weder in Besetzung und Taktmaß noch tonartlich kontrastierenden Textabschnitte kommen läßt. In diesem „*Motetto*

³⁵ Woodward a. a. O. 270 ff.

³⁶ AfMw XI, 138.

concertato“ wird in besonders eindringlicher Weise von jener auch für einzelne Psalmverse verwendeten Technik Gebrauch gemacht, die Eggebrecht unter der Bezeichnung „Doppel-“ bzw. „Tripel-,Fuge“ beschrieb. Die simultane Verarbeitung verschiedener, in den Notenwerten kontrastierender Imitationsthemen, die bestimmten Textteilen zugeordnet bleiben und mit ihnen wiederholt oder versetzt werden, kommt vielfach dem Prinzip der „Permutationsfuge“ nahe. Gewiß ist solche Imitatorik in Form des „permutierenden Fugatos“ Gemeingut der Figuralmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert³⁷, in solcher Verdichtung wie in „*Der Name des Herrn*“ aber doch wohl Teil der individuellen Kunst Pachelbels. Nicht so freilich im fraglichen Konzert „*Gott du Gott Israel*“, dessen spezifische Ritornellform offenbar ebenfalls isoliert im Vokalwerk des Meisters bliebe. Allenfalls gewährt die umschichtige Besetzung der Teile von „*Meine Sünde betrüben mich*“ (vgl. u.) gewisse Übereinstimmungen. Andererseits erscheint aber gerade die Singularität von wenig typisierten und selten wiederholten Lösungen als bezeichnend für diesen Schaffensbereich Pachelbels (im Unterschied zur starken Typisierung und wohl dadurch vermehrten Wirksamkeit seiner Orgelmusik). Ohne Frage steht das Konzert „*Gott du Gott Israel*“ den zuletzt genannten Werken und den Choralkantaten auch qualitativ nach (wenngleich kaum den Psalmkonzerten und -kantaten). In diesem bescheidenen Rahmen ergeben sich aber doch auch Analogien in den hervorgehobenen Merkmalen und in der zwar schlichten, nicht eigentlich affektvollen Klanglichkeit, die aber auch nicht so statisch wie in der Musik der mitteldeutschen Kantoren wirkt.

Besondere Aufmerksamkeit galt seit jeher den Orgelchorälen und von ihnen aus dann auch den vokalen Choralbearbeitungen Pachelbels. Freilich kennen wir nur noch zwei Choralkantaten, zwei Motetten mit c. f.-Zusatz und einige Choralsätze in gemischten Kantaten. Durch den Teilabdruck und die schöne Beschreibung Winterfelds ist die Kantate „*Was Gott tut, das ist wohlgetan*“, auf die sich auch Spittas Urteil stützte, früh bekannt geworden; der Edition Seifferts in den DTB, der eine inzwischen verloren gegangene Quelle zu Grunde lag, folgten auch die praktischen Ausgaben des Werks durch H. A. Metzger und Eggebrecht³⁸, während eine bisher als verschollen betrachtete, in Straßburg erhaltene Quelle noch nicht ausgewertet worden ist.

Seiffert stand eine im Krieg vernichtete Hs. unbekannter Provenienz aus der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik zur Verfügung, nach der Commer 1833 eine Kopie angefertigt hat, die in DStB Mus.ms.Commer 123, XIII vorliegt³⁹. Daneben nennt Eggebrecht (Werkverzeichnis Nr. 33) Mus. ms. $\frac{1-4, 7, 6}{1, 2}$ der Staatsbibliothek Berlin (West) / Stif-

³⁷ Ebd. 140 ff. (Das Werk verarbeitet 15 Textworte in fast 190 Takten!). Zur Permutationsfuge s. W. Neumann: J. S. Bachs Chorfüge . . . , Bach-Studien III, Leipzig 1950. Zum Vorstadium vor 1700 vgl. z. B. H. Kölsch: *Nicolaus Bruhns*, Schriften des Landesinst. f. Mf. Kiel VIII, Kassel und Basel 1958, 106–144 u. a. Wegen der Verbreitung dieses Prinzips, das über die etwa von Weckmann so ausgebaute simultane Kontrastimitation auf das geistliche Madrigal zurückweist, belegen solche Partien bei Pachelbel auch kaum eine besondere Verwurzelung in der Nürnberger Schule G. C. Weckers (vgl. AfMw XI, 135). Die Exposition einzelner Themen mit ihrer schließlichen simultanen Kombination, die Eggebrecht am genannten Beispiel beschrieb, scheint in dieser systematischen Ausformung allerdings Eigentum Pachelbels zu sein.

³⁸ Vgl. die oben in Anm. 8–9 genannten Editionen (Winterfeld Bsp. 219, Seiffert in DTB VI/1, 100–117, Metzger in EM 905, Eggebrecht in BA 2876) und die Beschreibung bei Winterfeld a. a. O. 627 ff.

³⁹ Vgl. die Quellenangaben Seifferts in DTB VI/1, XXXIX, und Eggebrechts in AfMw XI, 121 und 128 (zu den Kopien von Commer).

tung Preußischer Kulturbesitz (SB/SPK) und gibt an: „nur Titelblatt der urspr. Hs. mit Vermerk *Bachelbel Organ. Norimb.*; dazu eine fragmentarische neuere Abschrift: *Sonata und Anfänge von V 1*“. Schließlich erwähnt Eggebrecht ein Exemplar aus „*Straßburg St. Thomaskirche (laut Eitner)*“ und bemerkt, dort seien alle Nachforschungen erfolglos geblieben⁴⁰. Eitner indessen gibt als Quelle seiner Notiz das Verzeichnis der Musikalien der Straßburger Thomaskirche an, das Lobstein schon 1840 mitgeteilt hatte⁴¹. Im Séminaire Protestant (Collegium Wilhelmitanum) Strasbourg ist die fragliche Hs. zusammen mit den übrigen Mss. aus St. Thomas noch heute vorhanden⁴². Es handelt sich um einen Stimmensatz mit 9 Bil. fol. (C.A.T.B., 2 Violinen, 2 Violon, Violone) nebst zwei Umschlägen mit Titelseiten. Der eine Umschlag enthält die Continuostimme und vorn (fol. 1^r) den Titel in der Schrift des Kopisten, der alle Stimmen außer der des Violone schrieb. Das Titelblatt des zweiten Umschlags ist erst nachträglich von einem Schreiber zugefügt worden, der etwa vier Fünfteln aller Mss. der Sammlung Ergänzungstitel gab, gelegentlich mit „DP“ und „*St. Thomae*“ zeichnete und vermutlich mit dem Musiker und Theologen (Jean) Daniel Pfeffinger identisch ist⁴³. Im Vergleich mit diesem Straßburger Stimmensatz erweist sich Mus. ms.^{1.6.4.7.6}_{1.2} als neuzeitliche Kopie, in der auf modernem Notenpapier die Incipits der Stimmen untereinander geschrieben sind, außerdem aber die beiden Straßburger Titelblätter durchgepaust wurden, einschließlich der typischen Signaturen auf dem Titel von DP, einschließlich auch des auf dem Originaltitel zugesetzten Besitzermonogramms „GB“ und der Autorenangabe „*J. M. [! durchstrichen] Bachelbel organ/Norimb.*“ (wobei die beiden letzten Worte auf dem Originaltitel freilich nur einen nachträglichen Zusatz darstellen)⁴⁴.

Wenn den bisherigen Ausgaben der Kantate die Edition Seifferts zu Grunde lag, die eine nicht mehr zu prüfende Quelle wiedergab, so wird sich eine kritische Neuausgabe an die Straßburger als die einzig erhaltene zeitgenössische Quelle halten müssen. Sie bietet manche kleinere Differenzen, stimmt aber mit der auffälligen Schreibweise Seifferts überein, die zwischen Versus 2, 3 und 4 keine Doppelstriche setzt und damit Übergänge und konzerthafte Zusammenhänge zwischen den Strophen andeutet⁴⁵. Gerade dies Werk Pachelbels wurde, parallel zu seiner Orgelmusik, in besonderem Maße mit Bach in Verbindung gebracht. Daß Bach den Typ des „Pachelbelschen Orgelchorals“ auf die Vokalmusik übertragen habe, ist geradezu Gemeingut der Lexika und Musikgeschichten geworden. Auch Eggebrecht hob die „*organistische Bearbeitungstechnik*“ hervor, betonte aber die Überführung des Typs in die Figuralmusik schon durch Pachelbel selbst, der besonders in Versus 5 seiner Kantate „*Christ lag in Todesbanden*“ Bachs Verfahren nahekomme, wenn die Nebenstimmen hier den gedehnten c. f. nicht nur in den Zeilenpausen vorimitieren, sondern die verkürzten Kopfmotive auch zu den c. f.-Zeilen selbst festhalten und weiter verarbeiten⁴⁶. Allein die Technik umgreift freilich nicht die

⁴⁰ Vgl. ebd. 128 und 130 (die Mss. der SB/SPK tragen dort als Angabe des Fundorts die Bezeichnung B. M., d. h. Westdeutsche Bibl. Marburg).

⁴¹ Vgl. Eitner Bd. I, 11, sowie Lobstein a. a. O. 56 ff.

⁴² Für lebenswürdige Unterstutzung sei auch an dieser Stelle Herrn Pastor Gustave Koch und Herrn Marc Schaefer (Strasbourg) gedankt.

⁴³ Vgl. E. Weber: Art. *Pfeffinger*, MGG X (1962), 1165 f., sowie die oben Anm. 19 genannte Arbeit 288 ff.

⁴⁴ Der Zusatz hebt sich durch die Tintenfarbe ab und ist in der neuen Pauskopie als solcher nicht erkennbar. Er muß schon vor der Tätigkeit von DP zugefügt worden sein, der ihn auf seinem Zweititel übernahm.

⁴⁵ So schreiben auch die Ausgaben von Seiffert und Eggebrecht, während in Metzgers Edition alle Verse abgeschlossen erscheinen. Der Nachweis weiterer Differenzen muß einer Neuausgabe vorbehalten bleiben.

⁴⁶ S. AfMw XI, 142 ff., 145. Seifferts Beschreibung des organistischen Typs (DTB IV/1, XIII f.) wurde in Eggebrechts Vorworten „*Wort für Wort . . . übernommen*“. Es liegt freilich nahe, daß der Typ durch wachsende Stimmzahl und vokal-instrumentale Besetzung wo nicht verändert, so doch mindestens derart modifiziert werden muß, daß der Rückgriff auf ein von der Orgel hergeleitetes Schema den Zugang zur kunstvollen Ausformung im einzelnen Werk erschwert.

persönliche Leistung Pachelbels hierbei. Denn der Grundtypus ist einerseits durchaus nicht seine „Erfindung“ und verdankt sich andererseits auch nicht einer Übertragung von der Orgel her, sondern hat seine Wurzeln viel früher in der Geschichte der Choralmotette, sodann in einzelnen Zeilendurchführungen des Choralkonzerts der Scheidt-Generation. Er findet sich schließlich in vokal-instrumentaler Besetzung erstmals bei Johann Rudolph Ahle (1657) für die Bearbeitung einer ganzen Strophe verwendet, hernach aber, wiewohl modifiziert und sporadisch, bei mehreren Meistern, gegen Jahrhundertende dann vereinfacht und vielleicht unter Pachelbels Einfluß etwa bei Erlebach, Kegel u. a.⁴⁷ Das kann hier nur angedeutet werden. Aber es sei doch hinzugefügt, daß Pachelbels Besonderheit auch nicht allein in der Vorliebe für dies Verfahren oder in der Konsequenz liegt, mit der er es handhabt (in „*Was Gott tut*“, V. 5, „*Christ lag*“, V. 1 und 5; einfacher in der Kantate Nr. 29 und den Motetten Nr. 17 und 23). Für die Choralkantaten ist ebenso bedeutsam ein konzertanter Satztyp, der homophone Tuttizeilen mit solistischen oder geringstimmigen, eher imitativen Episoden wechseln läßt, sich weiter von der c.f.-Vorlage entfernen und vorsichtiger Hervorhebung textlicher Bezüge öffnen kann⁴⁸. Ferner kennt Pachelbel die Technik, den c.f. in der Oberstimme eines aufgelockert homophonen Instrumentalsatzes zu zitieren, während der Solobaß den Text vorträgt, selbst c.f.-frei bleibt, dabei aber die Continuo-Stimme melismatisch ausweitet, die ihrerseits als Fundament des Kantionalsatzes auf den c.f. bezogen ist⁴⁹. Erwähnt seien noch die Aufnahme des alten Typs der „Choralsinfonia“ mit unverändertem Sopran-c.f., getragen von imitatorisch intensiviertem Violensatz, sowie die generalbaßbegleiteten Bicinin mit Verarbeitung kolorierter, sich z. T. vom c.f. lösender Kurzmotive, ähnlich wie in den Choralkantaten der mitteldeutschen Zeitgenossen⁵⁰. Im Unterschied zu ihnen ist es Pachelbel aber nicht um symmetrische Ausformung der Einzelsätze und der Gesamtform zu tun, sondern um freiere Anordnung.

So könnte man wohl geschichtliche Bezüge für die einzelnen Satztypen benennen. Aber das von Eggebrecht hervorgehobene Prinzip der Variatio ereignet sich nicht bloß im Wechsel von Besetzungs- und Formtypen, aus denen allein die Persönlichkeit des Meisters kaum schon erkennbar wäre. Sein Eigentum ist vielmehr die

47 J. R. Ahle: ... *Thüringischer Lustgarten*, I Nr. 16 „*Jesus Christus unser Heiland, der von uns*“, V. 9–10; E. K(egel): „*Meinen Jesum laß ich nicht*“ (Stimmen in Straßburg); J. Theile: „*Das Blut Jesu Christi*“, SB/SPK Mus.ms. 21825, 5 (vgl. W. Maxton: *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1926, mschr., 52); s. ferner B. Baselt: *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Ph. H. Erlebach* ... , Diss. Halle 1963, mschr., 471. J. Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 317 f., bezweifelte mit Recht, daß der Satztyp aus der Orgelmusik abzuleiten sei, und vermutete in der Vokalmusik eine eigene „historische Kontinuität“. In Norddeutschland findet sich der Satztyp u. a. schon bei Tunder (s. DDT III, 126 ff.).

48 Das hat Winterfeld klar hervorgehoben (a. a. O. 629 ff.). Bezeichnenderweise werden in diesen Sätzen („*Was Gott tut*“, Str. 3 und 6, „*Christ lag*“, Str. 7) im Unterschied zu dem sonstigen Verfahren Pachelbels die Stellen neu und sehr verschieden vertont. Wenn das letzte „*Halleluja*“ in „*Christ lag*“ den c. f. so verarbeitet, daß es von Eggebrecht (AfMw XI, 140, Anm. 3) als Beispiel der (freien) Imitationstechnik genannt werden kann, so beweist das ebenso wie der deklamatorisch-homophone Satz zum c. f. in den Motetten, daß die c. f.-Bearbeitung gegenüber der imitatorischen und homophonen Satzweise eine gattungsmäßige und keine grundsätzliche satztechnische Alternative bietet.

49 So in „*Was Gott tut*“, V. 4, „*Christ lag*“, V. 3 (mit gedehntem c. f.). Instrumentale c. f.-Durchführung zu c. f.-freien Vokalstimmen kennen zwar auch andere Komponisten der Zeit, nicht jedoch in der reichen Gestaltung, die Pachelbel besonders zu gedehntem c. f. findet.

50 Vgl. zu der (letztlich auf Praetorius zurückgehenden) „*Choralsinfonia*“ V. 1 von „*Was Gott tut*“, zu den Bicinin ebd. V. 2 und „*Christ lag*“ V. 2 = 6. Ähnliche Bicinin finden sich in den Binnensätzen der (Choral-) Kantaten von Knüpfer, Schelle, Gerstenbüttel u. v. a., ferner auch sehr häufig, obwohl in Miniaturformat, bei Briegel. Die Gestaltung der in zwei kontrastierende Teile gespaltenen Mittelstrophe in Pachelbels „*Christ lag*“ ist eine textbedingte Sonderform (ohne c. f.).

funktionalharmonisch so angereicherte und dadurch verdichtete Kontrapunktik dieser Werke, die sie fast als kontrapunktische Variationen harmonischer Modelle erscheinen läßt und darum eine weniger strenge Symmetrie der Formung erlaubt. Am deutlichsten wird das in den Sätzen nach Art des „Pachelbeltyps“: die gedehnten c.f.-Töne werden hier nicht — wie in der mitteldeutschen Tradition — mit nur je einem, im diatonischen Tonvorrat gegebenen Dreiklang bedacht, sondern oft auf funktional unterschiedliche Fundamenttöne bezogen oder mit Zwischendominanten und durch Septzusatz verschärften Dominantakkorden samt deren Umkehrungen funktional dichter verbunden. Eines eigenen Studiums wert wären einige höchst typische Kadenzmodelle, die in der Geschichte der Choralkantate erstmals bei Pachelbel so häufig und systematisch ausgebaut vorkommen (z. B. Molldominanten, Trugschlüsse, „picardische“ Terz in Sextakkordstellung, chromatisch eingeführte Zwischendominanten u. a.)⁵¹. Wenn näherliegende Klauseln gemieden werden und die Nebenstimmen nicht immer zugleich mit den c.f.-Zeilen kadenzieren, so können gerade die Kadenzakte melismatisch geweitet werden und so gegen die syllabisch eingeführten Imitationsmotive kontrastieren. In „Christ lag“ wird der c. f. nicht — wie bei anderen Meistern — im Sinn von Moll verändert, sein dorischer Charakter bleibt auch in den verkürzten Imitationen der Zeileninitien erhalten, wovon sich die funktionale Ausharmonisierung der Kadenzen desto nachdrücklicher abhebt, besonders kunstvoll im sechsstimmigen Versus 5 mit Tenor-c.f. All das dient nun aber nicht so sehr einem figürlichen Textausdruck, wengleich es natürlich nicht gegen den Textsinn geschieht. Es ist auch nicht gleichermaßen expressiv gemeint wie bei Buxtehude, von dessen so komplexen großen Choralkantaten die Pachelbelschen weit getrennt scheinen. Über die harmonischen Mittel wird zu selbstverständlich verfügt, als daß man sie als „stimmungsvoll“ mißverstehen könnte. Sie dienen aber der funktionalen Bindung der Kontrapunktik, der Umdeutung der Vorlage in einem harmonischen Sinn, der diese Bearbeitungsform über das konventionelle imitatorische Spiel mit c.f.-Partikeln hinaus erst ermöglicht und in der funktionalharmonischen Bindung überhörbar macht. Dieselbe funktionalisierte Kontrapunktik prägt aber auch die anderen Satztypen Pachelbels, und in diesem Zusammenfall von motettischer Imitation und funktionaler Harmonisierung liegt wohl der Grund dafür, daß Winterfeld und Spitta hier Vorgriffe auf Bach ahnten. Nicht mit Formtypen allein, sondern in der Verschmelzung von Kontrapunkt und reicher Harmonik und der dadurch erreichten Stringenz des Verlaufs wird Pachelbel „*der directe Vorgänger*“.

Daß die Choralsätze in den gemischten Kantaten viel bescheidener ausfallen, entspricht nur allgemeinem Brauch der Zeit und ist aus der Funktion solcher Sätze heraus zu verstehen. Von vier gemischten Kantaten, die Eggebrecht nannte, enthalten drei auch kleine, wengleich recht verschiedenartige Choralsätze. Nur eine Kantate (Nr. 30) beschränkt sich auf Spruchtext und strophische Dichtung und folgt als einzige dem in Mitteldeutschland so verbreiteten, in Nürnberg durch Weckers

⁵¹ Zur Variationstechnik in Pachelbels Instrumentalmusik s. Born a. a. O. Vgl. zur Harmonik beispielsweise „Was Gott tut“, T. 60 ff., 83 ff., 99 ff., 120 ff. oder 141 ff., ferner in „Christ lag“ praktisch alle Zeilenkadenzen in V. 1, 3 und 5. In diesen Modellen, die in der Orgelmusik wohl früher vorkommen, liegen möglicherweise wirklich Einflüsse organistischer Verfahren auf die Vokalmusik vor.

XVIII *Geistliche Concerte* (1695) vertretenen Muster der Concerto-Aria-Kantate⁵². Vielteiliger noch ist die vom selben Psalmtext ausgehende Kantate Nr. 29 mit verschiedenen Tuttisätzen als Rahmen, dazwischen vier unterschiedlichen Arien und einem dreimal wiederholten Strophenlied sowie einem Choralsatz, der dem „Pachelbeltyp“ in reduzierter, homophoner Gestalt entspricht⁵³. Für die beiden recht pompös besetzten Kantaten gelten Eggebrechts allgemeine Beobachtungen: die Tuttisätze sind meist homophon-deklamatorisch angelegt, die Arien lockern teilweise durch Tonartwechsel das sonst stets gültige Prinzip tonartlicher Werk-einheit, ordnen sich aber den aus den einzeln überlieferten *Arie* bekannten Gestaltungsmöglichkeiten durchaus zu. Gegenüber diesen gelegentlich etwas lärmenden Festmusiken ließe der Text der „*Abendmahlskantate*“ (Eggebrecht) „*Kommt her zu mir alle*“ (Nr. 31) vielleicht dichtere Affektbezogenheit der Komposition vermuten⁵⁴. Dies Stück ist das typologisch „modernste“ Vokalwerk Pachelbels. Der Spruch (Mt. 11, 28) wird zwar koloraturenreich, aber knapp und formelhaft in einem Baßsolo erledigt. Zwei Choräle (mit relativ jungen Vorlagen von Dillherr und Franck) sind die einzigen schlichten Kantionalsätze des Meisters; auch die Instrumente treten nur homorhythmisch hinzu, nicht also mit der zeitüblichen Zutat figurierender Oberstimmen. Die drei Arien vor allem aber fallen aus Pachelbels Oeuvre heraus, freilich mehr formal, insofern sie zwar Strophentexte behandeln, zwei jedoch in ausgesprochener Da-capo-Form, die dritte mit Ritornellrahmen. Formal am fortschrittlichsten, verharren sie doch mehr als sonst bei kurzatmiger, uniformer Melodik, beteiligen die Instrumente am Binnenverlauf wenig und finden keineswegs mehr den liedhaft beseelten Ton der formal schlichteren Strophenlieder. Wie bei anderen Zeitgenossen bedeutet offenbar auch für Pachelbel die Zuwendung zu den moderneren Formen zunächst einen Verlust an Qualität.

Soviel nur war voranzuschicken, ehe wir uns der Kantate „*Meine Sünde betrüben mich*“ (Nr. 32 a) zuwenden. Auch dies Werk ist in SB/SPK nur in fragmentarischer Kopie nach einer Straßburger Vorlage vorhanden, die in Straßburg selbst aber nicht mehr aufzufinden ist. Doch läßt sich der Verlust durch eine weitere Quelle aus Grimma ausgleichen.

Die von Eggebrecht und Eitner zitierte Straßburger Hs. lag Lobstein noch vor, gehört aber zu den wenigen Verlusten gegenüber seinem Verzeichnis der Mss. aus St. Thomas. Analog zur Quellenlage für „*Was Gott tut*“ und einen Dialog von einem „*Aut. Sign. Bach*“ läßt sich aber feststellen, daß Mus.ms. $\frac{16476}{10}$ der SB/SPK eine Kopie der Straßburger Hs. ist, wiederum mit sichtlich durchgepausten Titelblättern, von denen das eine genau mit den

⁵² Der in Seifferts Einleitung zu DTB VI/1 beschriebene Druck ist im wohl einzigen Exemplar (aus Elbing) im Krieg vernichtet worden; nur die Arien sind als Separatdruck noch in der UB Lund erhalten (Slg. Engelhard Nr. 218). Zum Typ der „Spruch-Oden-“ bzw. „Concerto-Aria-Kantate“ vgl. Feder in MGG VII, 590 ff. Bei Pachelbel ist diese Form nur in diesem Einzelfall vertreten (weil in dem Band Tenbury 1208, fol. 105 ff. die Seiten dieses Stücks falsch eingebunden sind, konnte das Werk im Katalog von Fellowes versehentlich als Nr. 7–8 des Bandes gezählt werden, weswegen auch in Eggebrechts Verzeichnis die Signatur 1208,8 nicht erscheint; die richtige Seitenfolge: 105–107, 110–117, 108–109).

⁵³ Der Satz schließt an eine vorangehende Altaria ausnahmsweise direkt und ohne Pause an. Vgl. D. Krügers Ausgabe, *Die Kantate* 157 (1963).

⁵⁴ Vgl. Woodward a. a. O. 311 (eine Spartierung des Stücks in Woodwards Beispielband 221–241). Die Kantate steht in D-dur, zwei der vier instrumentalen Stimmen sind in C (im Violinschlüssel) notiert; Woodward 326 und Eggebrecht, AfMw XI, 128, vermuten, es seien Cornetti gemeint. Vielleicht handelt es sich aber um Hörner, die zu dieser Zeit z. B. auch Kuhnau und Zachow zu verwenden beginnen. Mit ihnen, nicht mit zwei Violinen, ist die Altaria (Nr. 5) besetzt.

Zusatztiteln von DP übereinstimmt, während dem anderen mit dem Vermerk „*di/Bachheli: Erfurt:*“ zweifellos das Titelblatt vom Schreiber des Straßburger Stimmensatzes zu Grunde lag. Ob sich der schwer lesbare Namenszug „*Joh. Christ. Küttin . . . (?)*“ auf diesen in den erhaltenen Straßburger Mss. nicht vertretenen Kopisten bezog oder auf einen späteren Besitzer, ist nicht mehr zu entscheiden. In $\frac{1.6.4.7.6}{10}$ sind aber außerdem wieder die Incipits der Stimmen mitgeteilt, nach denen ein anonymes Stimmensatz aus der Sammlung Jacobi (Grimma) zu identifizieren ist, der die Grimmaer Signaturen U 357/N 88 trägt und sich als Ms. Mus. $\frac{2.1.0.6}{2.1.5.0.0}$ jetzt in der SLB Dresden befindet. Die Stimmen und das Titelblatt mitsamt seinen Ausführungsdaten (ab 1701) gehen auf den Grimmaer Fürstenschulkantor Samuel Jacobi zurück⁵⁵. Die beiden Straßburger Titelblätter geben als Besetzung neben vier Vokalstimmen (C.A.T.B.) „*4 Viol di Gamb.*“ und „*1 Fagott(o)*“ an; in der Kopie der Stimmenincipits wird statt des Fagotts ein „*Violon*“ erwähnt, was dem Kopftitel der instrumentalen Baßstimme entsprechen haben dürfte. Alle Quellen notieren als Gesamtzahl der Stimmen „*à 9*“. Das Grimmaer Titelblatt lautet: *Meine Sünde betrü- / ben mich. / à 9 / 4 Viole / Violine. / Soprano. / Alto. / Tenore. / Basso / con / Continuo*. Der Stimmensatz umfaßt zwei Doppelbl. für Organo und Soprano, sieben Einzelbl. für A.T.B., Viola I–III sowie „*Fagotto. Violone*“ (in einer Stimme). Da die drei Violenstimmen in Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel notiert sind, dürfte eine vierte Viola entweder in Tenorlage nur füllende Funktion gehabt oder in Baßlage der Fagottstimme entsprechen haben. Während das Werk wie in Straßburg in Esdur steht, hat Jacobi außerdem noch zwei in G notierte Stimmen für „*Hautboit in Ripieno*“ bzw. „*Basson*“ zugefügt, die wohl bei späteren Aufführungen die Außenstimmen verstärkten⁵⁶.

Für einen textkritischen Vergleich teilt die Berliner Kopie zu wenige Takte der Straßburger Quelle mit. Wenn aber das Werk in der Grimmaer Hs. in offenbar zuverlässiger Gestalt vorliegt, so ist es möglich, sein Verhältnis zu der von Eggebrecht genannten Fassung mit dem Text „*Mein Herr Jesu, dir lebe ich . . .*“ (Nr. 32 b) zu studieren, die in Mus. ms. $\frac{1.6.4.7.6}{8}$ der SB/SPK erhalten ist.

Dieser Stimmensatz zählt gemeinsam mit anderen Berliner Hss. zu einer Gruppe von Quellen, die nach den Schriftzügen oder Papieren zusammengehören, deren Herkunft vorläufig aber ungeklärt ist⁵⁷. Der Titel lautet: „*Mein Herr Jesu dir leb (t) ich dir. / à 8. Voc. / Canto. Alto. Tenore. Basso. / 3 Viola et Continuo. / di Sign: / Johann Pachelbel*“. Außer dem Umschlag mit Titel sind 8 Bl. (C.A.T.B. Viola I–III, Bc) vorhanden, von gleicher Hand auf gleichartigem Papier geschrieben. Die Besetzung entspricht also dem Grimmaer Material, und in die Stimmenzahl „*à 8*“ ist hier die Continuo Stimme einberechnet.

⁵⁵ Die Datierungen lauten: „*Dom. 22. Trinit. 1701/Dom. 9. Trinit. 1709/Dom. 11. Trin: 1712*“. Zu den Grimmaer Quellen vgl. F. Krummacher: *Zur Sammlung Jacobi der ehem. Fürstenschule Grimma*, in: MfXVI (1963), 324–347, besonders 344. — Von dem Straßburger Dialog „*Der Herr Zebaoth wird allen Völkern*“ vom „*Aut. Sign. Bach*“ liegt eine ähnliche Teilkopie vor in Mus. ms. Bach P 978; s. dazu P. Kast: *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Tübinger Bach-Studien 2–3, Trossingen 1958, 57.

⁵⁶ Die Oboe wirkt nur in den Tuttititeln mit, die Bassonestimme entspricht durchweg der von Violone bzw. Fagott. Der Umschlag enthält übrigens eine nicht hierhergehörige Tabulatur zu einem anonymen Stück „*Domine Jesu Christe*“. — Der Kopist der Straßburger Incipits hat unter „*Basso*“ zuerst die instrumentale Baßstimme zur Sonata, dann die ersten Takte der Sopranstimme notiert, aber ohne Schlüsselwechsel. In Wahrheit pausiert der Vokalbaß anfangs und setzt erst T. 36 ein.

⁵⁷ Übereinstimmende Papiere oder Schriftzüge finden sich in mehrfacher Überschneidung bei einigen der Quellen unter der Signatur Mus. ms. 16 476 (die bei Eitner allesamt noch nicht erwähnt werden). Für „*Mein Herr Jesu*“ gibt Eggebrecht, AfMw XI, 128, die Signatur 11 476/8 an, die mit Bleistift auf dem Titelblatt notiert ist; der Einband trägt jedoch die richtige Signatur Mus. ms. 16 476/8.

Wir stellen zunächst die Texte beider Fassungen gegenüber:

a. Grimma (Straßburg)	b. SB/SPK
Sonata — Instr. Takt 1—14	Symphonia — Instr. Takt 1—14
Soprano solo mit Instr. T. 14—36 <i>Meine Sünde betrüben mich,</i>	Canto solo mit Instr. T. 14—36 <i>Mein Herr Jesu, dir lebe ich, dir sterbe ich, dein bin ich,</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 36—66 <i>Gottes Gnad erfreuet mich.</i>	C.A.T.B. ohne Instr. T. 36—51 <i>tot und lebendig, dein bin ich (bin ich dein).</i>
Soprano solo mit Instr. T. 67—80 <i>Zwei Ding weiß ich: ein armer Sünder bin ich,</i>	Canto solo mit Instr. T. 52—65 <i>Die Gerechten werden ewiglich leben, und der Herr ist ihr Lohn. (Weisheit 5, 16)</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 80—118 <i>Gott ist barmherzig.</i>	C.A.T.B. ohne Instr. T. 65—85 <i>Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonn' in ihres Vater Reich. (Mt. 13, 43)</i>
Soprano solo mit Instr. T. 118—151 <i>Das ein bekenn ich, das ander glaub ich, das ein bekenn ich, das ander glaub ich. Darum bitt ich demütiglich: Gott sei mir armen Sünder gnädig.</i>	Canto solo mit Instr. T. 86—93 <i>Derhalben ich in meinem Sinn mich dir tu ganz ergeben, denn sieh der Tod ist mein Gewinn, du aber bist mein Leben. (Choral)</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 151—183 <i>Amen.</i>	C.A.T.B. mit Instr. T. 94—113 <i>Derhalben ich in meinem Sinn mich dir tu ganz ergeben, denn sieh der Tod ist mein Gewinn, du aber bist mein Leben und wirst mein Leib ohn alle Klag, das weiß ich gwiß, am jüngsten Tag zum Leben auferwecken. (Choral)</i>

Die Quellsituation mag nahelegen, die Fassung „*Meine Sünde*“ (a), die in zwei Hss. aus weit entfernten Orten überliefert ist, als Urform, „*Mein Herr Jesu*“ (b) hingegen als Bearbeitung anzusehen. Andererseits liegt a nur in einer anonymen Quelle und einer Kopie vor, deren Autorenanzeige sich auf ihre Authentizität hin nicht mehr nachprüfen läßt, während die Nennung von Pachelbels Namen in b zweifelsfrei erscheint. Überdies wirkt es befremdlich, daß so verschiedene Texte zwei Fassungen einer Komposition zu Grunde liegen sollen. Musikalisch entsprechen sich beide Fassungen bis auf den Schluß, der in a durch Fortführung des letzten Solos und das „*Amen*“ für Tutti, in b durch einen Choralsatz gebildet wird. Auffällig aber ist auch in den vorangehenden Abschnitten der so viel längere Text von b. Über die Feststellung von Pachelbels Anteil hinaus verdient der Fall

Interesse als eines der nicht sehr zahlreichen Beispiele für Parodieverfahren innerhalb der vorbachschen Kirchenkantate⁵⁸.

Die Instrumentalstimmen lauten in den sich entsprechenden Teilen, von kleineren Differenzen abgesehen, im wesentlichen gleich, jedoch begleiten die Violon in b nur die Sopransoli, während sie in a außerdem in den Tuttiarten die Vokalstimmen colla parte verstärken. Auch die Generalbaßstimmen sind im allgemeinen identisch. Wenn aber b etwa in den ersten Takten der „*Symphonia*“ repetierte Achtelnoten schreibt, analog dem „*tremolo*“ der Violon, so bietet der Continuo in a längere Notenwerte⁵⁹, was ebenso wie die stets reichere und genauere Bezifferung Jacobis überzeugender wirkt. Evident erscheint das auch, wenn Jacobi bei Pausieren der Baßstimme einen getreuen Basso seguente ausschreibt, in b an solchen Stellen aber die jeweilige Oberstimme in Baßlage oktaviert wird (z. B. bei den Einsätzen der Oberstimmen im Fugato „*Dann werden die Gerechten leuchten*“) ⁶⁰. In den Vokalstimmen von b ergeben sich Textierungen, die auch ohne Kenntnis von der Befremden müßten. Alt und Baß etwa schließen im ersten Tuttiabschnitt mit der Wortfolge „*tot und lebendig bin ich dein, bin ich*“ bzw. „*tot und lebendig bin ich*“ (!), Sopran und Tenor dagegen mit „*. . . dein bin ich*“. Die wechselhafte Satzstellung „*dein bin ich tot . . .*“ oder „*. . . lebendig bin ich dein*“ erklärt sich aus der Absicht, Sechzehntelfiguren zum Wort „*lebendig*“ zu bringen, die in a zwanglos und ohne Satzumstellungen auf „*erfreuen*“ entfallen. Im zweiten Tutti begegnen wenig sinnvolle Wiederholungen einzelner Worte, z. B. im Baß zu syllabisch textierten Vierteln „*in ihres, ihres Vaters, Vaters Reich*“ u. a. Ferner ist b in den Tuttianteilen wesentlich kürzer als a. Das erste Tutti umfaßt in b nur 16 Takte, von denen in a die ersten 15 wiederholt werden, wonach erst der Kadenztakt folgt, der den Abschnitt in b sogleich beschloß. Ebenso wird in a auch der zweite Tutti-komplex repetiert, der in b nur einmal erscheint. Diese Wiederholungen in a sind kaum bloß auf eine Redaktion Jacobis zurückzuführen. Nicht nur wäre dann schwer einzusehen, warum er sie voll ausschrieb. Vielmehr wird erst durch die Wiederholungen, bei denen die Teile geschickt verkettet sind, das formale Gleichgewicht gegenüber dem Amen, das ebenfalls eine Binnenwiederholung aufweist, gesichert. Daß aber in b der ganze Schlußteil von a, die Fortführung des Solos samt dem Amen-Fugato, fehlt, weist entschieden darauf hin, daß b eine Umarbeitung von a darstellt. Denn man wird eher einem Bearbeiter zutrauen, daß er den Schlußteil ausließ und durch einen schlichten Chorsatz ersetzte, als daß er die ausführliche Fortführung des Sopransolos und das intensiv imitatorisch gearbeitete Amen nachträglich hinzukomponiert hätte ⁶¹. Vollends deutlich wird das Verhältnis,

⁵⁸ Weitere Belege kennen wir weniger aus innerdeutschen Quellen als aus der Dübensammlung mit geistlichen oder weltlichen, lateinisch oder deutsch, deutsch oder schwedisch textierten Werfkassungen, bei denen stärkere Eingriffe aber relativ selten sind. Der Frage der Parodie in dieser Zeit, wobei es sich allerdings fast nie um Bearbeitungen der Komponisten selbst handelt, wird gesondert nachzugehen sein.

⁵⁹ Auch der Incipit-Kopist in SB/SPK schreibt hier längere Werte, wie in a, was dem Brauch der Zeit zu instrumentalem „*tremolo*“ entspricht.

⁶⁰ Bei diesen Zusätzen im Continuo zu b ergeben sich gelegentlich falsche Fortschreitungen wie dann vor allem im zugefügten Schlußchoral.

⁶¹ Nach der Teilkopie aus SB/SPK ist natürlich nicht zu sagen, welchen Text die Straßburger Quelle bot. Denselben vollständigen Text hat auch Rosenmüllers Werk in SB/SPK Mus. ms. 18 884, 5 (Part. aus der Sammlung Bokemeyer, datiert 1677 und 1679), außerdem aber noch einen Schlußchoral „*Wenn mich mein Sünd auficht*“ (V. 2 aus „*Auf meinen lieben Gott*“). Der Choral in „*Mein Herr Jesu*“ ist V. 9 aus „*Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl*“, die Melodie entspricht Zahn Nr. 4482 b. Dem in B stehenden Choral ist im Blick auf die tonale Einheit des Werks ein Halbschluß (B-Es-B) angehängt (zwei Takte ohne c. f.).

wenn man den deklamatorischen Ungeschicklichkeiten in *b* die Stimmführung und sinnvolle Deklamation von *a* gegenüberstellt. Hier deklamieren im Tutti alle Stimmen analog, und stets entfallen gleichartige Melismen auf dieselben Worte (z. B. „*erfreuet*“ oder später „*barmherzig*“) – im Unterschied zu *b*, wo aber auch konträre Worte (wie „*lebe*“- „*sterbe*“ oder „*tot*“- „*lebendig*“) musikalisch unberücksichtigt bleiben. Die Differenzen werden am klarsten in den Solopartien, aus denen wir unter Auslassung der Violen Proben folgen lassen, die zugleich auch die unterschiedliche Bezifferung illustrieren.

1. T. 1

a Mei - ne Sün - de, mei - ne Sün - de be -

b Mein Herr Je su, mein Herr Je - su, dir

a trü - - - - - ben mich, be - trü - - - - - ben mich.

b le - - - - - be ich, dir ster - be ich.

2. T. 81

a Gott ist barm-her - - - - zig, Gott ist barm - her - zig

b T. 66

Dann wer - den die Ge - rech - ten leuch - ten wie die Sonn in ih - res Va - ters Reich

3. T. 68

a Zwei, zwei Ding weiß - ich: ein ar - mer, ein

b T. 53

a Die, die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten, die Ge -

b

The musical score is presented in three systems. Each system has two vocal staves (a and b) and a figured bass line. The lyrics are written below the vocal staves. The figured bass line at the bottom of the third system shows the following figures: *a* 6 5b 6 6 b; *b* 6 6 5 6 6 b.

a
ar-mer, ein ar-mer, ein ar-mer Sün-der bin ich.

b
red-ten, die Gerech-ten wer-den e-wig-lich le - - ben.

b
5b b $\frac{6}{2}$ 6 $\frac{6}{4}$ 5 b 6 $\frac{6}{4}$ 5

4.

a T. 119
Das ein be-kenn ich, das an-der glaub ich, das an-der

b T. 86
Der hal-ben ich in mei-nem Sinn mich dir hie ganz er-ge-

a 6 6 6 6b 5 6

b 6 6 6

a
glaub ich das ein be-kenn ich, das an-der glaub ich, das

b
- - ben denn sieh, der Tod ist mein Ge-winn, du a-ber bist, du a-ber

a 6 5 4 6

b 7 # # 6 6

An den Beispielen werden die Methoden einsichtig, durch die die Unterlegung des so viel längeren Textes in b möglich wird: Aufteilung längerer, Zusammenziehung kürzerer Notenwerte, Textierung von Melismen, Ausgleichung oder Eliminierung kleinerer Figuren, Glättung von rhythmischen Akzenten und Kadenzmelismen sowie insgesamt Nivellierung der sprachgerechten melodischen Erfindung, wobei es nicht ohne Härten und Verstöße abgeht, für die man kaum Pachelbel verantwortlich machen kann. Das letzte Beispiel zeigt, wie die letzten aus a übernommenen Takte in b zur Vorbereitung des Schlußchorsals benutzt werden. Der Chorsatz entspricht mit diesem c.f.-freien Vorsatz wie auch im Typ des homo-

phonem, von instrumentalem „tremolo“ begleiteten Kantionalsatzes vollauf den bei mitteldeutschen Meistern üblichen Schlußchorälen. Damit allein wäre Pachelbels Autorschaft kaum zu widerlegen, auch wenn der Satz unter seinen vokalen Choralbearbeitungen isoliert dastünde. Ausschlaggebend ist aber, daß mit Beginn des Choral eine ungewöhnliche Häufung satztechnischer Ungeschicklichkeiten einsetzt. Wie immer man die zahlreichen Schreibfehler zu emendieren sucht, so bleiben doch wenigstens zehn offene Quint- oder Oktavparallelen der Violinen untereinander oder mit dem Continuo. Dahinter kann nicht Pachelbel stehen: der unbekannte Bearbeiter vermochte offenbar nicht einmal einen homophonen Choralatz zu schreiben.

Auch wenn der Nachweis textkritischer Einzelheiten einer Neuausgabe überlassen bleiben muß, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß mit der Fassung „*Mein Herr Jesu*“ die Teilbearbeitung eines unbekanntes Musikers vorliegt, daß in Jacobis Kopie von „*Meine Sünde*“ jedoch das Werk Pachelbels erhalten ist. Gerade der Vergleich beider Fassungen führt uns näher an eine Seite seiner persönlichen Gestaltungsweise heran. Die Komposition unterscheidet sich von den gemischten Kantaten durch den zusammenhängenden Text und die stärkere Zusammengehörigkeit der Teile, von den Konzerten durch die kontrastreichere und regelmäßige Gliederung. Von diesen Stücken wie den Motetten hebt sie sich außerdem in der Expressivität der affektvollen solistischen Ariosi ab. Sie enthält zwar auch imitatorisch „gearbeitete“ Tuttteile, deren figürliche Melismatik und dichtere Sprachbezogenheit das Werk aber zusammen mit der reicheren Harmonik am ehesten an die Seite der beiden Choralkantaten stellen.

Die Bayerische Staatsbibliothek München besitzt einen Stimmensatz mit einer Pachelbel zugeschriebenen Solokantate „*Verzag doch nicht, du armer Sünder*“, die in Eggebrechts Verzeichnis nicht erwähnt wird. Die Quelle (Mus. Ms. 5381) wurde durch Hans Halm am 28. 6. 1949 von Gerhard Tischer erworben, ihre Herkunft läßt sich vorerst jedoch nicht weiter zurück verfolgen⁶².

Der Stimmensatz, von einer Hand auf gleichem Papier geschrieben, umfaßt neben dem Umschlag mit Titelblatt und Organostimme 1 Doppelbl. „*Tenore*“ und 5 Bll. für „*Violino*“, „*Viola I*“ bzw. „*II*“, „*3*“ und „*4ta*“. Das Textincipit der Vokalstimme lautet stets „*Verzag doch nicht*“, das Titelblatt dagegen hat den Wortlaut: „*Vergiß doch nicht, du armer Sünder./ à 6./ Tenore Solo/ et/ 5. Istromenti/ Sig. Bachelbel/ Org. Nürnberg.*“ Während eine darüberstehende alte Signatur vom Hauptschreiber stammt, geht die Autorenangabe möglicherweise auf eine zweite Hand zurück und hebt sich jedenfalls durch hellere Tinte und schräge, zusammengezogene Buchstaben vom aufrechten, ornamentalen Schriftduktus des Kopisten ab. Da auch die Kopftitel der Stimmen keine Autorenangabe bringen, ist die Zuschreibung des interessanten Stücks an Pachelbel quellenmäßig nicht ganz gesichert. Dennoch weisen nicht nur Schrift und Papier in die Zeit um 1700, sondern die Namensform „*Bachelbel*“ scheint eine relativ frühe Schreibweise zu sein, und auch der Ortszusatz verrät nähere Kenntnis von der Stellung des Autors⁶³.

⁶² Freundliche Auskünfte von Herrn Dr. Halm (†) vom 18. 7. 1961 und 18. 4. 1962.

⁶³ Im späteren 18. Jahrhundert hat sich wohl die Schreibung „Pachelbel“ durchgesetzt (wie auch bei Walther, Mattheson und Doppelmayr). Das Wasserzeichen ließ sich bisher nicht genauer ermitteln. Die Zeichen für den geraden Takt werden noch inkonsequent gebraucht (trotz der Bevorzugung von C vereinheitlichen wir unten zum angemesseneren C).

Da auch keine Konkordanzen zur Verfügung stehen, wäre Pachelbels Autorschaft nur stilistisch weiter zu begründen, was dadurch erschwert wird, daß wir kein vergleichbares Werk des Meisters besitzen. Immerhin belegen die Straßburger Inventartitel, daß Pachelbel Solokantaten über frei gedichtete Texte geschrieben hat, und „*Meine Sünde*“ bietet wenigstens in der Text- und Affektsphäre, wenngleich nicht nach Form und Besetzung, manche Parallelen. Während es sich aber dort um Bekenntnis und Heilsgewißheit des sündigen Menschen handelt, kreist der Text der Solokantate um den tröstenden Zuspruch Jesu, und zwar in der steten Anrede des Sünders durch die persona Christi. Die zu Grunde liegende Dichtung umfaßt vier Strophen mit dem Schema $\frac{a\ b\ a\ b\ c\ c}{9\ 8\ 9\ 8\ 9\ 9}$, die nun aber nicht als Strophenarien oder nach Art der Liedkantate, sondern in wesentlich freierer, von Vers zu Vers wechselnder Gestalt vertont werden.

In Strophe I bilden die zwei ersten Zeilen ein generalbaßbegleitetes, melismatisch geweitetes Arioso, nach zweitaktigem Zwischenspiel der Instrumente setzt ihr „*tremolo*“ in Achteln ein, wozu dann die Zeilen 4–6 ausdrucksvoll arios deklamiert werden. Nach der Strophe wird das Instrumentalritornell wiederholt, das die Kantate einleitet. Strophe II, ganz im $\frac{3}{2}$ -Takt, ist am einheitlichsten und regelhaftesten gebaut und am chesten der Aria angenähert; je zwei Zeilen werden zusammengefaßt, die zweite wird immer durch Teilwiederholung gedehnt, und den Zeilenpaaren folgen motivisch auf sie bezogene Zwischenspiele. In Vers III werden wiederum die ersten vier Zeilen arios geformt, dazu aber tritt, veranlaßt durch den Textbeginn „*Flich nur in meine Seitenhöhle*“, der c. f. „*Wo soll ich fliehen hin*“ in instrumentalem Kantionalsatz. Die Vokalstimme füllt nicht nur die Pausen zwischen den Zeilenpaaren des Chorals, sondern wird mit ihm zunehmend simultan kombiniert. Die Worte der Zeilen 3–4 werden vielfach wiederholt, greifen über den Abschluß des c. f. hinaus (Bsp. 5), und die vokale Motivik wird von den Instrumenten in einem knappen Nachspiel schließlich übernommen. Die Aufforderung „*komm nur zu mir*“ weist so über den zitierten Bußchoral hinaus. Zu Zeile 5 wird ein kurzes „*allegro*“ eingeschoben, Zeile 6 aber („*dagegen soll die Angst*“) bildet als „*adagio*“ mit gedehnten Streicherakkorden den auch harmonisch exponierten Gegensatz (Bsp. 6), wonach die Repetition des Ritornells formale Abrundung und Beziehung zum Anfang herstellt. In Strophe IV sind es die ersten drei Zeilen, die als melismatisches Arioso mit Generalbaß vertont werden, während Zeile 4–6 das einzige ausführliche Concerto in Tuttibesetzung bilden. Die Wiederholung von Zeile 6 mit außerordentlichen Koloraturen voll unschematischer Sequenzen zu akkordischer Streicherbegleitung fungiert als Schlußcoda (Bsp. 7).

5. Adagio

T. 127

du ar-me See - - - le, ich lie-be dich,

ach, ach, ach komm, ich lie - be dich, komm, komm nur zu mir

6. Adagio

T. 164

[fin-] den. Da ge-gen soll die Angst ver - schwinden, ver-

8 schwinden. Da - ge - gen soll die Angst ver - schwin - den

8 5 3 7^b 5 3

7.

T. 250

und krö - - - ne dich, und krö - - - ne dich mit Heil und

6 6

Le - - - - -

6 6

6^b/₄ 5/_b 7/₄ 8/₅ b/₃

b b b

So ergibt sich insgesamt die folgende formale Anordnung:

Rit. Instr.	Str. I Arioso mit Bc.	Arioso mit instr. tremolo	Rit. Instr.	Str. II konz. Arie, Zeilenpaare mit instr. Nachspielen		
—	Z. 1–2	4–6	—	1–2	3–4	5–6
c	c	c	c		3/4	
T.1–13	14–24	–28–42	42–54	55–79	79–97	97–112
Str. III adagio-Arioso mit instr. c.f.	adagio konz. Tutti	adagio Accomp.	Rit. Instr.	Str. IV Arioso mit Bc.	allegro konz. Tutti	Coda- Accomp.
1–4	5	6	—	1–3	4–6	6
c	3/4	c	c	c	3/2	c
113–142	143–150	164–171	172–184	185–192	193–249	250–260

Schlichte Ariaformen und traditionelle Konzertsätze werden also weitgehend gemieden, und wie in der liedhaften zweiten Strophe die Perioden geweitet und symmetrische Analogien dadurch verhindert werden, so wird das abschließende Concerto von einem Arioso eingeleitet und in der Coda endlich gekrönt. Kontrapunktik, Variation und Fugato fallen kaum ins Gewicht, die farbige Harmonik und die Bildkraft der Melodik mit ihrem weiten Ambitus und den anspruchsvollen Koloraturen gehen ebenso wie die selbständige Funktion der Instrumente und das c. f.-Zitat zu freiem Text über das sonst von Pachelbel Bekannte hinaus. Dominiert erscheinen vor allem die verschiedenen Ausformungen des melismenreichen Ariosos in freien formalen Kombinationen. Dennoch muß Pachelbels Autorschaft darum nicht bezweifelt werden, denn seine erhaltenen Kantaten und Konzerte bezeugen ja nach Text, Gattungstyp und Besetzung höchst wechselhafte Konstellationen im Gebrauch der kompositorischen Mittel, und daß eine Solokantate zu solchem Text die Ausdrucksskala von Chorkantaten zu weniger affektvollen Vorlagen übertrifft, ist einleuchtend. Auch muß ja die Form der Autorenangabe nicht unbedingt bedenklich stimmen, sondern man kann davon ausgehen, daß der Kopist die ihm selbstverständliche Namensangabe unterließ und ein späterer Besitzer sie nach glaubwürdiger Tradition nachtrug. Stilistisch dürfte das Werk nicht nur von einem nicht unbedeutenden Musiker, sondern wohl auch eher aus Süd- als aus Mittel- oder Norddeutschland stammen. Charakteristisch für die gerade von Pachelbel repräsentierte süddeutsche Stilsynthese ist nämlich zunächst der rhythmisch einheitliche Ablauf der Teile, der sparsame Gebrauch von Taktwechseln, ähnlich wie in mitteldeutscher Musik, die aber arm ist an solchen Solostücken und von deren Typik sich Pachelbels weniger symmetrisch ausgezirkelte Formung abhebt. Sie erfüllt sich sodann in der melodischen Kantabilität und wird getragen von der nicht extrem dissonanzhaltigen, aber funktional reichen Harmonik. Diese Züge könnten an manche norddeutschen Meister erinnern, bei denen sich aber im Verhältnis von Textausdruck und Formungsweise andersartige Probleme ergeben⁶⁴. Bis eine stilkritische Untersuchung aller Vokalwerke Pachelbels weitere Beweise hinzuträgt, dürfen wir diese Solokantate wohl doch als ein weiteres Zeugnis für die innere Spannweite des Vokalkomponisten Pachelbel beanspruchen.

In den besprochenen Fällen trugen die aus Inventaren ermittelten Werktitel nur indirekt zur Lösung der Fragen bei. Auch unter den vielen aus der Zeit überlieferten Anonyma ist kein Stück nach Vergleich mit jenen Inventarartikeln für Pachelbel in Anspruch zu nehmen⁶⁵. Nur in einem Fall ergibt sich eine Beziehung zwischen einer Inventarangabe und einem erhaltenen Werk, das aber eine, wenn auch zweifelhafte, Autorenangabe aufweist. Durch das Rudolstädter Inventar wissen wir, daß Pachelbel den Text „*Christ ist erstanden*“ in der Besetzung „à 2. *Canto Solo con strom:*“ vertont hat. Die Sammlung Bokemeyer enthält in DStB Mus.ms. 30 094, Nr. 31 (Part.) ein Konzert über das Lied „*Christ ist erstanden*“ für Sopran, Violine und Continuo. Als Autor wird hier ein gewisser „*Adilles*“ genannt,

⁶⁴ Vgl. F. Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel usw. 2 19e5, 181 ff. sowie die oben Anm. 19 zitierte Arbeit, 362 ff.

⁶⁵ Die Dübensammlung enthält anonym „*Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer*“ für C. et B. mit 2 Violinen, nicht also 4 Instrumenten wie das in Straßburg verzeichnete Stück Pachelbels zu diesem Text.

ein Komponist dieses Namens ist sonst aber nirgendwo vertreten oder nachweisbar, und die Namensform klingt merkwürdig, sofern man dem Choraltext nach einen deutschen Autor annehmen muß. Die Quelle ist erst nach Pachelbels Tod geschrieben⁶⁶. Müßte man also eine recht weitgespannte Überlieferungskette voraussetzen, so wäre nicht auszuschließen, daß der Autorennamen durch einen Übermittlungsfehler verändert worden sei. Das mag zunächst unwahrscheinlich wirken. Aber das Textincipit begegnet in der Überlieferung der ganzen Epoche äußerst selten, und das Stück des „*Adtilles*“ stellt den einzigen erhaltenen Beleg dar. Noch auffälliger ist darum die Übereinstimmung in der Besetzung für Solosopran und Soloinstrument, die für Vertonungen von Choraltexten nahezu einmalig ist. Das erhaltene Werk aber muß spätestens um 1700 entstanden sein, wie die kurzzügige Melodik, die freie formale Reihung, das Fehlen einheitlicher Motivik innerhalb der Teile und das Prinzip lockeren Konzertierens bezeugen. Freilich stößt die stilkritische Argumentation hier erst recht auf Schwierigkeiten, denn weder der Gattungs- noch der Besetzungstyp finden Parallelen in Pachelbels erhaltenen Stücken, und im Unterschied zu seinen Choralbearbeitungen weist das vorliegende Werk keinerlei c. f.-Bindung auf. Allerdings wissen wir nicht, wie das entsprechende verlorene Stück Pachelbels aussah: nicht unmöglich, daß auch Pachelbel bei einer solchen Besetzung auf den c. f. zugunsten der Möglichkeiten virtuosen Konzertierens verzichtete. Von solcher Virtuosität macht das fragliche Werk reichlich Gebrauch, bis hin zu Doppelgriffen und Zweiunddreißigstellläufen der Violine, wie sie nur in wenigen Solokantaten, vorwiegend thüringischer und süddeutscher Komponisten, vorkommen⁶⁷. Fugatechnik bleibt, wie in „*Verzag doch nicht*“, eine Ausnahme und kommt hier nur im Schlußteil vor, aber auch ariose Episoden treten hinter der virtuoson Haltung zurück, die bei diesem Text und der gewählten Besetzung fast die einzige Vertonungsmöglichkeit im Rahmen des Zeitstils sein dürfte. Übrigens verrät die Violinstimme auch noch kaum Einflüsse von Seiten der neueren italienischen Violinmusik her und entspricht damit den Andeutungen, die Beckmann über die Faktur der inzwischen verlorenen solistischen Instrumentalwerke Pachelbels machte⁶⁸. Da vorerst weitere Erörterungen nicht sinnvoll scheinen, mag es hier bei dem Hinweis auf ein immerhin auffälliges Quellenverhältnis bleiben, das spätere Untersuchungen aller Vokalwerke Pachelbels erneut aufzugreifen haben.

Fassen wir zusammen, so lassen sich zunächst deutlicher bestimmte Merkmale der Überlieferung und Verbreitung von Pachelbels Vokalmusik erkennen. Neben die Einzelhss. unsicherer Herkunft und das große Corpus der Tenbury-Hss. treten insgesamt 20 Fundortbelege aus Hss.-Sammlungen und -Inventaren der Zeit. Die Tenbury-Hss. weisen zwar verschiedene Papiere auf, und die beiden großen Bände sind sichtlich erst nachträglich aus einzelnen Partituren zusammengebunden worden, aber sie stammen doch von einer Hand (ob autograph oder nicht) und sind wohl zusammen, wiewohl auf ungeklärte Weise, nach England gekommen.

⁶⁶ Das Titelblatt weist die Datierungen auf: „F.1. Ao 1718/—1722/—1725/F.2—1730/Quasim.—1734“. Die Autorenanzeige heißt: „di Adtilles“.

⁶⁷ So in Stücken von Biber, Eberlin, J. Chr. Bach u. a., wogegen die Führung der Solovioline in Bruhns' „*Mein Herz ist bereit*“ stärker abweicht. Die c. f.-Beziehung ist in Solokantaten übrigens allgemein recht locker.

⁶⁸ Vgl. Beckmann, AfMw I, 269 f.

Im Inhalt aber unterscheiden sie sich mit 21 Stücken zu lateinischen liturgischen Texten (eingerechnet zwei nicht in die Bände einbegriffene Magnificat) neben nur drei Konzerten und zwei Kantaten zu deutschem Text so auffällig von den innerdeutschen Quellen, daß auf spezielle Bestimmung oder auf Sonderinteressen des englischen Erstbesitzers geschlossen werden muß⁶⁹. Wenn gerade diese Werke in England zufällig erhalten blieben, so muß die Bevorzugung lateinischer Texte doch nicht repräsentativ für das ganze Vokalwerk Pachelbels sein. Sofern die meist in Berlin erhaltenen Einzelhss. möglicherweise aus größeren Sammlungen herausgebrochen wurden, dokumentieren sie damit das nie erloschene Interesse für den „Vorgänger Bachs“. Auf andere Weise aber ist bezeichnend, daß die Vokalmotetten ohne Instrumente nur in solchen Einzelquellen und nicht in den großen zeitgenössischen Sammlungen vorkommen. Das entspricht der Sonderstellung der Gattung zu jener Zeit als bescheidene Bedarfsmusik für begrenzte Leistungsverhältnisse und abseits von der stilistisch führenden Figuralmusik. Dazu paßt auch der schlichtere Zuschnitt dieser Werke, wie ja auch die Motetten von Bachs Vorfahren, Böhm oder Erlebach so auffällig von den Konzerten und Kantaten derselben Meister abstechen. Zu lange haben aber gerade solche Nebenwerke die Vorstellungen vom Vokalkomponisten Pachelbel maßgeblich bestimmt⁷⁰.

Unter den Berliner wie den Tenbury-Mss. sind deutsche Kantaten und Konzerte einigermaßen rar. Sie vor allem sind im Handschriftenrepertoire der Epoche belegt, und zwar zumeist in Beständen aus Süd- und Mittel-, weniger aus Norddeutschland, und auch die Verteilung dieser Quellen auf höfische wie städtische Sammlungen gleichermaßen entspricht dem Wechsel der Ämter in Pachelbels Lebensweg⁷¹. Bemerkenswert aber ist, daß gerade die Lüneburger Quellen schon vor 1695 liegen, daß das Ansbacher Stück bereits vor 1686 anzusetzen ist und daß die in Stettin und Straßburg inventarisierten Werke wie auch die in Grimma erhaltene Komposition vor etwa 1700 entstanden sein müssen. Diese Daten liegen innerhalb der Lebenszeit Pachelbels und könnten einen Ansatz zur Lösung des Problems einer Chronologie seiner Vokalwerke abgeben. Sie beweisen, daß der Meister schon in seiner Thüringer Zeit und nicht erst in Nürnberg Vokalmusik komponiert haben muß. Gerade die Verbreitung der vor 1700 aus abgelegeneren Orten bezeugten Quellen setzt eine gewisse Zeitspanne voraus, und erst recht die Zahl der Rudolstädter Titel läßt einen Schwerpunkt des Schaffens in Pachelbels Thüringer Tätigkeitszeit vermuten. Zur Frage nach Bestimmung und Verwendung der Vokalwerke haben Orths Studien keine Belege aus Erfurt beibringen können⁷². Eggebrechts Untersuchungen gingen von den liturgischen Texten der in Tenbury erhaltenen Stücke

⁶⁹ Vgl. Woodward a. a. O. 101 ff. und Eggebrecht, AfMw XI, 123.

⁷⁰ Auch die Doppelhörigkeit der Motetten, in der sich nach Eggebrecht (a. a. O. 139) Pachelbels Klangstil besonders erfüllt, gehört ja zu diesen Konventionen einer im Konventionellen erstarrten Gattung.

⁷¹ Vgl. o. Anm. 2–3.

⁷² S. Orth: *Johann Pachelbel — sein Leben und Wirken in Erfurt*. In: *Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt*, Bd. II H. 4, Erfurt 1967, 101–121; ebd. 178 wird als einzige nach Erfurt weisende Quelle die Teilkopie zu „*Meine Sünde*“ zitiert. Die Ortsangaben der Titel ergeben freilich nur begrenzt Anhaltspunkte. Auch die c. f.-Bearbeitungen lassen sich kaum Erfurt oder Nürnberg zuordnen, da die Gesangbücher der Zeit kaum Melodien bringen (das einzige mit Noten versehene Nürnberger Gesangbuch nach 1650, das nicht ausschließlich neue Erbauungslieder bietet, nämlich das mit einer Vorrede J. Sauberts begleitete vom Jahre 1677 [*Nürnbergisches Gesangbuch* . . .], enthält nur zu neueren, nicht aber zu den von Pachelbel benutzten Liedern auch Melodien).

aus, die eher nach Nürnberg zu gehören scheinen, wie auch die beiden qualitativ nicht überragenden, aber formal „modernen“ Kantaten (besonders Nr. 31) relativ spät entstanden sein dürften. Die weitere Verbreitung der meist deutsch textierten Konzerte und Kantaten aber könnte sie eher teilweise in Pachelbels Thüringer Jahre verweisen, während die Motetten insbesondere spezifisch thüringischer Tradition entsprechen und bei Pachelbels Nürnberger Amts- und Zeitgenossen keine Parallelen finden⁷³.

Aus Erfurt sind, ähnlich wie aus Nürnberg, fast nur von den Organisten gelegentlich Vokalwerke bezeugt. Die Sammlung der Erfurter Michaeliskirche enthält zwar kaum in Erfurt komponierte Musik und war vor Pachelbels Amtsantritt abgeschlossen. Immerhin kennen wir von Buttstedt, eventuell auch Armsdorff einige Vokalstücke, und noch 1732 nennt Walther den Organisten Landgraff den einzigen in Erfurt lebenden Kantatenkomponisten⁷⁴. Vielleicht darf man für Erfurt wie für manche anderen thüringischen Orte einen Primat der Organisten annehmen, soweit es um das Komponieren figuraler Kirchenmusik ging. Pachelbels lateinische Stücke zur Vesper entsprechen offenbar spezifisch Nürnberger Bedarf (ohne daß ihre Brauchbarkeit andernorts damit bezweifelt werden soll). Dazu kann neben den von Eggebrecht erbrachten Zeugnissen auch auf eine Sammlung des Lorenzorganisten David Schedlich verwiesen werden, die zwar speziell für eine Stiftung bestimmt ist und neben 10 „*Deus in adiutorium*“ den Erfordernissen gemäß 10 „*Teutsche Magnificat*“ bietet, aber auf freilich anspruchsloser und früherer Stufe eine eindrucksvolle Parallele zu Pachelbels zahlreichen Werken über entsprechende Texte abgibt⁷⁵. Dennoch kann man von den zufällig so zahlreich erhaltenen Stücken dieser Art nicht eine besonders strenge liturgische Bindung für das gesamte Vokalwerk des Meisters herleiten⁷⁶. Es entspricht aber auch Nürnberger Herkommen, daß die Figuralmusik vornehmlich von Organisten komponiert wurde, in deren Schaffen sie dominiert oder mindestens gleichberechtigt neben der Orgelmusik steht (so bei Kindermann, Hainlein, Wecker usw.). Unter den Nürnberger Meistern dieser Zeit ist Schwemmer bekanntlich der einzige, der Figuralmusik schrieb, ohne Organist zu sein. Die nicht unbedeutenden Vokalwerke der Organisten aber sind wie die Pachelbels, nur weniger zahlreich, in weitem Umkreis bis herauf nach Stockholm verbreitet gewesen⁷⁷.

Mit all dem zeigt sich noch schärfer, daß Pachelbels Vokalwerke nicht bloße Parerga neben seiner Orgel- und Kammermusik darstellen. Schien es schon bei den von Eggebrecht nachgewiesenen 70 Stücken nicht ganz einleuchtend, wieso sie von nur gelegentlicher Beteiligung am Figuralrepertoire zeugten, so noch weniger angesichts einer Zahl von nunmehr rund 90 belegbaren Vokalwerken. Auch wenn

⁷³ Auch die Choralbearbeitungen entsprechen nicht so sehr Nürnberger Tradition, da von den übrigen Nürnberger Meistern seit Staden etwa keine vergleichbaren Werke erhalten sind.

⁷⁴ Walther, *Lexicon*, 353 f. E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt* . . ., in: AfMw VII (1925), 65–116. Ob Armsdorff Vokalwerke schrieb, ist nicht gesichert, vgl. W. Braun: *Die Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: Mf XV (1962), 123–145.

⁷⁵ Stadtarchiv Nürnberg E III a 1 a Nr. 1–17 (autograph in Stimmen, datiert 1681. „*Johann-Eyferisdie Stiff-tungs-Musica* . . .“) (vgl. H. E. Samuel in MGG XII, 1965, 399 ff.).

⁷⁶ Eggebrecht, AfMw XI, 135. Im Anteil freier Texte besteht natürlich ein recht beträchtlicher Unterschied gegenüber Buxtehudes Werken.

⁷⁷ Vgl. dazu die Diss. des Verfassers. Übrigens war auch Schwemmer an der Liedproduktion beteiligt (s. AfMw XI, 131 Anm. 4; DTB VI/1, XVII und XXXIII).

deren Komposition nicht zu den regelmäßigen Pflichten Pachelbels gehörte, ist er mit diesem Bestand doch der süddeutsche Meister seiner Zeit, von dem wir den größten Bestand an Vokalmusik kennen. Hält man ihn gegen Umfang und Gewicht der Orgelwerke Pachelbels, so muß bei deren Fülle auch ihr vielfach knappes Format einberechnet werden. Ein Vergleich mit den Verhältnissen in Buxtehudes Schaffen, in dem seit Blumes Forschungen gerade der Vokalmusik besonderer Rang beigemessen wird, ist nicht ohne Reiz. Hier stehen neben rund 120 Vokalwerken etwa je 25 freie große Orgelwerke bzw. Choralvorspiele sowie 8 Choralfantasien und 6 Choralvariationen. Zu rund 70 erhaltenen Vokalwerken Pachelbels kommen 12 nur nachrichtlich belegbare und 7 Konkordanzen aus Inventaren — gegenüber rund 70 Orgelchorälen und 8 Partiten, etwa 35 freien Stücken nebst den vielen, oft kurzen Einzelfugen. Die instrumentale Kammermusik und die primär als Klaviermusik anzusprechenden Stücke rücken bei beiden Meistern ungefähr gleichermaßen in den Hintergrund. Der Abstand relativiert sich aber weiter, wenn man bedenkt, daß Buxtehudes Vokalwerk in rund 100 Stücken aus der Sammlung des dem Meister befreundeten Dübens bekannt ist, seine Orgelmusik aber aus dem Autor ferner stehenden Quellen, wogegen bei Pachelbel umgekehrt das Orgelschaffen aus dem Kreis seiner mitteldeutschen Schüler, die Vokalmusik aber aus höchst verstreuten Quellen belegt ist (der Sonderfall der Tenbury-Mss. ist mit Dübens Kopien nicht zu vergleichen⁷⁸). Das alles läßt, wie Blume richtig sah⁷⁹, beträchtliche Verluste befürchten und doch ahnen, daß Pachelbels Vokalwerk seiner Orgelmusik nicht ohne weiteres nachstand und ihr in der individualisierten Ausformung mancher Stücke ebenbürtig, wo nicht überlegen sein dürfte. Freilich ist bei Buxtehude nicht nur der Anteil vokaler Gattungen anders, indem Sondergruppen wie die liturgischen Texte und vor allem die Vokalmotetten fast ganz fehlen. Auch darin äußern sich Unterschiede der inneren Haltung und Herkunft der Musik beider Meister, bedingt wohl weniger durch ihre verschiedenen Lebensräume als konkret durch die Erfahrungen andersartiger frömmigkeitsgeschichtlicher Situationen⁸⁰. Den stilistischen Differenzen, die außerordentlich weittragend sind, kann hier nicht nachgegangen werden, so erhellend solch ein Vergleich auch wäre. Es sei nur auf die geringere Neigung zu zyklischen Bildungen bei Pachelbel hingewiesen (ähnlich wie in der Orgelmusik), ferner auf die sehr verschiedenen textlichen und besetzungsmäßigen Verhältnisse, vor allem aber auf die Unterschiede im konzertierenden Verfahren und imitatorischen Satz, in der Melodik und in der Harmonik, in der Behandlung von Vokal- und Instrumentalstimmen wie schließlich in der geschlossenen Formungsweise Pachelbels gegenüber der so viel unruhigeren, durch affektmäßige Binnenkontraste bedingten Gestaltung Buxtehudes.

Das aus den Motetten und der lateinischen Kirchenmusik gewonnene Bild freundlicher Schlichtheit und traditioneller Begrenztheit aber wird den Spannungen in der Vokalmusik Pachelbels nur teilweise noch gerecht. Allerdings wird man bei ihr

⁷⁸ F. Blume: *Art. Buxtehude*, MGG II (1952), besonders 588 ff. Zu Pachelbel s. Eggebrechts Verzeichnis in MGG X, 543 ff. Die Zahl der Orgelchoräle (s. auch Seifferts Verzeichnisse in DTB II/1, IV/1) schränkt sich durch Eggebrechts Aufsatz in *AfMw* XXII (1965), 115—125, ein (*Das Weimaer Tabulaturbuch von 1704*).

⁷⁹ Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 187.

⁸⁰ Vgl. Eggebrecht, *AfMw* XI, 135. Es scheint, als habe der Gegensatz zwischen Pietismus und Orthodoxie — soweit er als solcher überhaupt bestand — in Pachelbels Umgebung keine entscheidende Rolle gespielt.

nicht von so schulemachender Wirkung wie bei der Orgelmusik des Meisters sprechen können. Denn trotz ihrer Verbreitung waren den Zeitgenossen doch offenbar immer nur wenige vokale Einzelstücke bekannt, und historisch gesehen hat gerade der profilierteste Werktyp Pachelbels, seine Art der Choralbearbeitung nämlich, nur bei einigen thüringischen Kantatenkomponisten deutliche Spuren hinterlassen — darunter bei Bach. Neben den Vokalmotetten und den Arien, den Messen und Magnificat, den Konzerten über liturgische und Psalmtexte treten innerhalb der deutschen Kantaten drei Typen hervor: die Choralkantaten, die wohl seltenen gemischten Kantaten und endlich die Vertonungen von Prosa, Reimprosa und Dichtung, die sich trotz textbedingter Differenzen im Prinzip unschematischer Formung berühren, das sie vom mehrgliedrigen Konzert zur mehrsätzigen Kantate überleiten läßt. Dabei zeigen auch die Instrumentalpartien nicht durchweg „wenig Eigenart und Geschichte“. Die Norm der Verwendung der Instrumente freilich ist gerade traditionsgesättigt, daneben aber steht Eigenes wie die kontrapunktische Beteiligung der Violinen an der c. f.-Bearbeitung, ihre Dehnung eines in höherer Lage zitierten c. f. oder die pastose Klangdichte tiefer Streicher in anderen Stücken. Derlei meinten vielleicht Doppelmays Worte, daß Pachelbel „in den Kirchen-Stücken sowohl die Vocal- als Instrumental-Musique vollkommener, als man vorhero gethan, richtete“⁸¹. Zu den Gestaltungsweisen des „deklamatorisch-homophonen Satzes“ und der „thematisch freien Imitation“, zu denen die c. f.-Bearbeitung eine gattungsbedingte, nicht unbedingt auch satztechnische Alternative bietet, tritt offensichtlich aber die formal ungebundene Monodie in Gestalt des rezitativischen oder melismatisch erweiterten Ariosos zu Generalbaß oder instrumentalem Accompagnement. Das Arioso deckt sich nicht einfach mit der „Mittelstellung des Melos zwischen rezitativischem und ariosem Duktus“, die Eggebrecht am deklamatorisch-homophonen Satz beobachtete⁸², es deckt sich ebensowenig mit dem periodisch-symmetrischen Prinzip der Strophenaria, sondern zwischen diesen Kategorien ergeben sich die mannigfachsten Übergänge, deren Abstufung gerade die Eigenart dieses Stils ausmacht. Insofern läßt sich eine Typisierung nach Satzarten nicht leicht vornehmen. Für Pachelbels Vokalmusik erscheint eher die wechselhafte Vermischung der genannten Faktoren bezeichnend, die sich mit der kantabel geschwungenen Melodik und der funktional zielstrebigen Harmonik zu jenen sehr geschlossenen Formen verbinden, welche nur begrenzt figürlicher Textausdeutung Zutritt gewähren, in Einzelfällen aber affettuose Verdichtung erlangen können. Mit diesen Kriterien ist der Personalstil der Vokalwerke Pachelbels im Vergleich zu dem anderer Meister gewiß erst andeutungsweise umrissen. Gerade die hier hervorgehobenen Stücke aber sind es, die durch kunstvolle formale Verschränkung, virtuosere Melismatik und farbigeren Klang weitere Züge im Vokalschaffen des Meisters zu erkennen geben und noch den fragmentarischen Rest eines einst wohl weit vielseitigeren Oeuvres als höchst persönlichen Beitrag zur Geschichte der älteren Kantate erkennen lassen.

⁸¹ Doppelmayr a. a. O. 259; Eggebrecht, AfMw XI, 142.

⁸² Ebd. 138.

Neue Dokumente zur Lebensgeschichte Momignys

VON ALBERT PALM, SCHRAMBERG

*Zum Bilde eines Menschen gehören
die exakten Kalenderdaten seiner
Erlebnisse, Ereignisse, Handlungen.
(Karl Jaspers)*

In den vergangenen Jahren ist es gelungen, die zuvor spärliche Dokumentation zum Leben und Werk des französischen Musiktheoretikers, Verlegers und Komponisten Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842) wesentlich zu ergänzen. Neue Dokumente, archivalisch fundierte Daten und Fakten erhellen das Dunkel, das über einzelnen Lebensabschnitten lag und festigen den Boden für jene diskutierbaren Einsichten, deren die Biographie notwendig bedarf. Wir teilen die Dokumente, die hier erstmals zusammengefaßt vorgelegt werden, in vier Gruppen:

- I. Dokumente aus der Lyoneser Zeit (1785–1800)
- II. Gutachten und Petitionen
- III. Zu Momignys Krankheit und Tod.
- IV. Die Briefe

I

Dokumente aus der Lyoneser Zeit

(1785–1800)

Madeleine de Monteynard, die Äbtissin an der Benediktinerinnenabtei von Saint-Pierre zu Lyon, richtete 1785 an ihren Bruder, den Marquis de Monteynard, Kriegsminister und Staatssekretär Ludwigs XVI., die Bitte um einen Organisten. Monteynards Wahl fiel auf den 23jährigen Momigny, der zu Anfang des Jahres nach Paris gekommen war, um seine Studien zu vertiefen. Das erste Dokument aus dieser Zeit ist die Heiratsakte vom 7. Januar 1789. Sie bezeichnet ihn als „*professeur de musique*“ an den Gemeinden Saint-Pierre und Saint-Saturnin. Das Dokument ist insofern wichtig, als hier erstmals die Partikel „*de*“ erscheint¹:

Paroisse de St Pierre & St Saturnin, Année 1789 — L'an mil sept cents quatre vingt neuf et le sept janvier, Jerome Joseph de Momigny, professeur de musique de la Paroisse de St Pierre et St Saturnin d'ou il a apporté remise en date de hier, signé Demaux curé, fils legitime de Sr. Jérôme de Momigny et de Dlle Joseph Marie Torlet d'une part et Dlle Roze Laffond, fille legitime de Sr. Esprit Lafond et de Dlle Louise Triquet d'autre part. L'epouse demeurant sur cette paroisse duement autorisés par leurs parents icy presents, leur contract reçu par M^e Fromental le jeune en date du trois janvier; après avoir été annoncés une

¹ In der Taufakte Momignys fehlt das „*de*“. Allem Anschein nach hat er es sich in Lyon selbst zugelegt. Ein Adelsprädikat war vermutlich nicht damit verbunden, denn in den Adelsverzeichnissen findet es keine Bestätigung.

fois dans les deux paroisses sans aucun empêchement ont reçu la benediction nuptiale par moy vicaire soussigné, en presence des susdits peres des epoux, de Paul Crispy, Dlle Sellier et de Maurice Triquet, oncle de l'epouse, temoins requis et domiciliés qui ont certifié connoitre la liberté, la catholicité et le domicile des parties, et ont signé avec elles, après avoir obtenu dispense de deux bans, en date de ce jour. Signé par Messire Huot Desvilers vicaire general de ce diocese.

(Bibliothèques et Archives de la Ville de Lyon. Extrait des Registres paroissiaux, registre n° 340, fol 89 n° 625.)

Momignys Organistentätigkeit an Saint-Pierre fand ihr Ende mit der Vertreibung der Ordensgeistlichen aus der Abtei im Spätjahr 1792. Von der Rue Saint-Pierre siedelte er in die Rue des Augustins über. Alsdann betrieb er in der Rue de l'Enfant-qui-pisse einen Commerce d'épicerie-droguerie. Bald darauf wird er in den Strudel der Revolutionsunruhen hineingerissen. Als sich am 29. Mai 1793 die Bezirke von Lyon gegen die Stadtbehörde der Jakobiner erheben, ist Momigny Sekretär seines Bezirks, der Sektion „Brutus“. Er zeichnet das Protokoll der Sitzung des Bataillons Brutus vom gleichen Tag². Am 30. Mai 1793 bestimmt ihn die Sektion zum Mitglied des Conseil général de la Commune Provisoire. Gleichzeitig wird er zum „officier municipal provisoire“ ernannt³. In dieser Eigenschaft liest er im Juni 1793 in einer Sitzung seiner Sektion einen Discours *Sur la necessite de rendre les séances plus intéressantes*, dessen Inhalt alsbald gedruckt und in die übrigen Sektionen verbreitet wird. Das Protokoll der Sektion Portefroc vom 26. Juni 1793 liefert den Beleg dafür⁴. Am 7. Juli 1793 wird er beauftragt, mit den benachbarten Departements Ain und Jura über die Entsendung von zwei Bataillonen der Nationalwacht zu verhandeln.

Auszug aus den *Procès-verbaux des séances des corps municipaux de la ville de Lyon 1787 — An VIII, tome IV, Lyon 1904, p. 383*:

Conseil général — Cejourd'hui dimanche sept juillet 1793, l'an deux de la République Française, en séance du soir du Conseil général provisoire de la commune de Lyon, où étoient les Citoyens: Coindre, président . . . / La séance ouverte, / Sur la réquisition du procureur de la commune, le Conseil a arrêté que le citoyen Momégnys, l'un de ses membres, est nommé commissaire pour parcourir les départements de l'Ain et du Jura, conjointement avec les Administrateurs du département et du district de Lyon, à l'effet de solliciter ces deux départements à envoyer à chacun un bataillon de gardes nationales dans la ville de Lyon. Le Conseil a, en même temps, nommé les C-ens Pellezin et [?], commissaires, pour se rendre dans les départements de l'Ardèche et de la Haute-Loire, à l'effet d'exposer les principes des Lyonnais, pour anéantir l'anarchie et résister à l'oppression, à assurer que les Citoyens de Lyon veulent la Liberté et l'Egalité, la République une et indivisible, l'intégralité de la Représentation Nationale, le règne des loix, le respect des personnes et des propriétés, qu'ils sont ennemis de tout fédéralisme et de tout système ou projet qui tendroit à la désunion. Fait, etc...

² Lyon, Archives départementales du Rhône 1 L 378. Ferner: Georges Guigue, *Registre du Secrétariat général des Sections de la ville de Lyon, 2 août-11 octobre 1793*, Lyon 1907, p. 428—430.

³ *Procès-Verbaux des Séances des Corps municipaux de la ville de Lyon: publiés par la municipalité d'après les manuscrits originaux*, tome IV, Lyon 1904, p. 275—278.

⁴ „Cejourd'hui vingt-six juin mil sept cent quatre-vingt-treize, l'an 2 de la République française . . . Lecture aussi faite d'un discours imprimé, prononcé par le citoyen Momigny, de la Section de Brutus, sur la nécessité de rendre les séances plus intéressantes; l'Assemblée a arrêté que cette lecture seroit renouvelée à l'ouverture de chaque séance du soir, pendant huit jours“. (Georges Guigue, a. a. O., vgl. Anm. 2, p. 187).

Eine Woche später, in der Sitzung vom 15. Juli, berichtet er über seine Verhandlungen:

Conseil général, Cejourd'hui lundy quinze juillet 1793 l'an 2^e de la République Française dans la séance du soir du Conseil général provisoire de la commune de Lyon, où étoient les citoyens: Coindre, président...

Le C-n Momegny, de retour des départements de l'Ain et du Jurâ, a rendu compte de sa mission de la manière suivante; Administrateurs, Administrés, tous y sont dignes d'éloges; avec quel empressement nous y avons été accueillis! Quels hommes, qu'ils ont d'énergie dans le caractère, qu'ils ont de vigueur dans l'expression! Et c'est là que les hommes que Bassal vouloit asservir. Ha! Citoyens, n'eussions nous que nos frères du Jurâ pour combattre avec nous l'anarchie, nous serions sûrs de la victoire la plus complete. Tout le Jurâ, nous ont-ils répétés plusieurs fois, tout le Jurâ voleroit à Lyon, si Lyon avoit quelques dangers à courir. / Les proconsuls Bassal et Garnier nous ont-ils dit, sont entrés dans cette ville avec l'attitude de lâches criminels qui marchent au suplice; ils croyent en effet y marcher, mais les Séquanois, comme les Lyonnais se battent, mais n'assassinent pas; / on avoit multiplié sur leur passage l'inscription suivante: «Tremblez tyrans et vous perfides, l'opprobe de tous les partis».

Le Jurâ, malgré ce que je viens de vous en dire, le Jurâ proclame la Constitution comme une mesure politique qui doit conduire plutôt au renouvellement de la Représentation Nationale; si nous y étions arrivés plutôt, nous aurions pû l'empêcher, ainsi que le département de l'Ain, d'adopter cette fausse mesure, mais ils s'étoient trop avancés l'un et l'autre pour pouvoir reculer; nous avons obtenus la promesse qu'ils organiseroient, dans le plus bref délai, une force départementale considérable, pour résister à l'oppression, et dont une partie viendra se réunir à la nôtre pour marcher sur Paris, afin d'assurer l'intégralité et la liberté de la Représentation Nationale; je termine par une promesse bien fraternelle, bien satisfaisante, que ces départements, nous ont faites, c'est que, quelque soit la diversité apparente de nos principes, ils feront tout pour nous secourir, en cas de besoin, et se joindront à nous pour anéantir les anarchistes et toutes les autres espèces de brigands. / Le président a fait, au nom du Conseil, des remerciements au C-n Momegny.

(*Procès-verbaux des Séances des corps municipaux de la ville de Lyon 1787 — an VIII, tome IV, Lyon, 1904, p. 400.*)

Momigny war officier municipal provisoire vom 30. Mai bis 17. August 1793, wie die Sitzungsprotokolle seiner Sektion zeigen, die er fast sämtliche mitunterzeichnet hat⁵. In der Folge hat er an der Verteidigung Lyons gegen die Truppen der Convention teilgenommen, die die Stadt nach zweimonatiger Belagerung einnahmen. Am 12. Oktober 1793 wurde vom Nationalkonvent das Dekret gegen Lyon erlassen, das eine strenge Aburteilung der Aufständischen vorsah. Die Folge war, daß viele emigrierten. Momigny hielt sich zunächst noch in verschiedenen südfranzösischen Städten auf, mußte aber fliehen, als ihn ein gewisser Chabout aus Lunel bei Montpellier am 13. April 1794 beim Stadtkommandanten von Lyon denunzierte. Wortlaut und Orthographie des Denunziationsbriefes:

Je vous fais savoir qu'ili a en cette ville 2 citoyens qui sont le Sr. Momigni cidevant officier municipal provisoire pendant le siège le Sr. Laurent cidevant receveur des contributions rue Ste. monique et capitaine et tresorier du bataillons brutus pendant le siège de Lion les quel sont tous les deux du cartier de la pecherie lesquel sont 2 bien mauvais sujets qui tiene des mauvais propos contre toutte la municipalité de Ville affranchie vous deves saisir aumoins tous leur bien sur tout au citoyen Momigni qui a un comerce dépicerie rue

⁵ Wie Anm. 3, p. 278—442.

de lenfant qui pisse dont le dit commerce lui appartient en toute propriété ayant pris pour associé 2 domestique qui sortois de chez le citoyen chassaignon qui sont babet et colin qui etois Lieutenant les quel nont rien a eux apretendre il ne faut pas vous laisser faire ilution par quelque faux papier entidaté quil auroit qu faire voir à la section de leur canton mais on en a bien guilotiné qui ne lont pa tant merité que eux Larevant a volé la nation considerablement et il donne a present des conseils a son camarade pour se metre a l abri des sequestre mais ne léparné pas autant les uns que les autre ils sont bien coupable. / je suis votre concitoyen J. Chabout / a Lunel le 23 Germinal 1794 / les deux sujets sont tantot ici tanto a Nimes / Au Citoyen / Roux officier municipal / a la maison commune / A Ville affranchie — (marque postale:) 33 Lunel.

(Lyon, Archives départementales du Rhône, 42 L 81, dossier Momigny.)

Nachdem er sich eine zeitlang bei Bauern in der Nähe von Bourg versteckt gehalten hatte, floh Momigny in die Schweiz. Sein Geschäft wurde konfisziert. In der Zeit vom 7 thermidor, an 2 (25. 7. 1794) bis 23 brumaire, an 3 (13. 11. 1794) wurden die bei ihm liquidierten Güter von der Administration du Séquestre für 10.157 livres, 13 sols, 8 deniers versteigert. Das Kassenbuch über die Güter der Emigranten enthält folgenden Eintrag:

Momigny droguiste rue d l' enfant-qui-pisse. Actif

Datte de la recette	Nº du registre de recette	Nature de recette	Produit du mobilier et des marchandises
7 Thermidor * an 2 ^e	nº 268	Vente de drogues, proces-verbal de Levrat agent du district du 9 dud. Thermidor cy	31 l. 9 s. 2 d.*
1 ^{er} complém.	nº 131	Vente au C-n Dubuy, de six balles de cotton, procès-verbal du même jour cy	4459 l. 7 s.
18 Brumaire an 3 ^e	nº 186	Vente de Colle forte au C-n Montezin, procès-verbal du 16 Therm. an 2 ^e	170 l.
23 Brumaire an 3 ^e	nº 189	Vente de chanvre oeuvré, 55 quintaux 25 L., à raison de 99 L. 10 s. le qu-al par procès-verbal de Berthelet agent du district du 19 dud. Brumaire cy	5496 l. 17 s. 6 d.

Remboursé la recette suivant mandat du district du 16 pluviose an 3

Passif

Enregistrement du procès-verbal de la vente du 1^{er} complémentaire an 2, 45 livres / Remboursé lad. somme de quarante cinq livres par compensation sur le mandat d'autre part. (Lyon, Archives dép. du Rhône. Extrait du sommier des biens et revenus des émigrés. 2Q 176.)

* 25. 7. 1794 / 17. 9. 1794 / 8. 11. 1794 / 13. 11. 1794 / 4. 2. 1794 / 17. 9. 1794

* l = livres; s = sov; d = denier.

Zu Anfang des Jahres 1795 ist Momigny wieder in Lyon. Bereits Ende Januar bemüht er sich, zusammen mit seinen Teilhabern, den aus den konfiszierten Gütern erzielten Erlös zurückzuerhalten. Am 27. Januar 1795 reichen sie bei der Stadtbehörde die folgende Petition ein:

Aux citoyens administrateurs du district de la ville de Lyon. / Citoyens / Les C-ns Momigny Babet et C-e épiciers rue de l'Enfant qui pisse viennent vous supplier de leur donner un mandat pour aller retirer les diverses sommes montant à celle de 10.157 l. 13 d. 8 s. qui ont été reçues par le receveur des domaines nationaux nommé Ferrand, provenant du prix des diverses marchandises qui ont été enlevées dans leur magasin d'après les réquisitions de différentes autorités. / 8 Pluviôse / Momigny Babet et Cie.
(Lyon, Archives dép. du Rhône. Extrait du dossier des Séquestres. Mainlevées. Lyon Ville an II — an III. Biens Nationaux 1 Q 836.)

Am 7. Mai 1795 stellen sie einen weiteren Antrag:

Aux administrateurs du Conseil général du district de Lyon. / Vous exposez les citoyens Momigny, Babet et comp-e épiciers rue de l'Enfant qui Pisse qu'il a été mis en réquisition dans leur magasin diverses marchandises, pour une partie desquelles il leur a été délivré un mandat sur le receveur des domaines nationaux mais qu'il n'a point été compris dans ledit mandat la somme de vingt trois livres 1 sol dont ils rapportent ci-joint le reçu collationné par le citoyen Pitrat. / En conséquence ils demandent, citoyens, qu'il leur soit délivré un mandat de la dite somme sur le receveur des domaines nationaux et ferez, citoyens, justice. / Lyon, le 18^e floréal an 3^e de la République française, une indivisible et démocratique. / Momigny Babet et Comp-e.
(Lyon, Archives dép. du Rhône. Extrait du dossier des Séquestres. Mainlevées. Lyon Ville an II — an III. Biens Nationaux 1 Q 836.)

Dem Gesuch fügen sie folgenden Beleg vom 14. März 1795 bei:

Du 24 ventose — n^o 288 — reçu de la citoyenne Soullier directrice de l'hospice de Bellevi 1^e la somme de vingt trois livres un sou pour une livre trois quart follicule et 2^{eme} sublimé corrosif, provenant de chez le citoyen Mominy n^o 106 rue de l'enfant qui pisse, à la forme du procès-verbal fait par le citoyen Berthaud agent du district / Collationné Patras.
(Lyon, Archives dép. du Rhône. Extrait du registre du premier bureau des domaines nationaux de cette commune 1 Q 836.)

Die Stadtbehörde gibt dem Gesuch statt, wie aus dem Dokument vom 16. Juni 1795 hervorgeht:

Les Administrateurs du district de Lyon, statuant sur la pétition des citoyens Momigny, Babet et Comp-e tendante à obtenir le remboursement de la somme de vingt trois livres un sol, provenante de vente de drogues faites à leur préjudice à la C-ne Soullier directrice de la maison d'hospice de Bellevi 1^e, ainsi qu'il apport par le récépissé du receveur des Domaines Nationaux. Signé Patras. / Vu l'extrait des registres du receveur des Domaines Nationaux. Signé Patras, portant que la somme de vingt trois livres, un sol a été versée dans la caisse du C-n Cisterne, provenante de vente de drogues de chez les C-ns Momigny, Babet et Comp-e. / Considérant que la somme réclamée, fait partie des propriétés des pétitionnaires dans la libre disposition desquelles il a été réintégré; le Procureur-Syndic entendu, / Le Conseil arrête que mandat de la somme de vingt trois livres un sol sera fourni aux

pétitionnaires sur le citoyen Cisterne receveur des Domaines Nationaux laquelle somme lui sera retenu la dite somme les frais légitimements faits. / Fait en Directoire, ce vingt huit prairial an 3^e de la République une, indivisible et démocratique. / Arnaud Philipon Cadet Girard Chabert.

(Lyon, Archives dep. du Rhône. Extrait du dossier des Séquestres. Mainlevées. Lyon Ville an II — an III. Série Q: Biens Nationaux 1 Q 836.)

II

Gutachten und Petitionen

Momigny hat mehrfach seine musiktheoretischen Schriften dem Institut de France vorgelegt, um ein Gutachten darüber zu erhalten. Auf die Vorlage des *Cours complet d'Harmonie et de Composition* (Paris 1803/06) bei der Klasse der Schönen Künste berief der Minister des Innern eine Kommission. Gossec, Grétry und Méhul gehörten ihr an. Sie verfaßten am 17. September 1808 ein Gutachten. Offenbar waren sie davon überzeugt, daß sich Momignys Reform zumindest im Augenblick nicht durchführen läßt. Vermutlich wollten sie dem Theoretiker durch ein negatives Gutachten auch nicht schaden. Sie entzogen sich deshalb einer eigentlichen Beurteilung unter dem Vorwand, seine Doktrin stoße einen Teil der in den Schulen Italiens, Deutschlands und Frankreichs anerkannten Theorien und Methoden um, außerdem gehe die Prüfung des Werkes eher die Mathematik- als die Musiksektion an. Mit mehr oder weniger geschickten Ausflüchten lehnt die Kommission die Verantwortlichkeit für ein eigentliches Urteil ab, spart jedoch nicht mit Lob für den praktischen Musiker und Komponisten. Das Gutachten hat folgenden Wortlaut:

Institut National. Classe des Beaux-Arts. / Du Samedi 17 Septembre 1808. / La section de Musique, après avoir examiné l'ouvrage de Mr. DE MOMIGNY intitulé COURS COMPLET D'HARMONIE ET DE COMPOSITION, a pensé qu'elle ne pouvait prononcer sur une doctrine qui tend à renverser une partie de la théorie et des méthodes adoptées et pratiquées dans les Ecoles d'Italie, d'Allemagne et de France: il est facile de sentir que d'anciens praticiens doivent craindre de paraître suspects, en combattant des idées contraires à celles qu'ils ont reçues de leurs maîtres et qu'ils transmettent à leurs élèves. D'ailleurs pour censurer un ouvrage nouveau qui est la censure des ouvrages anciens, il faudrait écrire des volumes, et faire un travail qui est plus du ressort de la section de mathématiques, que de la section de musique. Celle-ci doit donc s'abstenir d'approuver ou d'improver: la prudence l'exige. Dans le premier cas comme dans le second, elle veut éviter qu'on puisse lui reprocher d'avoir eu l'orgueil de s'ériger en juge dans une affaire soumise à l'opinion publique par l'impression. Les opinions consacrées par le tems ne peuvent se changer qu'avec le tems. L'expérience nous apprend que rarement les innovateurs ont assez vécu, pour jouir pleinement des réformes qu'ils ont voulu établir. Ces réflexions sont peu encourageantes, sans doute, pour Monsieur DE MOMIGNY; aussi ne sont-elles émises que pour justifier le silence que la section de musique croit devoir garder au sujet du Cours complet d'harmonie et de composition. Ce silence ne sera pas absolu. La section est trop juste pour ne pas déclarer que ce cours de composition assez ingénieusement conçu, a encore le mérite d'être bien écrit et qu'en fin on doit de la reconnaissance à celui qui a consacré son tems à le faire, et sa fortune à le publier.

Un système nouveau alors même qu'il n'est pas adopté, est toujours utile aux progrès des lumières, quand il a assez de mérite pour fixer l'attention des savans. En cherchant des armes

pour le combattre, on exerce son jugement, on s'affermit dans la vérité, on en découvre de nouvelles, ou enfin on s'aperçoit qu'elle n'est pas bien connue; et s'arrêter dans une fausse route, c'est avoir déjà fait un pas vers la bonne. Il faut donc remercier Mr. DE MONIGNY et désirer que le gouvernement récompense son zèle et son dévouement pour les progrès d'un art qu'il cultive avec distinction, comme exécutant et comme compositeur. / Signé: Gossec, Grétry, Méhul / rapporteurs.

(Momigny, *La seule vraie théorie de la musique*, Paris 1821, p. V.)

Am 1. Oktober 1808 würdigte der ständige Sekretär der Klasse der Schönen Künste, Joachim Le Breton, den *Cours complet* in einer öffentlichen Sitzung. Er schloß sich dem Urteil der Kommission an und wies das Werk dem Urteil der öffentlichen Meinung zu, das, wie es heißt, unwiderruflich sei. Die Rede wurde im Auszug gedruckt, sie lautet:

Extrait du Discours imprimé de Joachim le Breton, Secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France, prononcé dans la séance publique du 1^{er} octobre 1808.

Si la classe s'est occupée de cet art avec autant d'intérêt, elle peut se persuader que hors de son sein, des esprits méditatifs cherchent des routes nouvelles, des principes féconds. Un système digne d'attention sous ces rapports, est la théorie qu'a publiée M. DE MOMIGNY, et que son exc. le ministre de l'intérieur a soumise à l'examen de la classe. / Mais quand il s'agit de prononcer sur un ouvrage profond, étendu, digne d'estime par un mérite réel, par les recherches, les méditations, les grands sacrifices qu'il a coûtés, et qui, vu sous un autre aspect, n'annonce rien moins que le renversement des bases consacrées, le jugement devient difficile: alors il y a deux devoirs à remplir; l'un, qui est doux et qu'on se presse d'acquiescer, consiste à être juste et reconnaissant envers l'auteur qui a le droit d'exiger un noble prix de ses travaux; l'autre qu'on a besoin de s'imposer, demande qu'on soit sévère pour le maintien des principes sur lesquels paraît poser chaque genre de connaissances. / Et tempérant ces devoirs l'un par l'autre, la section de musique a donné des éloges au mérite, au zèle, au courage et à la constance de M. DE MOMIGNY. Mais sa doctrine tendant à détruire une partie de la théorie et des méthodes adoptées dans les écoles d'Italie, d'Allemagne et de France, il faudrait une évidence réelle de principes et de vérités pour obtenir l'assentiment des maîtres. La section de musique n'a point aperçu cette lumière. Elle convient du reste que l'examen qu'elle en a fait, serait plus de la compétence de mathématiciens que de compositeurs. On ne peut donc signaler LE COURS COMPLET D'HARMONIE par M. DE MOMIGNY, que comme un de ces ouvrages digne d'intérêt, mais qui ont besoin du temps pour prendre la place qui leur est due. D'ailleurs, l'impression l'a déféré au tribunal de l'opinion publique qui lui assignera un rang, et dont les jugemens sont seuls sans appel.

(Momigny, *La seule vraie théorie de la musique*, Paris 1821, p. V.)

In cinem Schreiben an den Minister des Innern legte Momigny Berufung ein. Er bat um die Erlaubnis, seine Theorie in einer Lesung vor den Mitgliedern der Klasse der Schönen Künste erklären zu dürfen. Aus dem Antwortbrief des Ministers geht hervor, daß sich die Kommission erneut mit dem Werk beschäftigte und daß Momigny eine Gratifikation von eintausend Francs erhielt:

Paris, le 30 Décembre 1808. / Le Ministre de l'Intérieur, comte de l'Empire, à Monsieur de Momigny, compositeur. / J'ai reçu, Monsieur, la lettre par laquelle vous réclamez contre le jugement que la classe des Beaux-Arts a porté de votre ouvrage intitulé Cours complet d'Harmonie et de Composition. Vous désirez pouvoir éclaircir devant les Membres de cette

classe les principes de votre Théorie. / Je sais qu'ils s'occupent en ce moment d'un examen plus approfondi de vos principes. Quelque soit leur décision, j'ai cru devoir récompenser votre travail et votre zèle; et je vous ai en conséquence accordé une gratification de mille francs. / Je vous salue / Crétet.

(Momigny, *La seul vrai Théorie de la musique*, Paris 1821, p. VII.)

Die Lesung fand am 17. Dezember 1808 statt. In der anschließenden Diskussion kam es zum Bruch mit Grétry. Momigny hat das Manuskript des Vortrags wenige Monate später unter dem Titel, *Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet* (Paris 1809) veröffentlicht. Nach wiederholten Vorstößen im Ministerium, in der Klasse der Schönen Künste, bei einzelnen Professoren und zuletzt in der Mathematiksektion des Instituts, die ihm nur Enttäuschung und Verdruß einbrachten, wandte er sich verbittert ab. Gegen Ende der zwanziger Jahre reichte er zum letzten Mal einen Entwurf ein. Auf Veranlassung des Innenministers wurde abermals eine Kommission mit der Prüfung seiner Theorien beauftragt. Diesmal gehörten ihr Cherubini, Le Sueur, Böieldieu, H. M. Berton und Auber an. Sie legten ihm am 25. April 1831 sieben Fragen vor. Momigny beantwortete sie in der Schrift *A l'Académie des Beaux-Arts* vom 6. Mai des gleichen Jahres. Ein definitives Gutachten unterblieb auch diesmal. Statt dessen reichte die Kommission am 1. Oktober 1831 beim Comte d'Argout, dem Handelsminister Louis-Philipps, eine Bittschrift ein. Cherubini, Le Sueur, Berton, J. Paer, Auber, Le Thiers und Bosio hatten zusammen mit Momigny unterzeichnet. Seine Verdienste sind durch den Hinweis auf zahlreiche tiefgründige und nützliche Arbeiten hervorgehoben. Im Hinblick auf die drückende Not, in der Momigny seit dem Verkauf seines Verlagshauses lebte⁶, wurde ihm eine jährliche Pension von 400 Francs bewilligt. Ein letztes Mal wandte sich Momigny an die Öffentlichkeit, als er 1836 diese Bittschrift, der er seine Klagen über die Akademie der Schönen Künste anfügte, im Druck verbreiten ließ:

Copie

De la Pétition présentée le 1^{er} octobre 1831 par la Section de Musique de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut royal de France, à Monsieur le Ministre du commerce et des travaux publics, en faveur de M. de Momigny. / Imprimée pour être mise aux pieds du Roi / des Français, et sous les yeux de l'Institut royal et du Public. / A MONSIEUR LE COMTE D'ARGOUT Pair de France. / Ministre secrétaire d'Etat au département du commerce et des travaux publics. / Monsieur le Ministre.

Aujournant à des temps plus opportuns l'examen complet et définitif de la théorie et des autres découvertes de M. Jérôme-Joseph de Momigny, les Membres composant la Section de Musique de l'Académie royale des Beaux-Arts, et autres savans ou artistes, s'adjoignent à cet auteur et compositeur pour solliciter pour lui, son épouse et les personnes à sa charge, une pension justement méritée pour ses travaux profonds, utiles et nombreux; pension que des pertes récentes lui rendent nécessaire. En foi de quoi ils signent avec lui la présente supplique. Signé: Cherubini, Le Sueur, Berton, J. Paer, / Auber, Le Thiers, Bosio et de Momigny.

⁶ Dazu vom Verfasser: *J. J. de Momigny als Verleger*, in: *Fontes artis musicae* X, 1963/1–2, p. 42–59.

En marge de cette demande est écrit ce qui suit: / C'est avec le plus vif intérêt et avec toutes les instances qu'il est possible d'exprimer que j'ai l'honneur de présenter et de recommander à Monsieur le Comte d'Argout la demande d'une pension pour M. de Momigny. Signé: Dugas-De-Montbel, / Député du Rhône.

Qu'a fait alors le Ministre? il a accordé quatre cents francs d'indemnité annuelle à Jérôme-Joseph de Momigny, et celui-ci a vainement attendu, depuis cette époque, le jugement définitif, promis par la Section de Musique de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut royal de France. / Cette Section, ce tribunal spécial devant lequel le gouvernement me laisse placé, depuis 1808, n'aurait-il pas encore reconnu l'opportunité de juger les grandes et importantes découvertes de M. de Momigny? Faut-il absolument que cet auteur meure de faim, d'injustice et de chagrin, pour illustrer l'humanité et les lumières de cette imposante Section? Sont-ce là les intentions du Roi, si bienfaisant, de ses Ministres, et de la nation française, si noble et si généreuse? Telles sont les questions qu'ose adresser M. de Momigny à l'autorité, et plus directement à M. M. Cherubini, Lesueur, Berton, J. Paër et Auber. / Il y a positivement vingt-sept notes dans chaque Tonalité; donc enseigner qu'il n'y en a que sept, est une chose absurde et interdite à la raison et au sens commun, depuis 1806 que M. de Momigny a prouvé, jusqu'à la dernière évidence, l'existence, réelle de ces vingt-sept notes, savoir: dans son Cours complet d'harmonie et de composition, en trois volumes in-8°, dans La seule vraie Théorie de la Musique; et, finalement, en 1831, dans sa réponse aux sept questions faites à M. de Momigny par la Section de Musique de l'Institut royal... Imprimerie de Madame De Lacombe, 1, faubourg Poissonnière.

(Paris, Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire. Let. Autogr. De Momigny, Nr. 5.)

III

Zu Momignys Krankheit und Tod

Vom Jahr 1825 an hat sich Momigny zunehmend politischen Fragen zugewandt. Die musiktheoretischen Arbeiten traten mehr und mehr in den Hintergrund, bis sie nach dem Scheitern der Ausgabe seines *Cours général de musique* (Paris 1834) überhaupt ihr Ende fanden. Von da an bewegten ihn nur noch politisch-philosophische Ideen, die ihn zu krankhaften Handlungen trieben und in geistiger Umnachtung endeten. Mit Beginn des Jahres 1837 traten Geistesstörungen auf, in deren Zwangsvorstellungen er behauptete, ein System der „hohen Politik“ entdeckt zu haben, das er dem König und den Ministern unterbreiten müsse. Im selben Jahr soll er — 75jährig — nach London gereist sein in der Absicht, dem englischen König seine Entdeckungen zu unterbreiten und ihn „gutes Regieren zu lehren“. Ohne seine Pläne ausführen zu können, sei er nach Verlauf eines Monats nach Paris zurückgekehrt. Es ist anzunehmen, daß diese Angaben, die wir dem ärztlichen Bericht von Momignys erster Anstaltsaufnahme entnehmen, nicht den Tatsachen entsprechen. Eher dürfte es sich um Anzeichen eines euphorischen Größenwahns handeln. Dagegen mag es durchaus zutreffen, daß er, besessen von seinen politischen Ambitionen, zuletzt beim französischen König vorstellig werden, ihn beraten und auf den schlechten Zustand der Staatsgeschäfte aufmerksam machen wollte. Wiederholt schreibt er an den König; die Minister besucht er der Reihe nach. Als er nicht aufhört, die Ämter mit seinen hochtrabenden Reden zu belästigen, läßt man ihn endlich abführen. Sein Zustand macht die Einweisung in eine Heilanstalt notwendig.

Sie erfolgt am 5. Februar 1838 auf Anordnung der Polizeipräfektur. Momigny wird in das damalige Asile d'aliénés, Maison royale de Charenton-Saint-Maurice eingewiesen. Von Dr. Calmeil wird ein aufschlußreiches Krankenprotokoll angelegt. Es hat folgenden Wortlaut:

Etablissement National de bienfaisance de St-Maurice, Seine — Observations du médecin traitant M. le Dr. Calmeil. Livre 1838, fol 17. / 5 Février 1838. / Mr. Momigny (Jérôme-Joseph) âgé de 77 ans; né à Philippeville (Meuse), domicilié à Paris, professeur de musique. / Point d'aliénés dans la famille, marié — 2 enfants. / Taille moyenne, tempérament bilioso-nerveux, yeux gris, tête chauve, bien développée, bien conformée. Il a toujours joui d'une bonne santé, cependant à l'âge de 13 ans, à la suite d'une chute d'un chariot, il s'est fracturé la cuisse, ce qui a légèrement altéré sa démarche. Il a été d'un caractère toujours vif et emporté; depuis sa jeunesse il s'est livré à l'étude avec passion, il a acquis des connaissances très variées, très étendues, il n'est étranger ni à la poésie, ni à la littérature, ni à la philosophie, ni aux sciences, mais par dessus tout il a cultivé la musique avec talent et avec succès, et à ce dernier point de vue, il s'est acquis aux yeux des artistes une réputation presque européenne. Il a composé divers ouvrages, il s'est beaucoup inspiré de théorie musicale, de la philosophie de la musique, il en faisait des cours nombreux et brillants. Il a complété par de beaux articles l'encyclopédie, et il a très habilement réfuté le système musical de J. J. Rousseau. Il composa avec une facilité et une supériorité très remarquable, il touche le piano d'une manière ravissante. Il a toujours vécu dans les relations les plus intimes avec les artistes les plus habiles de Paris, et ceux-ci, Berthier, Cherubini et autres ont témoigné de leur estime et de leur affection pour lui, lorsqu'en sa faveur, ils ont demandé au roi et à ses ministres une pension à titre de secours. Depuis 1830 il est, pour ainsi dire dans la misère; à l'aide de sa leçon et de ses ventes qu'il faisait alors qu'il possédait un magasin de musique près le boulevard Poissonnière, il vivait très honorablement, mais ayant vendu son magasin à un homme qui n'a pas pu, ou n'a pas voulu le payer, il est lui . . . [?] tombé dans le besoin le plus extrême, et ce n'est qu'après, qu'il a obtenu une pension de 400 fr., il a continué de donner quelques leçons de temps en temps, mais . . . [?] il n'a pas su les rendre lucratives. Avec quelque influence qu'il eût été placé, il reste que Mr. Momigny a présenté des dérangements d'esprit depuis douze à quinze mois. Depuis cette époque il ne parle et il ne s'occupe presque que de politique; il prétend qu'il a des idées, des opinions du système de haute politique qu'il a besoin de communiquer au roi et aux ministres; il y a un an il partit pour Londres dans le but de donner une idée au roi et de lui apprendre à bien gouverner, au bout d'un mois, n'ayant pu arriver à sa fin, il rentra en France et le dérangement le destina encore avec plus de netteté il voulait se présenter au roi, lui faire connaître le mauvais état des affaires et l'aider de ses conseils. Il est allé rendre plusieurs visites à presque tous les ministres. C'est dans une de ces dernières visites chez M. le ministre de l'intérieur qu'il a été saisi, parce qu'il ne cessait de pérorer toute politique et qu'il voulait imposer des idées. Il a écrit plusieurs fois au roi lui-même; il réclamait de lui la haute main pour les ministres qu'il aurait voulu faire marcher à sa guise. On a dit aussi que sous Charles X il a fait passer au roi plusieurs écrits sur l'art de gouverner.

La faculté intellectuelle, la mémoire, son état paraissant au-jour d'hui un peu affaiblis: Parfois il exagère ses talents dans la musique, la poésie et la politique surtout; à cela près pas d'autre idées ambitieuses, de côté des mouvements pas d'altération bien pointue; la prononciation offre pourtant de l'embarras, mais on prétend qu'un peu d'embarras a toujours existé. Il a été sujet à des opisthécies fréquentes, à des hémoroïdes — pas d'affection vénérienne — habituellement il a des insomnies sans autres phénomènes. Depuis quelque temps,

il existe un autre désordre dans sa manière de vivre habituellement, il querelle souvent sa femme, il lui a même donné quelques soufflets; il a des persécutions contre la belle fille = à tout bout de champ il change d'appartement, point de traitement — Pendant quelque temps il avait été affecté libre, mais depuis l'ouverture des chambres son délire a repris de plus belle.

Nach dreimonatiger Behandlung wird Momigny am 30. April 1838 wieder entlassen. Seine Krankheit ist jedoch unheilbar. Wie sich später herausstellt, leidet er an Paralyse. Am 23. Dezember 1840 wird er erneut in die Anstalt eingewiesen. Dem ärztlichen Eintrag zufolge war die Krankheit stark fortgeschritten; sie wird hier erstmals als vermutliche „*paralyse générale*“ bezeichnet. Dort ist auch vermerkt, daß Momigny nach seinem ersten Aufenthalt in der Anstalt als „nicht geheilt“ entlassen worden war. Nach den Einweisungsverfügungen der Polizeipräfektur und des Zentralbüros für die Aufnahme in die zivilen Krankenhäuser von Paris befand er sich im Dezember 1840 im Zustand der Geisteszerrüttung und des Wahnsinns. Sein Gebaren soll die öffentliche Ordnung gestört und die Sicherheit von Personen gefährdet haben. Im Faubourg Montmartre sei er durch „des actes extravagants“ aufgefallen. Vermutlich trieben ihn Rachepläne um, denn auch von einer Brandstiftungsmanie ist die Rede.

De Momigny (Jérôme Joseph) Professeur de musique, Paris, Quai des Orfèvres. Entrée le 5 février 1838. Ordre de M. le Préfet de police du même jour. Sorti le 30 avril 1838. (*Etablissement National de bienfaisance de St-Maurice, Seine. Livre de la loi. Registre matricule 1828, fol 165, n° 2389.*)

Mr. de Momigny (Jérôme-Joseph), âgé de 80 ans, né à Philippeville (Meuse) domicilié à Paris — Professeur de Musique. / Ce malade a déjà été dans la maison en 1838 voir le registre de cette année folio 17, sortie le 17 mai suivant non guéri. Atteint la démence senile d'une manière très prononcée l'articulation de certains mots paraît très difficile et embarrassés il y a lieu de croire qu'il est atteint de paralysie générale des aliénés. (*Prescription médicale de 1840, p. 287. Antoine Mardiant, interne en médecine.*)

Nous, Conseiller d'Etat, Préfet de police, de l'art. 18 de la loi du 30 Juin 1838; considérant que le nommé de Momigny (Jérôme-Joseph), âgé de 78 ans et demi, demeurant à Paris, rue de la Boule rouge, n° 3, est dans un état d'aliénation mentale, qui compromet l'ordre public ou la sûreté des personnes, ainsi qu'il est constaté par procès-verbal du Commissaire de police du quartier du Fbg Montmartre, et certifié par les médecins du Bau Central d'admission aux hôpitaux, avons arrêté et arrêtons ce qui suit: / Mr. le Directeur de la Maison Royale de Charenton recevra du porteur du présent, et placera dans le dit établissement, le Sr. de Momigny, pour être traité, à ses frais, de la maladie dont il est atteint, laquelle s'est manifestée par des actes extravagants (Manie d'incendie). / Le Conseiller d'Etat, Préfet de Police. / Delefert. (*Livre de la loi. Registre matricule des hommes. 1838, fol. 209, n° 2389. Transcription des pièces.*)

Les membres du Bureau Central d'admission dans les hôpitaux civils de Paris sousignés, déclarent que le nommé de Momigny (Jérôme-Joseph) est atteint d'aliénation mentale; sur que cet état exige son admission dans une maison spéciale de santé. Paris, 23 Décembre 1840 / Les médecins de service / Vallex, Dr. Chafreignac.

Zweimal, am 3. Juli 1841 und am 31. Januar 1842 hat die Polizeipräfektur seine weitere Verwahrung verfügt. Das monatliche Protokoll über den Krankheitsverlauf lautet für die Zeit vom 31. Januar bis zum 31. Dezember 1841 jeweils „*oblitération intellectuelle, paralysie générale*“ und für die Zeit vom 31. Januar bis zum 31. Juli 1842: „*démence, paralysie générale*“. Die letzte Eintragung stammt vom 25. August 1842, dem Todestag Momignys.

Ordre de maintenue de Mr. le Préfet de police en date du 31 juillet 1841.

Ordre de maintenue de Mr. le Préfet de police, en date du 31 janvier 1842.

De Momigny (Jérôme Joseph), ancien professeur de Musique, marié à Rose-Marie Lafond, domicilié à Paris, rue de la Boule rouge, 3.

(*Livre de la loi. Registre matricule des hommes, 1838, fol 209, n° 2389.*)

25 août 1842: mort des suites de la paralysie générale dont il est atteint.

Der Text der Sterbeurkunde lautet:

Le vingt cinq août mil huit cent quarante deux, 14 H 45, est décédé à Charenton-Saint-Maurice: Jérôme Joseph de MOMIGNY né à Philippeville (Meuse) le 20 janvier 1762, ancien professeur de musique, Paris, 3 rue de la Boule rouge. Veuf de Rose Marie LAFOND. (*Ville de Saint-Maurice, Seine. Extrait d'acte de Décès, acte n° 82.*)

IV

Die Briefe

Der Brief gehört zu den wichtigsten Dokumenten, die der einzelne hinterlassen kann. Er vermittelt einen ungetrübten Blick in die Persönlichkeit und Gedankenwelt des Schreibers, gibt er doch eine unmittelbare, aus dem Augenblick heraus geborene Äußerung wieder. Er ist nicht nur eine Ergänzung zum Werk eines Menschen, vielmehr vermag er die Entfaltung seines Wesens in einer anderen Dimension vor Augen zu führen. Als Zeugnis des Individuellen bewahrt er „*das Unmittelbare des Daseins und den schönsten und unmittelbarsten Lebenshauch*“ (Goethe). Die Handschrift spielt dabei eine wesentliche Rolle. Sie wandelt sich zwar dauernd, bleibt aber, wie man in der Epistolographie weiß, in ihrem Typus unverändert. Aus den Formen, der Richtung, den Bewegungen, kurz aus allen Einzelheiten der Schrift leitet die klassische Graphologie die Art der Intelligenz, den moralischen Wert, die verschiedenen Aspekte des Charakters und die Energie und Willenskraft des Schreibers ab. Aus den erhaltenen Schriftstücken fällt ein Licht auf jene Gestalt und Lebensinheit, die dem Forscher nie mehr in seiner einmaligen Lebenswirklichkeit entgegentritt. Besonders die Gestik und Mimik eines Menschen, die immer etwas von seinen Gefühlen, seinen Leidenschaften und seinem Charakter enthüllen, sind mit dem Tode auf immer dahingegangen. Erhalten sind sie nur in der Schrift. Diese kann als Ergebnis einer Vielzahl kleiner Gesten angesehen werden, die in ihren Formen gleichsam geronnen sind und Dauer angenommen haben. Sie kann als Wiederholung „en miniature“ der gewöhnlichen Gestik gelten, lehrt doch die

Graphologie, daß zwischen beiden vollkommene Identität besteht. Sie bietet den Vorteil, daß man sie beobachten, studieren kann, ohne durch die Anwesenheit der betreffenden Person, seine Bewegungen und seine veränderliche Mimik gestört zu sein. „Die Handschrift“, schreibt Karl Jaspers⁷, „ist wegen ihrer dauernden Fixierung, die einer gründlichen Untersuchung standhält, dann aber auch wegen der geringen Rolle, die bei ihr Verstellung zu spielen pflegt, zu Studien der Ausdrucksbewegung vor allem geeignet.“

Von Momigny sind fünf Briefe im Autograph erhalten, davon vier von seiner Hand. Notenautographe fehlen ganz, ebenso Rechnungen, Quittungen und andere Schriftstücke. Der biographische Wert der Briefautographe liegt vor allem darin, daß sie sich über einen Zeitraum erstrecken, der von 1798 bis 1829 reicht und den Lebensabschnitt vom 25. bis 66. Jahr umfaßt, eine Zeitspanne, die als die eigentlich produktive in Momignys Leben gelten kann. Die charakteristische Handschrift liefert ein ausgeglichenes, harmonisches, ja sympathisches Schriftbild. Die Anordnung zeigt Sinn für übersichtliche Gliederung; die Schrift selbst ist sehr gut lesbar. Was sogleich besticht, sind die kalligraphisch schönen Schriftformen. Eine gewisse Weiträumigkeit zwischen den leicht ansteigenden Linien wird meist als geistige Weite und Format gedeutet. Der linke Rand erweitert sich nach innen, was gern als Zeichen der Ökonomie gilt. Endhäkchen weisen auf Beharrlichkeit und Zähigkeit hin. Ein gesteigertes Selbstwertbewußtsein spricht aus der Schlußschleife des Namenszuges. Im Alter ist die Schrift stärker gerundet als in jüngeren Jahren.

Der in kalligraphischer Hinsicht schönste Brief ist der älteste, den Momigny, 36jährig, am 30. Mai 1798 in Lyon geschrieben hat. Er lebte um diese Zeit seit 13 Jahren in der Rhönestadt, war verheiratet und hatte zwei Söhne im Alter von einem und von fünf Jahren. Er ging damals kaufmännischen Geschäften nach. Daß er sich in dieser Zeit auch mit Musik beschäftigte, zeigt der Inhalt des Briefes. Der Empfänger ist nicht genannt, da jedoch von einer gemeinsamen Oper die Rede ist, scheint es sich um einen Textdichter zu handeln. In emphatischem Stil lobt Momigny dessen literarische Arbeiten und lädt ihn ein, nach Lyon zu kommen, um gemeinsam den Plan für diese Oper zu besprechen. Unter den bei Chorons⁸ genannten Opern kommt dafür *Le Baron de Felsheim* in Frage. Das Libretto stammt angeblich von einem Prince de Chakowskoy. Vermutlich war der Brief an diesen gerichtet. Wie der Inhalt erkennen läßt, hatte Momigny von dem Empfänger bereits verschiedentlich Texte vertont. Daß es mit den Verlegern in Lyon einiges zu regeln gab, geht aus dem Hinweis auf ihre Raffgier hervor:

Lyon le 11 Prairial an 6. / Je ne puis vous exprimer, Monsieur, combien je suis flatté de l'intéressante association que vous daignez me proposer. Persuadé que mes talents et mon cœur y gagneront également, je l'accepte avec le plus grand plaisir, je dirai même avec reconnaissance. Je ne puis recevoir ainsi les éloges que vous donnez aux Romances dont je n'ai fait que la Musique. Je reporte donc aux auteurs des paroles les deux tiers, au moins, de vos louanges délicates; et je retranche encore la plus grande partie du reste, qui n'est due qu'à l'indulgence, compagne du vrai mérite, et par conséquent du vôtre. / Vous n'avez

⁷ Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Heidelberg 1913, 71959, p. 229.

⁸ Chorons-Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1810/11.

rien à désirer, Monsieur, sur le Molle. Horace le trouverait chez-vous, comme dans Virgile même. Votre sensibilité, votre aimable génie vous en fournissent abondamment; c'est ce dont m'a convaincu la lecture de vos charmans ouvrages. / Malgré vos obligeantes invitations, je ne vous envoie ni vers, ni Musique dans l'espoir que nous aurons l'avantage de vous revoir sous peu de jours. J'espère, Monsieur, que vous voudrez bien me faire l'honneur de venir descendre chez moi, où nous combinerons ensemble les moyens de remplir vos vœux. Notre opéra pourra se jouer ici. Quant à nos libraires, malgré qu'ils soient corsaires et demi, je pense que vous pourrez en tirer parti. Ce n'est plus une lettre, Monsieur, que nous attendons, c'est vous même, et c'est dans la plus vive impatience de vous embrasser que je demeure le plus dévoué, mais malheureusement le plus faible de vos confrères en Appollon. / Momigny / Mme. Momigny très sensible à votre souvenir vous fait les complimens les plus empressés.

(Paris, Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire. Let. Autogr. De Momigny, No 1.)

Der — zeitlich — zweite Brief wurde im Frühjahr 1805 in Paris geschrieben. Momigny stand im 44. Lebensjahr. Vier Jahre zuvor, im Herbst 1800, war er nach Paris gekommen und betrieb im Norden der Stadt eine Notendruckerei mit Verlag und Musikalienhandlung. Der Brief fällt in die Zeit der Abfassung des *Cours complet d'Harmonie et de Composition*, der um diese Zeit etwa zur Hälfte vorlag. Eine eifrige Verlegertätigkeit trat damals zu den theoretischen Untersuchungen hinzu. De la Bouïsse, an den der Brief gerichtet ist, war ein weniger bekannter Textdichter. Bereits 1803 hatte Momigny einen Text von ihm vertont. Es ist die Romanze *La vengeance de l'amour*. Eine persönliche Bekanntschaft scheint bis zu dem Briefdatum nicht bestanden zu haben. Vermutlich hatte de la Bouïsse von der erwähnten Vertonung erfahren und daraufhin weitere Texte an Momigny gesandt. Die Schrift ist weniger sorgfältig als in dem sieben Jahre zuvor in Lyon geschriebenen Brief. Weniger zierlich, flüchtiger, kann vielleicht eine gewisse Lebenshast herausgelesen werden. Die Schriftzüge muten sachlicher, realistischer, in gewisser Weise auch reifer an als im älteren Brief. Die charakteristischen Merkmale sind aber dieselben:

A Monsieur / Monsieur Auguste De la Bouïsse / rue de Béarne Hôtel de France / faubourg St. Germain No 629. / Paris / Monsieur, / Je n'ai reçu qu'avant hier soir, votre aimable lettre et vos jolis couplets. Je me proposais d'avoir l'honneur de vous voir aujourd'hui, mais des affaires sont venues déranger ce projet qui flattait mon cœur. Comme je n'ai pas l'avantage d'être votre voisin, je vous prie d'avoir la bonté de me mander quelles sont les heures où l'on vous trouve chez vous. / Il n'est pas surprenant que vous n'ayez pas vu mon Magasin sur le boulevard du temple puisqu'il est situé boulevard Montmartre no 31 presque en face de la rue Montmartre, a gauche, avant d'entrer dans le faubourg; mais il est bien fâcheux pour moi que cela ait retardé le plaisir que j'aurai à faire votre connaissance. / Déjà votre ame votre génie me sont connus. J'ai lu avec bien de l'intérêt plusieurs pièces de vers que vous avez fait insérer au Mercure de France. Je m'occuperai de vos couplets sur le mot et la chose, au premier moment de loisir dont je pourrai disposer. Je suis en attendant le moment désiré de vous assurer de mon zèle et de mon dévouement, / Monsieur / votre très affectionné / serviteur De Momigny / Paris ce Samedi 27 avril 1805.

[Von anderer Hand:] Jérôme-Jos. Momigny / né à Philippeville en 1766 / musicien et compositeur / distingué en même temps / écrivain politique.

(Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. Sign.: Mus. ep. J. J. Momigny 1 M. 1916. 568.)

Ein Brief vom 24. August 1818 (Poststempel) ist an Roquefort gerichtet. Momigny stand im 56. Lebensjahr. Mit der Herausgabe des zweiten Bandes der *Encyclopédie méthodique* bewältigte er seit fünf Jahren ein immenses Arbeitspensum. Die Edition des Werkes stand um die Zeit des Briefdatums kurz vor dem Abschluß. Nach dem Inhalt zu schließen verband ihn mit Roquefort eine engere Freundschaft. Mit seinem vollen Namen Jean-Baptiste-Bonaventure Roquefort-Flaméricourt, war er ein um fünfzehn Jahre jüngerer, aus Mons im Hennegau gebürtiger Landsmann Momignys. 1804 hatte er in Paris mit Fétis zusammen an einer Musikzeitschrift gearbeitet, die aber nach wenigen Nummern ihr Erscheinen einstellen mußte. Er war dann langjähriger Musikkritiker am *Moniteur universel*. Momigny hatte ihn als Mitarbeiter für die *Encyclopédie méthodique* gewonnen. Die Schrift ist nach wie vor charakteristisch. Beim Namenszug fällt auf, daß seine Formen einfacher geworden sind. Die schwingvollen Auslaufbögen, welche die beiden vorausgehenden Briefe aufweisen, sind hier auf einen nur leicht gebogenen Strich reduziert. Dennoch hat das Schriftbild starke Ähnlichkeit mit dem ersten Brief:

[Poststempel: 24 Août 1818] / A Monsieur / Monsieur Roquefort: homme — / — de lettres, rue Du Colombier / N° 18 Faub. g. à Paris. / Seriez-vous malade, Mon cher ami, que vous ne nous donnez aucun signe de vie? Vous avez eu la cruauté de nous priver trois lundis de suite du plaisir de vous avoir à dîner, et nous avez fait vous attendre en vain jusqu'à cinq heures trois quarts, quoique je sois passé plusieurs fois chez vous pour vous rappeler vos engagements. Veuillez bien me dire ce qu'il vous est arrivé, car me présenter toujours chez vous pour entendre dire à votre portière que vous êtes sorti à six heures et demi du matin, cela n'est pas très satisfaisant. Elle m'a raconté qu vous aviez eu une indigestion la dernière fois que j'allai savoir de vos nouvelles, et que c'était pour cela qu'elle ne m'avait pas laissé monter quoique vous y fussiez. Je ne vois pas cependant quel mal vous aurait fait la visite d'un ami. La seconde fois je forçai la consigne et ne pûs vous éveiller ni me faire entendre. Je respecte votre tems et votre travail; mais il me semble que sachant bien que mes visites sont de trois minutes, vous devriez me distinguer des importuns auxquels vous êtes forcé de fermer votre porte. Dites-moi quel jour vous viendrez réparer vos fautes en dînant avec nous. Si vous étiez indisposé, faites le moi savoir afin que j'aie vous voir et vous consoler, si toute fois mon amitié vous est agréable. / De Momigny. (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire, Let. Autogr. De Momigny, N° 2.)

Drei Jahre nach Beendigung des Musikeils der *Encyclopédie méthodique* machte Momigny — jetzt ein angehender Sechziger — durch die Herausgabe von *La seule vraie théorie de la musique* erneut den Versuch, die Öffentlichkeit auf seine Arbeiten aufmerksam zu machen. Ein Brief aus dieser Zeit datiert vom 20. Oktober 1821 und ist an den Intendanten der Menus plaisirs des Königs gerichtet. Wie daraus hervorgeht, war er bereits zuvor bei der Intendanz persönlich vorstellig geworden. Der Baron, an den der Brief gerichtet ist, war François-Marie-Mierre-Rouillet, Baron de la Bouillierie. Die genannte Intendanz nannte sich 1821 Intendance des Théâtres royaux, des Fêtes et Cérémonies. Sie war durch königliche Order vom 13. Februar 1816 geschaffen worden; die Ecole royale de musique unterstand ihr. Nach den einleitenden langen Höflichkeitserweisen erfahren wir den Zweck des Besuchs bei dem Intendanten. Momigny bittet um die Erlaubnis, in einer Lesung im Conservatoire seine Theorien darlegen zu dürfen. Man muß hier wissen, daß er seit mehr

als eineinhalb Jahrzehnte auf ein definitives Gutachten von der Klasse der Schönen Künste des Institut de France wartete. Die Schriftzüge, kalligraphisch schön wie eh und je, zeugen von ungebrochener Kraft des sich dem Greisenalter nähernden Schreibers:

A son Excellence Monsieur l'Intendant des Menus plaisirs du roi. / Monsieur Le Baron, / En me recevant avec une bonté honorable, et en daignant m'accorder avec une grâce infinie plus que je ne songeais à demander, vous avez ouvert mon cœur à un sentiment délicieux que je brûle de vous exprimer. Ma reconnaissance est telle, Monsieur le Baron, que je perdrais désormais toute mon estime, si je ne me vouais sans réserve à l'honneur de votre règne, comme je le fus et le serai toujours à celui de la justice et de la vérité. / L'Empire immédiat des Arts, vu du bon côté, est le plus aimable et le plus beau. Dans cet empire charmant, je n'y serai pas votre valet; je ne le serais pas de Dieu le père, mais je vous y donnerai constamment des preuves de ma fidélité, et vous y servirai de tout mon cœur et de tout mon savoir, comme un bon soldat sert son roi, ou son colonel, de tout son courage et de tout son fusil. / Daigner m'admettre à professer à l'Ecole royale de Musique les vérités importantes et nouvelles que j'ai conquises, ce n'est pas seulement faire un acte de bonté envers moi et hâter l'heure de la justice; c'est encore en faire un de sagesse; les vérités ne pouvant être, sans scandale, en opposition et dans un état d'agression avec tel enseignement public que ce soit, sans diminuer le respect que l'on doit à l'autorité, pour le maintien de l'ordre et la félicité générale. C'est ce que vous comprenez beaucoup mieux que moi, Monsieur le Baron, et ce qui justifie et fait applaudir en vous le choix du Roi par tous ceux qui savent vous rendre l'hommage qui vous dû. Puissé-je être à portée de vous montrer toute la pureté de mon ame et l'étendue de mon zèle, et vous convaincre que je suis très respectueusement. / Monsieur Le Baron, / Le plus reconnaissant de tous ceux / que vous avez obligés. / De Momigny. / Boulevard Poissonnière n° 20. / Le 20 octobre 1821.

(Paris, Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire. Let. Autogr. De Momigny, N° 3.)

Ein Brief an den Generalintendanten des Königlichen Hauses mit dem Eingangsstempel der Intendanz vom 26. Februar 1829 stammt nicht von Momignys Hand. Die Sorge um den täglichen Lebensunterhalt, bis dahin nie und nirgends Gegenstand irgendwelcher Äußerungen Momignys, tritt plötzlich wie ein Gespenst in den Vordergrund. Die Ursache ist verständlich genug: hatte er in Paris dank seinem gut geführten Verlagshaus zeitlebens in wirtschaftlicher Unabhängigkeit gelebt, so stellte sich, nachdem er es verkauft hatte, die Bezahlung aber ausblieb, die Not ein, die sein Alter überschattet. Aus dem Brief spricht neben der wirtschaftlichen Notlage der ganze Kummer, den Momigny angesichts der geringen Resonanz seines musikästhetischen Werkes empfindet. Nunmehr 77 Jahre alt, schwinden ihm, der von der Richtigkeit seiner Lehre stets überzeugt war, allmählich Mut und Hoffnung.

[Eingangsstempel:] (INTCE GENLE DE LA MAISON DU ROI / 26 Février 1829 / CABINET PARTICULIER) / A Monsieur l'Intendant général / de la Maison du roi. / Jérôme De Momigny, Père de deux ex-gardes du Corps; l'un de Louis XVIII, l'autre de Monsieur; Compositeur de beaucoup d'œuvres des Musique, pianiste-improvisateur a fait il y a vingt ans un Cours complet d'harmonie et de composition en 3 vol. in 8°. Ensuite la 2^e. Partie du Dictionnaire de Musique de l'encyclopédie par ordre de matières; et enfin la seule vraie théorie de la Musique. Il est maintenant devant la section de Musique de l'Institut, demandant justice par l'entremise du Ministère de l'Intérieur pour la vraie doctrine

28

Lyon le 11 Mai au 6,

Je ne puis vous exprimer, Monsieur, combien je suis flatté de l'intéressante association que vous daigniez me proposer. Lorsque que mes talents et mon cœur y gagneront également, je l'accepte avec la plus grande plaisir, je dirai même avec reconnaissance. Je ne puis recevoir ainsi les éloges que vous donnez avec amour, dont je n'ai fait que la moitié, je compte donc sur celui des paroles les plus basses, au moins, de vos honnêtes éloges; et je retranche encore la plus grande partie de celle, qui n'est que qu'à l'indulgence, compagne de vos mérites, et par conséquent de votre.

Que n'avez rien à désirer, Monsieur, sur la Stelle, lorsque ~~l'ouvrage~~ chez vous, comme dans Virgile même, votre sensibilité, votre sensible génie vous en fournissent l'abondamment; et ce sont ma conviction la lecture de vos charmants ouvrages.

Malgré vos obligeantes invitations, je ne vous envoie ni vers, ni Poésies, sans l'espoir que nous aurons l'avantage de vous servir dans peu de jours. J'espère, Monsieur, que vos amables bontés me feront l'honneur de venir descendre chez moi, où nous combinerons ensemble les moyens de remplir vos vœux.

Je vous prie de m'envoyer le journal de vos lectures, malgré que je sois accablé de vers et de prose, je ~~prévois~~ que vous pourrez en tirer parti. ~~Il~~ est plus une lettre, Monsieur, que vous attendez, c'est vous même, et c'est dans la plus vive impatience de vous embrasser que je demeure le plus ^{impatiemment} sûr, mais le plus ^{impatiemment} sûr de vos confidences en Apollon. *Momigny*

M. Momigny de son côté à votre service vous fait les compliments les plus respectueux.



Das älteste erhaltene Schriftstück Momignys: Brief vom 30. Mai 1798.

de la Musique qu'il a découverte, qu'il expose dans un nouveau manuscrit et dont il demande l'adoption. On aime tant la science qu'il craint que ses découvertes ne le conduisent au tombeau, abreuvé de chagrin et mourant de faim, si quelque homme honnête et puissant ne vient à son secours pour l'étayer dans ses justes réclamations. La protection si honorable et si bienfaisante de Monseigneur l'Intendant général de la Maison du Roi préviendrait le naufrage dont il est menacé, mais comment se faire connaître à lui comme talent et convaincre, Monseigneur, que ce qui aurait peut être conduit tout autre que Mr De Momigny aux honneurs et à la fortune l'a ruiné et fait éloigné de tout? Il peut compter sur une gloire posthume, mais ce n'est pas avec cela qu'on pourvoit aux nécessités de la vie, et qu'on paie ce qu'on doit de son vivant.

Dix siècles auraient pu s'écouler avant de trouver les vérités importantes qu'il a découvertes; mais qu'est ce que cela fait à la rivalité? Il l'importune d'une lumière soudaine, dont elle se passait, et qu'elle ne veut pas laisser se propager. Depuis vingt ans, le silence de cette rivalité et ses autres moyens sont parvenus à tenir la lumière cachée sous le boisseau. En faut-il davantage pour perdre un homme? Rebuté vingt fois par les difficultés qu'il y a à surmonter pour obtenir justice. Mr De Momigny a renoncé aux poursuites tout le tems qu'il a pu se passer de leur résultat, mais ruiné de toutes les manières, il est forcé de s'adresser à l'autorité qui sera paternelle pour lui, si elle daigne entendre ses réclamations, car tout ne doit pas être institué et si bien calculé que l'homme de bien et de génie soit inévitablement perdu. Un poème pour Feydeau ou pour l'opéra, dont il pourrait avec succès faire la Musique appuierait sa doctrine et le tirerait des embarras qu'il éprouve, mais sans protection on est partout repoussé, ou l'on vous demande quels sont vos succès et non quel est votre talent, et les résistances dont on est la victime. / De Momigny Boulevard Poissonnière / N° 20. / Paris le 25 février 1829.

(Paris, Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire; Let. Autogr., De Momigny, N°. 4.)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Nach vorbereitenden Arbeiten seit 1958 durch Paul Kast wurde im November 1960 mit einem Vortrag von Professor Friedrich Blume die Gründung der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom bekanntgegeben. 1962 übernahm Helmut Hucke, 1964 Friedrich Lippmann ihre Leitung. Dem Direktor des Deutschen Historischen Instituts Professor Walther Holtzmann und seinem Nachfolger Professor Gerd Tellenbach ist die Förderung und Entwicklung der musikgeschichtlichen Abteilung, deren fachliche Betreuung der Gesellschaft für Musikforschung übertragen wurde, zu danken.

In besonderen Räumen des Instituts ist eine beachtliche musikwissenschaftliche Bibliothek (von zur Zeit rund 7000 Bänden) zusammengekommen, deren Ausbau in Richtung auf die der Abteilung gestellte Aufgabe, die Erforschung der italienisch-deutschen Musikbeziehungen, weiter gefördert wird. Die starke Benutzung der Bibliothek durch die in Rom weilenden Forscher, vor allem aber auch durch die italienischen Musikwissenschaftler kennzeichnet die Bedeutung, die ihr zukommt.

Wenn auch die Einrichtungen und die Bibliothek der Abteilung erst am Anfang der Entwicklung stehen und vor allem die personelle Besetzung der Abteilung dringend einer Erweiterung bedarf, so hat sich ihre Arbeit für die Musikforschung doch schon erfreulich ausgewirkt. Deutschen und ausländischen Forschern konnten für ihre Arbeiten in Italien Informationen gegeben werden; zahlreiche Anfragen von Musikforschern aus Deutschland, aber auch aus dem Ausland konnten beantwortet werden; es entstanden kleinere und größere Schriften sowie bibliographische Hilfsmittel; in ihren Publikationen liefert die Abteilung der Forschung einen wertvollen Beitrag.

Von der Publikationsreihe der Abteilung „*Analecta musicologica*“ liegen bisher vier Nummern in Form von Aufsatzsammlungen mit dem Untertitel „Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte“ vor. Von nun an werden in der „*Analecta*“-Reihe „Studien“-Bände mit Monographien alternieren, welche gleichfalls auf das genannte Generalthema der Abteilung abgestimmt sind. Neben die „*Analecta musicologica*“ wird der „*Concentus musicus*“ treten, der kritische Ausgaben solcher musikalischer Werke bieten wird, die von den musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien zeugen. Die ersten Bände befinden sich in Arbeit. In „*Mitteilungen der Musikabteilung des DHI*“, einem an die deutschen musikwissenschaftlichen Institute versandten Schreibmaschinentext (bisher drei Nummern), wird auf wichtige italienische musikwissenschaftliche Neuerscheinungen aufmerksam gemacht.

Welche Themen aus dem der Abteilung gestellten, mit Absicht weit gesteckten Arbeitsthema „Erforschung der italienisch-deutschen Musikbeziehungen“ bearbeitet werden, ergibt sich aus der jeweiligen personellen Besetzung der Abteilung. Die Themenwahl entspricht der Entwicklung und Einstellung der wissenschaftlichen Mitarbeiter. So hat Paul Kast über den Deutsch-Römer Kapsberger gearbeitet, während Helmut Hucke das Opernwerk Pergolesis untersuchte; Friedrich Lippmann hat sich nach Weiterführung seiner Studien über die italienische Opera seria des frühen 19. Jahrhunderts der neapolitanischen Instrumentalmusik im beginnenden 18. Jahrhundert zugewandt; Wolfgang Witzemann, seit 1965 Stipendiat der Abteilung, arbeitete bisher über Domenico Mazzocchi und nimmt jetzt Studien über die italienische Vokalfuge im 17. Jahrhundert in Angriff.

Eine der bleibenden Aufgaben im zwangsläufig wechselnden Feld der Institutsarbeiten ist die Bibliographie und Dokumentation. Folgende Einrichtungen sind geschaffen worden oder befinden sich in Arbeit:

1. Bibliographie der Zeitschriften-Aufsätze zur italienischen Musikgeschichte. Die in nichtmusikalischen, also von den Musikforschern meist nicht genügend beachteten italienischen Zeitschriften publizierten Aufsätze zur Musik werden in fortlaufenden Listen in den „*Analecta musicologica*“ erfaßt. Geplant ist eine zweite bibliographische Fortsetzungsreihe, die die Aufsätze in den wenig zugänglichen italienischen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts bietet.

2. Register der italienischen Musikbibliotheken und Sammlungen mit Musikbeständen. Hierin soll auf den Charakter der Bestände, auf einzelne *Fondi* usw., zugleich mit Literaturangabe, hingewiesen werden. Dieses Register erfreut sich der Ergänzungen, die Forscher aus allen Ländern auf Grund ihrer Feststellungen in den verschiedenen Bibliotheken und Archiven mitteilen.

3. In Abstimmung mit Professor Claudio Sartori, dem Leiter des der *Biblioteca Nazionale Braidense* angegliederten „*Ufficio Ricerca Fondi Musicali*“ (Mailand), werden auch bestimmte italienische Bibliotheksbestände im einzelnen erfaßt. So z. B. die Bestände der Musikbibliothek der Fürsten Doria Pamphilj in Rom, in Weiterführung der Arbeiten A. Holschneiders durch F. Lippmann.

4. Bibliographie der auf das Generalthema „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ bezüglichen Schriften, insbesondere der Dissertationen.

5. Sammlung einschlägiger Schriften und Kompositionen in Mikrofilmen und Fotokopien. Im Stadium der Planung befinden sich folgende Einrichtungen:

a. Dokumentiertes Verzeichnis der deutschen Musiker, die in Italien, und der italienischen Musiker, die in Deutschland gewirkt haben.

b. Weitere Quellensammlungen, wie solche der Musikinstrumente und ihrer Erbauer, musikalischer Bilddarstellungen etc.

Eine weitere Konstante der Institutsarbeiten sind Forschungen zur römischen Musikgeschichte — auch hier möglichst im Hinblick auf deutsche Einflüsse oder Wirkungen nach Deutschland. In Rom wirkten deutsche Musiker, hier finden sich deutsche Werke in den Archiven, auch denen der großen Geschlechter, ferner auch Korrespondenzen mit deutschen Fürsten über Musiker; hier hatten deutsche Fürsten ihre Residenten am päpstlichen Hof, die nicht nur italienische Werke, sondern auch italienische Musiker nach Deutschland empfahlen und deutschen Musikern die Wege in Italien ebneten. Die Musik am *Collegium Germanicum-Hungaricum* sowie die Musikbeziehungen der Jesuiten, aber auch der deutschen Höfe stellen interessante Forschungsthemen. Die Ausschöpfung der hierauf bezüglichen Quellen gehört zu den Institutsaufgaben. Die erschienenen „*Analecta*“-Bände bieten z. T. Arbeiten, die in diesem Zusammenhang von der Abteilung unternommen oder angeregt und unterstützt worden sind; andere Arbeiten, wie z. B. Wolfgang Witzemanns Monographie über Domenico Mazzocchi, folgen demnächst.

Erst eine Erweiterung der personellen Besetzung wird jedoch die Abteilung in den Stand setzen, neben den laufenden Bibliotheks-, Recherchen- und Editionsarbeiten sowie den eigenen Forschungen der Mitglieder sich in stärkerem Maße diesen die jeweilige Besetzung überdauernden Arbeiten zuzuwenden. Und ebenso wird erst eine personelle Erweiterung die gleichmäßigere Behandlung aller für das Generalthema relevanten Forschungsgebiete gestatten. Unter den Themen, die in Zukunft behandelt werden sollten, stehen vor allem die folgenden:

a. Gregorianik-Forschung als ein weites Gebiet italienisch-deutscher Musikbeziehungen, das nicht nur die Probleme der römisch-fränkischen Melodiefassungen, der Schola cantorum und ihrer Ausstrahlung in fränkische Gebiete, sondern auch die durch die Jahrhunderte laufenden liturgisch-kirchenmusikalischen Probleme bis zur Gegenwart umfaßt. Die verschiedenen, mit der römischen Tradition verbundenen Überlieferungen der liturgischen Gesänge bieten im deutschen Bereich ebenso wesentliche Probleme wie die theologischen und historischen Auseinandersetzungen mit der Kirchenmusik.

b. Mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in Rom, die nicht nur deutsche Musiker an den päpstlichen Hof und andere Höfe Italiens zog, sondern auch in Deutschland verbreitet war. Die Klangsteigerung der Polychorie und Ausdruckssteigerung der Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts hat auf die deutsche Musik eine besondere Wirkung gehabt. Zahlreiche Fragen der stilistischen Entwicklung wie die historischen Grundlagen des Musikalientausches und der Musikerwanderungen sind sowohl in der Kirchenmusik als auch in der Profanmusik offen.

c. Im 17./18. Jahrhundert geben alle geistlichen und weltlichen, vokalen und instrumentalen Gattungen große Probleme auf. Die italienische Musik und italienische Musiker hatten in diesen Jahrhunderten die Führung im deutschen Musikleben. Damit ergeben sich besondere Verbindungen zwischen der italienischen und deutschen Musikgeschichte. So wichtig wie die Klärung der stilistischen Bezüge ist das Studium der musiktheoretischen Schriften, der Archivquellen, Briefwechsel etc. Die Musikerkorrespondenzen werden ergänzt durch amtliche Korrespondenzen der Residenten mit den Fürsten und durch Familienbriefwechsel der dynastisch verflochtenen italienischen und deutschen Geschlechter.

d. Im 19./20. Jahrhundert ist nicht weniger zu tun, sei es in der musikalischen Stilforschung, sei es in der Dokumentation und der Klärung historischer und musiksoziologischer Zusammenhänge.

e. Für alle Epochen bestehende Probleme: Unter den musiksoziologischen Fragen wird auch die Musikorganisation, Programmgestaltung und die Werkrezeption der Musik beider Länder in Italien und Deutschland neue Probleme stellen. Musikästhetik, Musizierformen, Aufführungsstil und Musikkritik, Musikerlebnis und -deutung, Musikerziehung und -schrifttum etc. im Vergleich der Entwicklungen in beiden Ländern, vor allem in Ausschöpfung der italienischen Quellen, stellen noch zahlreiche Fragen in historischer und systematischer Sicht. Spezialfragen der Volksmusik, des Instrumentenbaus usw. treten hinzu.

Bei den genannten Themen ist nicht allein an die eigentlichen Institutsmitglieder gedacht, sondern auch an Forscher verschiedener Länder, die sich mit dem Institut in Verbindung setzen. Das personell erweiterte Institut könnte in noch stärkerem Maße als bisher eine Institution werden, die jenen auswärtigen Forschern in der Materialerfassung und sonstiger wissenschaftlicher Hilfeleistung zur Seite steht. Der weitere Ausbau der oben erwähnten bibliographischen Einrichtungen und eine verstärkte Dokumentenerfassung sollen in der gleichen Richtung wirken, so daß man sich hoffen dürfen, daß sich junge Kräfte, angeregt durch die Arbeitsmöglichkeiten der Abteilung, in stärkerem Maße als bisher den genannten Problemen zuwenden und ihre italienischen Studien in Verbindung mit der Abteilung durchführen.

In der Erschließung des Bibliotheks- und Archivmaterials erweist sich die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Institut, von dessen Mitgliedern wertvolle Quellenhinweise kommen, als besonders fruchtbar. Über die großen bekannten Sammlungen und ihre Fondi ist von der Bearbeitung der zahlreichen Familien- und Adelsarchive durch die Historiker noch musikhistorisch wichtiges Quellenmaterial zu erwarten.

Ebenso eng und fruchtbar ist die Zusammenarbeit mit den italienischen Musikwissenschaftlern. Die erfreuliche Entwicklung der italienischen Musikwissenschaft und ihrer Fachorganisation fördert die musikgeschichtlichen Arbeiten in Italien und die Erschließung der Quellen. In kollegialer Zusammenarbeit bemüht sich die Abteilung mitzuwirken an den zahlreichen gemeinsamen Problemen der Forschung. An den Publikationen der Abteilung haben Musikforscher verschiedener Nationen, ganz besonders aber Italiens teil. Das von der Abteilung im März 1966 veranstaltete Kolloquium über deutsch-italienische Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts hat ebenso wie die im April 1967 von der Società Italiana di Musicologia durchgeführte Monteverdi-Tagung wertvolle Ergebnisse erarbeitet und die persönlichen Beziehungen zwischen den Forschern beider Länder vertieft. In der weiteren Förderung dieser Beziehungen liegt eine besondere Aufgabe der Abteilung, die sich fruchtbar auf die Arbeiten und Arbeitsmöglichkeiten auswirken wird, wie sie bereits zu zahlreichen gegenseitigen Arbeitsverbindungen geführt hat.

Die Abteilung kann ihre Aufgabe als Zentralstelle italienisch-deutscher Musikstudien nur erfüllen, wenn sie, über die Arbeiten ihrer engeren Mitglieder hinaus, von allen Musikforschern, die mit italienischen Themen befaßt sind, unterstützt wird. Einschlägige Quellenhinweise sind sehr erwünscht. Musikwissenschaftliche Autoren sind gebeten, ihre Schriften und Separata der Abteilung zur Verfügung zu stellen, um damit die Bibliothek zu vervollständigen und ausländischen Besuchern Kenntnis von ihren Veröffentlichungen zu geben. Im besonderen wäre es wertvoll, wenn von allen Dissertationen ein Exemplar zur Verfügung gestellt würde. Die Bibliothek soll ja neben ihrer besonderen Aufgabe, den italienisch-deutschen Studien zu dienen, den italienischen und anderen ausländischen Benutzern auch einen Einblick in die deutsche musikwissenschaftliche Arbeit vermitteln.

Die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom hat ihre ersten Ergebnisse aufzuweisen. Ihre Einrichtungen stehen der Forschung zur Verfügung, ihre Publikationen haben mit den ersten Bänden der „*Analecta musicologica*“ begonnen; bald werden sie von einer Denkmälerreihe ergänzt werden. Die Reihe der Kolloquien, die italienische und deutsche Musikforscher zum wissenschaftlichen Gespräch zusammenführen, hat ihren Anfang genommen. Doch stehen die großen Arbeiten noch bevor: der Ausbau der Forschungseinrichtungen, für die soeben neue größere Räume bezogen wurden*, und die durch erhoffte personelle Erweiterung ermöglichte Verstärkung der oben genannten Forschungen. Je mehr Unterstützung die Abteilung aber von der deutschen und internationalen Musikwissenschaft erhält und je mehr wissenschaftliche Kräfte zur Mitarbeit bereit sind, desto schneller wird die musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts die ihr zukommende Aufgabe voll erfüllen können.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat?

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Apokryphen waren, wie wir aus zahllosen Doppelzuweisungen wissen, auf dem Gebiet der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts durchaus keine Seltenheit. Welch weites Feld hier noch der Bearbeitung harrt, davon geben außer Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs Katalogen, außer den Berichtigungen und Zuweisungen in Ernst Ludwig Gerbers Lexika besonders die Verzeichnisse der Werke von Haydn und Mozart sowie einige neuere Spezial-

* Istituto Storico Germanico Roma, Sezione Storia della Musica, Roma, Palazzo Ginnasi, Largo S. Lucia Filippini 5.

arbeiten über Werkgattungen¹ und Musiksammlungen Zeugnis². Solche Apokryphen können wir heute auf der Grundlage thematischer Verzeichnisse grobenteils ihren wahren Autoren zurückgewinnen³.

Das 19. Jahrhundert blieb von diesen Praktiken weitgehend verschont. Jedoch begegnen uns, beginnend mit dem letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, zahlreiche korrumpierte Ausgaben alter Meisterwerke⁴. Diesem Metier schien sich — zunächst einmal — Fritz Kreisler verschrieben zu haben, der 1910 eine Reihe von *Klassischen Manuskripten* herausgab, deren Vorlagen sich sämtlich, nach einer Vorbemerkung auf dem Titelumschlag, im Privatbesitz ihres Herausgebers befinden sollten. 1935 demaskierte Fritz Kreisler seine *Klassischen Manuskripte* sowie ein Violinkonzert in C von Vivaldi als eigene Werke. Es besteht für uns kein Anlaß mehr zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Komplex. Diese soll vielmehr den nachfolgend bezeichneten Ausgaben vorbehalten bleiben:

Luigi Boccherini:	Violinkonzert D-dur, Schott, Mainz 1924 bzw. 1927;
Georg Friedrich Händel:	Violakonzert h-moll, Eschig, Paris 1925;
Johann Benda:	Violinkonzert G-dur, Schott, Mainz 1932;
Wolfgang Amadeus Mozart:	Violinkonzert D-dur KVAnh. 294a, Schott, Mainz 1933;
Johann Christian Bach:	Violakonzert c-moll, Salabert, Paris 1947.

Als Herausgeber zeichnen Henri Casadesus, dessen Bruder Marius sowie Samuel Dushkin. Den genannten Ausgaben ist gemeinsam: eigenschriftliche Sparten oder Skizzen sowie zeitgenössische Stimmenkopien, die den Herausgebern als Vorlagen gedient haben könnten, existieren nicht, oder, wenn dieser Einwand zu apodiktisch formuliert sein sollte: nicht eine Vorlage ist in Fachkreisen im Zeitraum von rund vierzig Jahren bekanntgeworden.

Der Ausgabe des Violinkonzerts in D KVAnh. 294a von Mozart (Klavierauszug und Partitur) ist eine mit „*Versailles, le 26 Mai 1766*“ datierte Widmung sowie ein Vorwort vorangestellt. Das Vorwort gibt Auskunft über den Fundort der Mozartschen Eigenschrift (französischer Privatbesitz) und gipfelt in dem Versuch, jedes Vorurteil im Keim zu ersticken: die Vorlage sei in Fachkreisen nicht unbekannt gewesen. Als Herausgeber zeichnet Marius Casadesus. Die Publikation eines bislang unbekanntenen Violinkonzerts von Mozart — aus einer Zeit etwa, da unter des Vaters Anleitung Sonatensätze Pariser Komponisten (Eckart, Honauer, Raupach, Schobert) zu Klavierkonzerten adaptiert wurden (1767)⁵ — mußte berechtigtes Aufsehen erregen. Fast unmittelbar nach der Londoner Uraufführung vom 8. November 1933 (im Rahmen der Courtauld-Sargent-Konzerte mit Jelly d'Arányi als Solistin) setzte sich Alfred Einstein mit der Quellenlage auseinander. Es ist sein Verdienst, auf der Basis von Tagebuchnotizen und einer bei Schiedermaier nicht zitierten Briefstelle Leopolds nachgewiesen zu haben, daß die Mozarts am 26. Mai 1766 gar nicht in Versailles waren⁶. Aus dieser neuen Sicht konnte die Widmung selbst nur noch als eine Imitation der

¹ R. Meylan, *Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIIIe siècle* in: *Revue de Musicologie* XLIX, 1963, 47 ff.

² J. M. Barbour, *Pokorny und der „Schlachter-Katalog“*. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Hofmusik, in: *Türne und Taxis-Studien* 3, Kallmünz 1963, 269 ff.

³ Apokryphen gehen meist zu Lasten von Kopisten und Verlegern, die einen kommerziellen Vorteil ohne Skrupel wahrzunehmen wußten. Es war aber auch durchaus keine Seltenheit, daß Instrumentalsolisten sich fremde Kompositionen aneigneten und diese — mit geringfügigen Modifikationen — unter ihrem Namen zum Druck befördern ließen. Solchem Tun wurde Vorschub geleistet durch die Gewohnheit, auf Programmzetteln zwar den Namen des Instrumentalsolisten zu nennen, den Autor eines Musikstückes aber der Anonymität preiszugeben.

⁴ Wir meinen die Herausgaben der F. David (*Hohe Schule des Violinspiels*), F.-A. Gevaert, F. Grützmaier, M. Hauser, M. Herwegh u. a.; vgl. beispielshalber W. Altmann, *Nardinis angebliches Violinkonzert in e*, in: *Kretzschmar-Festschrift*, Leipzig 1918, 9 f.

⁵ Vgl. die Anmerkungen zu KV 37, 39, 40 und 41 im KV 31937: „Das Autograph ist zum großen Teil von der Hand Leopold Mozarts geschrieben, mit der die Wolfgang gelegentlich abwechself.“

⁶ A. Einstein, *The „Adelaide“ Concerto — A question or two for Marius Casadesus*, in: *The Daily Telegraph*, London, Nov. 3, 1934. (Casadesus hat auf den Artikel nicht repliziert).

des Oeuvre I von 1764 (KV 6 und 7) gewertet werden. Einstein gibt weiterhin zu bedenken, daß das Konzert weder 1766 von Mozart geschrieben worden sein konnte noch daß es in Leopolds Verzeichniß von 1768 aufscheint: „*In this list not the smallest of the little Mozart's compositions is wanting; even his sketchbooks are catalogued*“. Diese Fakten finden ihren Niederschlag im KV 31937, wo Einstein die Authentizität dieses Konzerts nachdrücklich in Zweifel stellt. Sie gaben aber auch Georges de Saint-Foix Anlaß zu weiteren Untersuchungen⁸. Am Beispiel der Violinkonzerte von Joseph Haydn (um 1765) und des Gavinies-Schülers Simon Le Duc (um 1775) — sie sind dort leider nicht näher bezeichnet — demonstriert er eine stilistische Entwicklung. Erste Ansätze zu einer solchen „klassischen Wende“ findet er im französischen Violinkonzert nicht vor 1770 belegt. Die schließlich in Friedrich Blumes Aufsatz⁹ unter dem Gesichtspunkt historischer Einordnung zum Ausdruck gebrachte Meinung, die (angeblich) autographe Kompositionsskizze von Mozart und die beiliegende Widmung seien unmöglich auf das eine Datum vom 26. Mai 1766 zurückzuführen, stützt eigentlich nur Einsteins und Saint Foix' Ausführungen. Blume tut aber ein übriges und stellt das Stück in chronologische Beziehung zu dem grandiosen Wurf der fünf Violinkonzerte von 1775. Mit der Aufstellung einer neuen Hypothese wird aber nur einer Problematik ausgewichen. Bernhard Paumgartner sieht die Angelegenheit nicht so positiv und expliziert, Einsteins Verdachtsgründe seien noch nicht widerlegt worden¹⁰.

Die auf solch schmaler Basis — der Ausgabe von 1933 — zusammengetragenen Fakten und Fiktionen führten zu keinem Resultat. Nachdem Einstein, Saint-Foix und Blume ein Einblick in die Quelle verwehrt blieb, mußte für die Erörterung der Echtheitsfrage eine neue Grundlage geschaffen werden¹¹. Auf diesem neuen Material basiert unsere kritische Untersuchung. Es soll im folgenden versucht werden, auf einige Fragen eine unwiderlegliche Antwort zu finden:

1. Gibt der Text des (ungekürzten) Vorworts uns Anlaß, die Glaubwürdigkeit des Herausgebers in Zweifel zu ziehen?
2. Ist aus der Kompositionsskizze der Tatbestand einer Fälschung zu deduzieren?
3. Ist der etwaige Fälscher mit der Person des Herausgebers identisch?

Der Kompositionsskizze liegt die Kopie eines mit „*le 29 janvier 1933*“ datierten Schreibens von Marius Casadesus bei. Es ist an Eugène Cools, den 1936 verstorbenen Leiter des Verlags Max Eschig, Paris, gerichtet. Cools' Stellungnahme zu dem Verlagsangebot ist uns nicht bekanntgeworden, sie läßt sich aber unschwer aus dem nachfolgenden Auszug deduzieren: „*Je n'ai pas changé une note dans la partie de violon, aussi bien dans le final que dans les autres morceaux. J'ai trop de respect pour les chefs d'œuvres classiques, connaissant, comme compositeur, tout le prix d'une note changée, pour avoir modifié un chant ou un trait. Dès le début j'avais été tenté d'arranger, ou plutôt de 'déranger' certains passages pour les rendre plus brillants ou plus expressifs. Je me suis aperçu bien vite que cela produisait l'effet d'une grimace dans cette musique pure. Aussi jusqu'au moment où j'ai fini d'harmoniser le final et que je l'ai joué, je le trouvais vieillot, démodé, et pas en rapport avec les deux autres morceaux. J'ai eu l'idée, un moment, d'allonger ce final en introduisant au milieu une sorte d'intermezzo. C'était d'un effet déplorable et après avoir consulté le*

⁷ Vgl. KV 31937, XXIV, wo das Verzeichniß von 1768 erstmals mit voller Texttreue abgedruckt wurde.

⁸ G. de Saint-Foix, *A propos d'un Concerto attribué à Mozart*, in: *Revue de Musicologie* XIX, 1938, 101 f.

⁹ F. Blume, *The Concertos: (1) Their Sources*, in: *The Mozart Companion*, hrsg. von H. C. R. Landon und D. Mitchell, London 1956, 220 ff.; vgl. aber A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter — Sein Werk*, Stockholm 1947, 372 f.

¹⁰ B. Paumgartner, *Mozart*, Zürich-Freiburg i. Br. 51957, 484 Anm. 84.

¹¹ Für die Bereitstellung der (ungekürzten) Originalfassung des Vorworts, der in E notierten Kompositionsskizze von der Hand Marius Casadesus' und der von Franz Willms besorgten Stichvorlage in D — sie korrespondiert mit der Ausgabe — ist der Verfasser dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, zu Dank verpflichtet.

concerto en sib de Mozart (le 1er pour violon et ordiestre) j'ai vu que le final qui nous intéresse était de même facture.

Je ne suis ni surpris, ni ennuyé de ce que vous m'écrivez, cher Monsieur, car les inquiétudes du genre que vous éprouvez, je les ai eues moi même. Présentez ce concerto tel qu'il est au public, sans dire qu'il n'a jamais été joué, personne ne fera aucune objection tant il coule naturellement. (D'ailleurs, plusieurs critiques l'ont dit dans les journaux). Mais quand on sait qu'on est en présence d'une œuvre nouvelle, on est rempli d'inquiétude. Que l'on publie aujourd'hui certains passages de concerto de Mozart pour piano, certains passages des symphonies et personne ne voudra croire que certaines modulations, des contours de phrase, ont été écrits par ce génie magnifique, tant l'expression en paraîtrait près de nous." Die Bedenken Cools' müssen gravierend gewesen sein: jedenfalls sieht sich Casadesus schon bei seinen ersten Verlagsverhandlungen in die Defensive gedrängt. Er repliziert Cools' Prämissen zwar mit einigem Geschick, die Quelle aber bleibt sekretiert.

Erst im (ungekürzten) Vorwort sieht sich der Herausgeber veranlaßt, seine Quelle nachzuweisen: „Quand madame Adélaïde dut émigrer en 1791 à Trieste avec sa sœur madame Victoire, elle confia certains souvenirs (son violon, son ardiel, des manuscrits qui lui étaient dédiés, le concerto en mi pour violon et quelques autres objets) aux membres de la grande famille française de Laval de Montmorency . . . Tous ces souvenirs furent pieusement conservés par les descendants des Laval de Montmorency jusqu'à nos jours [1933!] et nous sont parvenus ainsi à peu près intacts.“ Dieser Quellennachweis wird weiter unten noch gestützt: „Le manuscrit du concerto en mi n'est d'ailleurs pas une découverte: il a toujours été connu. [Camille] Saint-Saëns, Léon Pillaud [recte Pillault], [Jean-Baptiste Théodore] Weckerlin et d'autres l'ont examiné.“ Diese Methode ist geradezu detestabel, müssen wir doch herausstellen, daß das Geschlecht derer von Montmorency mit Haupt- und Nebenlinien (die jüngere Linie Montmorency-Laval 1851!) erloschen und die namentlich angeführten Gewährsleute, die die Mozartsche Eigenschrift gesehen haben sollen, im Zeitpunkt der Veröffentlichung verstorben waren.

Zur Notierung der Kompositionsskizze äußert sich der Herausgeber wie folgt: „La partie de violon du concerto en mi est écrite en ré (avec deux dièzes) alors que la basse est écrite en mi (avec quatre dièzes). On connaît la prédilection de Mozart pour le ton ré majeur et il est probable que sa première idée a été d'écrire ce concerto en ré, mais que désirant obtenir une tonalité brillante sans pour cela provoquer des difficultés très grandes pour l'époque et surtout pour le mettre à la portée de l'auguste personne qui devait l'exécuter, il écrivit la partie de violon solo en ré, avec l'obligation de monter le violon d'un ton Mozart a employé également ce procédé dans la symphonie concertante pour violon et alto à l'exemple de J. S. Bach.“

Die vom Herausgeber zweifellos ex tempore vorgebrachten Argumente sind inakzeptabel: Mozart hat bekanntlich in seinen Instrumentalkonzerten (und Sinfonien) niemals den Tonartenkreis zwischen A und Es überschritten. Außerdem wird in Mozarts KV 364 nur die Viola principale höher eingestimmt, bei dem auf Bach bezogenen Beispiel handelt es sich aber um einen Violino piccolo-Part¹².

Die im (ungekürzten) Vorwort reichlich angeführten Zitate erbringen den Nachweis, daß Leopold Mozarts Briefe und Georg Nikolaus Nissens Mozart-Biographie von 1828 (möglicherweise in der französischen Bearbeitung von 1869) dem Herausgeber bekannt sind. Der mit ungewöhnlichem Aufwand durchgeführte Versuch, die Authentizität der Vorlage zu stützen, läßt diese erst recht suspekt erscheinen: eine faksimilierte Seite der Mozartschen Eigen-

¹² Wir kennen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Solokonzerte für Viola, Violoncello sowie Kontrabaß mit der Anweisung zu einer höheren Einstimmung des Soloinstruments, jedoch nicht ein Violinkonzert. Einen Vorgriff auf Paganini können wir uns nicht leisten: sein op. 6 wurde erst 1820 veröffentlicht!

schrift hätte den Herausgeber solcher Bemühungen enthoben! Wir dürfen resümieren: der Versuch des Herausgebers, seine Ausgabe auf ein tragfähiges Fundament zu stellen, mißlang; der Versuch bietet darüber hinaus noch ausreichendes Material, um die Person des Herausgebers als Opportunisten reiner Prägung zu deklassieren. Stilistische und satztechnische Erwägungen bieten keine konkreten Anhaltspunkte für ein Falsifikat (wenn wir uns nicht unbedingt auf das eine Jahr 1766 festlegen wollen). Anhand der Kompositionsskizze — sie müßte weitgehend mit der Mozartschen Eigenschrift übereinstimmen, wenn eine solche jemals existiert haben sollte — läßt sich jedoch, unseres Erachtens, nicht allein das Falsifikat, sondern bis zur völligen Evidenz auch der Zusammenhang zwischen Fälscher und Herausgeber exemplifizieren:

1. Satz, 1. Tutti, Takt 1—4, transponiert von E nach D

1. Allegro

1. Satz, 1. Solo, Takt 35—38, 2. Thema in Violino Solo mit unterlegtem 1. Thema in Violino I (unteres System wie Bsp. 1)

2. V. Solo

In der von Franz Willms, dem 1946 verstorbenen Mitarbeiter des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, besorgten Stichvorlage (Partitur mit unterlegtem Klavierauszug) wurde der 3. Takt vom Thema in die Oberterz gerückt. Das dem 2. Thema (T. 35 ff.)¹³ unterlegte Hauptthema wurde aus Violino I eliminiert, desgleichen auch in der Reprise (T. 134 ff.)¹⁴. Blume durfte — nach rein philologischen Gesichtspunkten — das fragliche Konzert durchaus in nachbarschaftliche Beziehung zu den fünf Violinkonzerten von 1775 stellen, bietet sich doch jetzt Vergleichsmaterial zu KV 219 an: die gleiche satztechnische Anlage — 2. Thema in Violino Solo mit unterlegtem 1. Thema in Violino I — finden wir im 1. Satz, 1. Solo Takt 46 ff.! (Wir wollen jedoch unser Material nicht als Stütze einer Hypothese, sondern als Beweismittel für eine Fälschung heranziehen.)

¹³ Taktzähler weist nur die Kompositionsskizze auf. Sie mußten erst in unsere Ausgabe übertragen werden und zwar mit folgender Einschränkung ihrer Korrespondenz: 1. Satz nur bis Takt 203. Der in der Kompositionsskizze folgende Überleitungstakt wurde von F. Willms kanzelliert (T. 204 ff. der Ausgabe ist recte 205 ff.). 2. Satz nur bis Takt 44. Die folgenden Takte 44a—h wurden von M. Casadesus überklebt, die Tektur von F. Willms aber teilweise gelöst (Textverlust!). Konjekturen der Takte 44a—h (45—52 der Ausgabe) auf der Basis der konkordanten Takte 88a—h (97—104 der Ausgabe) — hier konnte F. Willms die Tektur ohne Textverlust entfernen. M. Casadesus hatte also im Mittelsatz insgesamt 16 Takte eliminiert, der ursprüngliche Textumfang mit 111 erscheint jedoch in der Ausgabe. (Beim 3. Satz ergeben sich keine Ausstellungen zum Taktzähler.)

¹⁴ Wir können uns nicht vorstellen, daß diese kontrapunktische Ergänzung nur eine spontane Eingebung des Herausgebers gewesen sein soll. Sie muß vielmehr dem Autor bei der satztechnischen Anlage schon vorgeschwebt haben. Vgl. den 3. Takt des Themas, der in dieser Lage nicht die Funktion einer Stimmführung einnehmen konnte.

3. V. Solo

V. I.

Der Zusammenhang ist eindeutig: wir können uns der Tatsache nicht verschließen, daß Marius Casadesus seinen Mozart recht gut gekannt hat. Mit dem feinen Unterschied allerdings, daß in KV 219 das Sechzehnteltremolo auf Tonika und Dominante dem Dualismus der Themen die einzig mögliche harmonische Stütze bietet, in KV Anh. 294a aber die hier notwendige rhythmische Belebung, die den metrischen Schemata erst ihre Ausdrucksbedeutung geben könnte, ausbleibt. Noch deutlicher in eine späte Epoche weist die Disposition des Finalsatzes, eines sonatisierten Rondeaus. Diese Mischform ist bei Mozart um 1775 noch ebenso ungewöhnlich wie das Thema selber. Wir zitieren den ersten Teil des Refrains nach der Kompositionsskizze:

4. Allegro

V. Solo

Rondeau-Themen solcher Gestalt finden wir etwa im französischen Violinkonzert der 80er Jahre¹⁵. Die Konzeption dieser Themen ist aber dergestalt, daß sie sich an elementare harmonische Fortschreitungen binden lassen. Ein auf dem ersten Taktschwerpunkt erzwungener Sprung in den Subdominant-Quintsextakkord weicht einer notwendigen Bestätigung der Tonart aus. Selbstverständlich wissen wir, daß die Harmonisierung auf Casadesus zurückzuführen ist, äußert er sich doch im (ungekürzten) Vorwort zu seiner Arbeitsmethode: „*La différence qui existe entre les œuvres de jeunesse et de maturité du maître réside moins*

¹⁵ Als Beispiel seien genannt: Nicolo Mestrino, Violinkonzert Nr. 1 in A (Sieber, Paris, ohne Pl.-Nr.), Nr. 5 in D (ebd., Pl.-Nr. 122), Nr. 9 in Es (ebd., Pl.-Nr. 1149) und Nr. 12 in B (Naderman, Paris, Pl.-Nr. 170).

dans la mélodie que dans l'harmonisation. Marius Casadesus s'est efforcé de s'inspirer des orchestrations et des harmonies que Mozart employa plus tard, afin de donner tout l'éclat que méritent les phrases expressives contenues dans ce concerto"¹⁶. Das Gerüst — Diskant- und Fundamentstimme — erlaubt aber hier nur geringfügige Modifikationen. Einer solchen bediente sich Franz Willms in der Endfassung.

An nur wenigen Beispielen wollen wir noch demonstrieren, daß dem Herausgeber jeglicher Sinn für philologische Treue und bibliophile Werte abgeht, vorausgesetzt, daß er als Vorlage eine Mozartsche Eigenschrift benutzt hat. Eine auf S. 21 der Kompositionsskizze rechtsseitig abgelöste Tektur legt im Anschluß an das 2. Thema des Finalsatzes (T. 72 ff.) den ursprünglichen Text frei. Da beide Versionen dem Umfang nach (20 bzw. 32 Takte) wie inhaltlich ganz erheblich differieren, können wir der Frage nicht ausweichen, welche von beiden nun auf Mozart zurückzuführen ist. Eine weitere Tektur über der zweiten Fassung (T. 87—91) gibt uns Anlaß zu weiteren Ausstellungen.

Der von S. 22 der Kompositionsskizze in die Ausgabe übernommene Text endet mit Takt 118. Die restlichen 14 Takte waren überklebt, desgleichen die ersten zwölf auf S. 29 (die Tekturen wurden von Franz Willms entfernt). Anstelle der herausgetrennten drei Blätter (S. 23—28, mit Tinte paginiert) wurde ein neues Blatt (S. 27/28, mit Bleistift paginiert) eingefügt. Der überklebte Text liegt frei: die beiden Überleitungstakte 118^{a+b} zu Anfang der Tektur wurden kanzelliert, die restlichen zwölf Takte sind — im weitesten Sinn — identisch mit den Takten 119—130 der neuen Fassung auf S. 27 oben (zweites Couplet). Die ersten beiden Akkoladen von S. 29 enthalten den (kanzellierten) Text zu fünf primitiven Überleitungstakten — von der Tonika zur Dominant pendelnde Achtel der Solovioline¹⁷ — und die anschließende verkürzte Reprise (zweite Wiederholung des Refrains). Der Refrain wurde nachträglich wieder zur Doppelperiode erweitert (T. 161—176 auf S. 28 unten)¹⁸.

Schließlich sind vom zweiten Couplet (T. 119 ff.) mehrere Fassungen erhalten. Sie lassen uns Einblick nehmen in die Werkstatt Marius Casadesus':

Finale, Takt 119 ff., erste Fassung (transponiert von E nach D, die Begleitung wurde von uns auf ein System zusammengezogen)

5.

¹⁶ Diese Ausführungen lassen uns vermuten, daß M. Casadesus sich mit der Instrumentierung des Konzerts befaßt hat. Wahrscheinlich war sie für eine Veröffentlichung ungeeignet. Die Stichvorlage besorgte — wie oben schon erwähnt — F. Willms.

¹⁷ Vgl. dazu die Ausgabe mit der Poco *adagio*-Überleitung zum Dominant-Septakkord mit der Fermate! Sie korrespondiert weitgehend mit der zweiten Version.

¹⁸ Die herausgetrennten Seiten bestärken uns in der Überzeugung, daß das im o. a. Schreiben an E. Cools erwähnte *Intermezzo* (drittes Couplet) tatsächlich existiert hat. Dieses *Intermezzo* — wir kennen es nicht — wurde aber von M. Casadesus als sein geistiges Eigentum ausgewiesen.

Desgl., zweite Fassung, mit Bleistift über die erste Fassung geschrieben

6. V. Solo

Ova bassa

Desgl., dritte Fassung auf Tektur

7. V. Solo

Ova bassa

Die angeführten drei Beispiele wären noch mit der Endfassung von Willms zu ergänzen (sie übernimmt nur den Solopart aus dem dritten Beispiel). Nicht eine der drei Versionen dürfte authentischer Mozart sein! Auch die Schlußstretta (T. 257 ff., die Tempovorschrift Presto wurde nicht in die Ausgabe übernommen) liegt in zwei Fassungen vor: eine erste, von der die Takte 285^a–8, und eine erweiterte, von der die Takte 291^{a+b} kanzelliert wurden. Die Endfassung der Takte 292–295 korrespondiert nicht mit der Kompositionsskizze. Auch wenn wir berücksichtigen wollen, daß der korrupte Text nicht in vollem Umfang dem Herausgeber anzulasten ist, so sei doch ein Hinweis erlaubt auf die Divergenz zwischen dem Befund der Kompositionsskizze und der Versicherung ihres Herausgebers (in der o. a. Antwort an Eugène Cools): „*Je n'ai pas changé une note . . .*“

Aus der Kollation der Textvorlagen — der Kompositionsskizze von Marius Casadesus und der Endfassung von Franz Willms — resultiert noch die erstaunliche Tatsache, daß von den ursprünglich beiden konturierenden Stimmen (Violine und Baß auf zwei Systemen) in

der Endfassung nur noch der Text aus dem oberen System übrigblieb. Der Baß wurde — bis auf wenige Unisono-Einwürfe und Abkadenzierungen — von Willms neu gestaltet. Dieser an sich unverzeihliche Texteingriff ist ursächlich bestimmt von der Divergenz der Qualität von Diskant- und Fundamentstimme. Mozarts Violinkonzert KV. Anh. 294a basiert in der Ausgabe von 1933 nur auf der Violinstimme, die wiederum keinesfalls aus dem Vokabular des 10jährigen Wunderkindes gespeist wurde: ihre „Qualität“ ist auf eine geschickte Klotterung von Motiv, Skala und Figuration (im Stil der Zeit selbstverständlich) zurückzuführen¹⁹.

Einstein war der erste — wir müssen das betonen — der mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln den Herausgeber de facto einer Falsifikation bezichtigte. Seine Formel „Mystifizierung à la Fritz Kreisler“ ist eindeutig. Das Ergebnis unserer Untersuchungen stützt seine Formulierung. Es bleibt uns nur noch die Pflicht, seine eindringliche Mahnung zu wiederholen: „Well, Marius Casadesus is in a position to solve all doubts. All he has to do is to publish a photograph, so making an end of all difficulties and turning an unbelieving Thomas into the most unquestioning of Mozart's disciples“.

Marius' älterer Bruder Henri Casadesus († 1947) bereicherte die recht spärliche Violaliteratur des 18. Jahrhunderts mit der Herausgabe der Konzerte in *b* von Georg Friedrich Händel und in *c* von Johann Christian Bach²⁰. Dem erstgenannten wurde kein Vorwort vorausgeschickt. Das Violakonzert von Bach aber wurde 1768 zu London komponiert — nach Aussage des Vorworts — „pour Viole, Violoncello, Viola ou Viola Pomposa avec essai d'accompagnement de Piano à marteaux. Toute la documentation fut remise à Henri Casadesus en 1916 par Camille Saint-Saëns alors Président de la Société des Instruments Anciens“²¹. Schon Hans Engel äußerte den Verdacht, daß der Herausgeber bei Händel schwerwiegende Texteingriffe vorgenommen hat²². Obwohl allein schon aus quellenkundlicher Sicht das Konzert nur mit großen Vorbehalten Händel hätte zugewiesen werden dürfen, lag für Engel die Konkordanz mit einer Händelschen Vorlage — in den Grundzügen wenigstens — im Bereich des Möglichen. Anlehnungen an thematisches Gemeingut der Zeit ließen diese Annahme durchaus berechtigt erscheinen.

Nicht die geringste Beziehung zum „galanten“ Instrumentalstil aber hat das Violakonzert von Bach²³. Sein Rückgriff auf alte Praktiken ist geradezu belastend für den Autor, besonders wenn wir herausstellen, daß die Tektonik des Hauptthemas des ersten Satzes und die des Händel-Konzerts — um nur ein Beispiel anzuführen — auf einen Ursprung hinweist. Ihre filiationsmäßige Verwandtschaft wird augenfälliger, wenn wir das Thema von Bach

¹⁹ Paumgartner nennt das Elaborat eine „gewandt gearbeitete, geschickt aufgelegte Kompilation bisher noch unbekannter Stücke durch den modernen Herausgeber“.

²⁰ Die Konzerte wurden gleichzeitig in Übertragungen für Violine, Violoncello, Oboe und Trompete bzw. Violine und Violoncello veröffentlicht. — H. Casadesus hat noch ein Violakonzert in *D* von Carl Philipp Emanuel Bach herausgegeben. Es ist 1931 in einer Ausgabe für Viola und Klavier sowie in einer Übertragung für Violine bei G. Schirmer in New York erschienen; vgl. W. Altmann, *Orchester-Literatur-Katalog*, Bd. II, Leipzig 1936, 132 bzw. 120 (die Bezeichnung der Tonart fehlt dort). Dr. R. Elvers, Berlin, hat uns liebenswürdigweise die Incipien der drei Sätze mitgeteilt (die Satzbezeichnungen lauten: Allegro moderato ♩ [T], Andante lento molto $\frac{3}{8}$ [Tp] und Allegretto $\frac{6}{8}$ [T]). Das Konzert ist nicht genannt in: A. Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Ph. E. Bach*, Leipzig 1905.

²¹ Eine Mystifizierung nach bekanntem Muster! Saint-Saëns soll 1916 im Besitz der Vorlage gewesen sein — er steht auch an der Spitze jener von M. Casadesus herangezogenen Gewährsleute, die das Adelaide-Konzert in der Eigenschrift des 10jährigen Mozart gesehen haben sollen — und dreißig Jahre später schließlich bereitet H. Casadesus die Veröffentlichung des Violakonzerts von J. C. Bach vor: auf Veranlassung des Verlegers Francis Salabert und unter Mithilfe seines ältesten Bruders (laut Titelblatt: „Orchestre par Francis Casadesus“).

²² Hans Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, 125. Engel moniert die zahlreichen Halb- und Trugschlüsse besonders im 1. Satz, weiterhin das durch übermäßig erweiterten Modulationsradius empfindlich gestörte funktionelle Gleichgewicht sowie den Aufputz im französischen Virtuosenstil (Ausweitung des Tonumfangs bis *e''* beim Solo-Instrument): die innere und äußere Beglaubigung steht in der Tat auf schwachen Füßen! — Die in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts übliche Spieltechnik kann am Beispiel des Violakonzerts in *G* von Telemann eruiert werden (*Horius Musicus* 22).

²³ Vgl. die *Six Sonates pour Clavecin ou le Piano Forte* op. 5 von 1765. Mozart adaptierte drei davon zu Klavierkonzerten (KV 107).

mit entsprechender Diminution der Notenwerte im Viervierteltakt notieren (in der Ausgabe $\frac{3}{2}$). Aus diesem „Eingriff“ resultiert ein sechstaktiger Periodenbau in Analogie zu dem Händelschen. (Mit dem anschließenden Solo-Einsatz wird in beiden Konzerten das Material zur Doppelperiode erweitert.)

8.

Bach, transponiert von c nach h

Händel

Stimmenkopien der Zeit waren im Nachlaß des Herausgebers nicht zu finden. Es bedurfte keiner scharfsinnigen Argumentation, um zu dem Schluß zu kommen, daß der Herausgeber die Violaliteratur mit zwei Falsifikaten bereichert hatte. Wir vermuteten den Autor in der Person des Editors²⁴.

Mit der Aufhellung historischer Hintergründe zum „Mozartstil“ wurde die Empfänglichkeit und Widerstandskraft Mozarts fremden Einflüssen gegenüber offenbar, seine Fähigkeit, „das ihm Sympathische anzueignen, das Widerstrebende abzustossen“ (Einstein)²⁵. Einsteins Ausführungen, die größtenteils Georges de Saint-Foix und Théodore de Wyzewa verpflichtet sind, werden in Einzelzügen nachgezeichnet und ergänzt durch neuere Studien²⁶. Selbst unter solch umfassenden Aspekten aber muß ein seit rund vierzig Jahren zur Lösung anstehendes Problem in seiner bisherigen Deutung noch immer äußerst suspekt erscheinen: die in ihrer Vollständigkeit kaum überbietbare Annexion eines Violinkonzerts in D von Boccherini (um 1768) durch Mozart in seinem Konzert KV 218 von 1775²⁷. Wir kennen in der Tat nicht ein weiteres, durch Eigenschrift in seiner Authentizität völlig gesichertes Werk Mozarts, das so genau einer Vorlage nachgearbeitet ist wie das genannte Konzert.

²⁴ In einer privaten undatierten Mitteilung an den Verfasser (Poststempel: Paris XVIII/28—2/1963) hat Mme Henri Casadesus freundlicherweise die Richtigkeit unserer Vermutung bestätigt.

²⁵ Vgl. A. Einstein, a. a. O. 157 ff. und 193 ff.: *Mozart und die Zeitgenossen (Nachahmung und Wesensverwandtschaft)* bzw. *Die Fragmente und der Prozeß des Schaffens*.

²⁶ V. Dobias, *Wolfgang-Amadée Mozart et la musique tchèque in: Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, hrsg. von A. Verdaly, Paris (1958), 183 ff.; K. G. Fellerer, *Mozart et l'école de Mannheim*, ebd. 85 ff.; C. de Nys, *Mozart et les fils de Jean-Sébastien Bach*, ebd. 91 ff.; C. Valabrega, *Mozart et le goût italien*, ebd. 117 ff.

²⁷ Vgl. E. M. von Zschinsky-Troxler, *Mozarts D-dur-Violinkonzert und Boccherini* in: *ZfMw* X, 1927/28, 415 ff.; dieselbe, *Mozarts Violinkonzerte in spieltechnischem Vergleich mit den zeitgenössischen italienischen Violinkomponisten in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956*, hrsg. von E. Schenk, Graz—Köln 1958, 765 ff.

Die Theorie von Zschinskys, die ungeprüft in die Literatur eingegangen ist²⁸, erscheint uns aber nicht unwiderleglich, da sie durchaus kein tragfähiges Fundament hat. Denn die eine Frage von grundlegender Bedeutung — die Frage nach der Authentizität des Boccherini — wurde, bewußt oder unbewußt, ausgeklammert. Durch dieses Versäumnis letztlich, sowie durch die räumliche und zeitliche Beziehung zu den drei aufgedeckten Fälschungen, wurden wir zu dem Versuch angeregt, Argumente gegen die Annexion beizubringen.

Als Stichvorlage diente eine Sparte des 20. Jahrhunderts von Kopistenhand mit gleichlautenden Aufschriften auf Umschlag und Titelblatt: *Concerto per Violino / con accompagnamento di orchestra / Luigi Boccherini*²⁹. Auf dem Umschlag links unten noch der eigenschriftliche Besitzervermerk: *Samuel Dushkin / 38 rue Vancaul/Paris, S. 36/37* der Sparte ist das Firmenzeichen der Papiermühle eingepreßt: *PAPETERIE DE TOUR-CLERMONT (Isère)*. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Sparte in der Werkstatt eines Pariser Kopisten erstellt wurde: Dushkin bekam den Boccherini aus dem Kreis um Diaghilev³⁰. Die Stichvorlage zeigt als Merkmal einer Bearbeitung durch Dushkin nur die ergänzende Bezeichnung der Dynamik (meist mit Rotstift) und der Artikulation (mit Bleistift). Diese Zusätze sind ohne Belang.

Ein wesentliches Argument gegen die Annexion des Boccherini durch Mozart — den Beweis des Zusammenhangs hat von Zschinsky geführt, mehr nicht! — bietet der Hauptsatz des Boccherini, der allein schon wegen seiner stilistisch weit vorgehenden Faktur ein bemerkenswerter Sonderfall ist³¹: seine ursprüngliche, durch den Druck nicht vollständig bekanntgewordene Fassung hat einen Umfang von 206 Takten (T. 141—166 und 184—187 wurden in die Ausgabe nicht übernommen). In der Reprise (T. 144 ff. der ungekürzten Fassung) erscheint nun die vielzitierte Überleitungsgruppe (T. 38 ff.) noch einmal, womit die formale Angleichung an Mozarts KV 218 mit letzter Konsequenz erst durchgeführt ist. Beiden Notierungen der in ihrer Grundkonzeption dreiteiligen Eröffnung ist gemeinsam: Rasuren und nachgezeichnete Notenlinien, darüber neuer Text. Die ursprüngliche Fassung ist unschwer zu rekonstruieren. Wir haben damit — Mozarts Violinkonzert KV 218, erster Satz, Takt 58 f. bzw. 146 f. mit eingeschlossen — drei Versionen eines Gedankens³²:

Mozart

(T. 58 f., Reprise T. 146 f.)

9.



²⁸ F. O. Souper, *Boccherini and Mozart's violin concerto in D* in: *The Strad*, Nov. 1930; H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, 185 f.; derselbe, *Haydn, Mozart und die Klassik* in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, 46 ff.; derselbe, *Das Solokonzert*, Köln 1964, 18 f. A. Einstein, a. a. O. 195, 375, 432; H. Keller, *Mozart and Boccherini. A supplementary note to Alfred Einstein's Mozart: His Character — His Work* in: *The Music Review* VIII, 1947, 241 ff.; F. Blume, a. a. O. 216; B. Paumgartner, a. a. O. 483 f. Anm. 83; K. Westphal, *Mozart und Boccherini* in: *Acta Mozartiana* XII, 1965, 2 ff. — Eine rühmliche Ausnahme macht M. Pincherle, der die Authentizität des Boccherini nachdrücklich in Zweifel stellt. Vgl. *A proposito di un Concerto di Boccherini* in: *Rassegna musicale* XXXIX, 1959, 156 f. Pincherles Argumentation wird, zusammen mit Bonaccorsis Appendix, nochmals herangezogen in: A. Bonaccorsi, *Maestri di Lucca. I Guami ed altri musicisti*, Florenz 1967, 82 Anm. 1.

²⁹ Der Verlag B. Schott's Sohn, Mainz, hat uns die Stichvorlage freundlicherweise zugänglich gemacht.

³⁰ In einer privaten, mit „February 21, 1966“ datierten Mitteilung an den Verfasser nannte Dushkin den Sekretär und Diaghilev-Biographen W. Nouvel, Paris, als Vorbesitzer. (Es ist bekannt, daß Strawinsky aus diesem Kreis für sein Ballett *Pulcinella* eine Auswahl Pergolesischer Werke bezog, die zum überwiegenden Teil — laut mündlichem Hinweis von Herrn Dr. H. Hucke, Frankfurt a. M., wofür an dieser Stelle vielmals gedankt sei — als Apokryphen eruiert werden konnten.)

³¹ Siehe oben die Ausführungen Saint-Foix' im Zusammenhang mit Mozarts Adalaid-Konzert von 1766. Auch bei Boccherini finden wir Anzeichen eines Stilwandels erst in den sechs Quintetten op. 13 (1771 komponiert, spätestens 1775 erschienen). Es sei noch daran erinnert, daß die Datierung des Boccherini mit der des als Fälschungen aufgedeckten J. C. Bach übereinstimmt.

³² Die Reihenfolge wird absichtlich so gewählt. Denn es ist — wenn wir in unserem erweiterten Zusammenhang die Tatsachen nicht geradezu auf den Kopf stellen wollen — immerhin in Erwägung zu ziehen, daß die graduelle Modifizierung dieses Gedankens auf Mozart basieren könnte.

Boccherini

(T. 38 f., Reprise T. 144 f.)



Keinesfalls zum musikalischen Vokabular der Übergangszeit gehört schließlich das Rondofinale. Solcherart geschärfte Kontraste, wie sie uns am Beispiel schon des ersten Couplets (Allegro con spirito ♩) und des vorausgehenden Refrains (Allegretto gentile $\frac{3}{4}$) förmlich anspringen, sind nicht einmal im französischen Virtuosenkonzert der 90er Jahre geläufig³³. Es erübrigt sich, noch zu betonen, daß innere Beziehungen zwischen dem Violinkonzert und den frühen Violoncellkonzerten von Boccherini nicht festzustellen sind³⁴.

Die genannten Violoncellkonzerte geben uns noch Aufschluß über die Instrumentierung beim frühen Boccherini: Streichorchester, dazu — in Nr. 1 — zwei Hörner ad lib., die aber nur in den Tutti-Abschnitten der Ecksätze zur Mitwirkung herangezogen werden. Bei nur oberflächlicher Betrachtung der Partitur des Violinkonzerts mußte allein schon die Instrumentierung — die obligate Behandlung dreier Bläserpaare in allen Tutti- und Solo-Abschnitten — unseren Verdacht erregen. Wir sind überzeugt, daß der Fälscher in dem Kreis derer zu suchen ist, die den Musikalienmarkt in den folgenden Jahren mit weiteren Fälskationen (Händel, Johann Benda, Mozart, Johann Christian Bach) „bereicherten“. Der Fälscher hat in diesem Fall besonders skrupellos gehandelt: er plagiiert Mozart, unterschiebt sein Elaborat Boccherini und läßt es durch eine geeignete Mittelsperson einem Instrumentalsolisten von Weltruf übereignen. Damit ist Herausgabe und Konzertaufführung gesichert³⁵. Dem Fälscher wurde darüber hinaus die zwar nicht beabsichtigte, aber dennoch beschämende Genugtuung zuteil, daß Mozart — ohne fundierte Begründung, wie wir nun wissen — des Plagiats an Boccherini bezichtigt wurde.

Gleichfalls aus dem Kreis um Diaghilev wurde dem Herausgeber Dushkin die Stichvorlage zu dem Violinkonzert in G von Johann Benda übermittelt. Wiederum handelt es sich um eine Sparte des 20. Jahrhunderts von Kopistenhand mit gleichlautenden Aufschriften auf Umschlag und Titelblatt: *Johann Benda / Concerto pour Violon / (1713—1752) / Partition d'Orchestre*³⁶. Schrift- und Notenbild sind nicht identisch mit der Sparte des Boccherini. Dushkins Besitztvermerk mit der Pariser Adresse fehlt. Der Benda wurde acht Jahre nach dem Boccherini veröffentlicht. Wir dürfen also annehmen, daß die Sparte erst Ende der 20er Jahre in Dushkins Hände gelangte.

Aus Breitkopfs Katalog von 1762 kennen wir die Incipits zu drei Violinkonzerten von Johann Benda. Nur eins davon ist überliefert³⁶. Wir haben nicht erwartet, daß ein Ver-

³³ Vgl. die Violinkonzerte von Pierre Rode: Nr. 1 in *d* (1794), Nr. 2 in *E* (1795), Nr. 3 in *g* (1796) und Nr. 4 in *A* (1798).

³⁴ Zum Vergleich dienten uns die Violoncellkonzerte Nr. 1 in *C* und Nr. 2 in *D* von Boccherini, die wir aus Frühdrucken von Naderman, Paris kennen (Pl.-Nr. 1004 und 1005). Ihre Erstausgaben erschienen spätestens 1770, gleichwohl dürften die Konzerte schon Mitte der 60er Jahre entstanden sein.

³⁵ Wir glauben, daß Dushkin zumindest im Zeitpunkt der Herausgabe noch von der Authentizität des Boccherini überzeugt war.

³⁶ *Concerto a 5 ex F dur del Sigre Benda* im Besitz der Bibliothek der Königl. Musikakademie, Stockholm. Ein weiteres Violinkonzert gleicher Tonart besaß die Bibliothek der Singakademie, Berlin.

gleich mit der Ausgabe von Dushkin auch nur entfernt verwandte Bendasche Typik (die Brüder Franz und Georg mit eingeschlossen) offenlegen würde. Wir waren aber dann doch überrascht, daß der Autor zwar mit einigem handwerklichen Geschick Impressionen *Fra Holbergs Tid* wiederzugeben, allzu augenfällige Reminiszenzen an Johann Sebastian Bach jedoch nicht zu unterdrücken vermochte. Zum Vergleich zitieren wir Bendas Violinkonzert, 1. Satz, Takt 152 ff. und Bachs Italienisches Konzert, 1. Satz, Takt 15 ff. bzw. 177 ff.:

10.

Bach, transponiert von f nach c

Benda

Diese Modulation ist nicht einmalig. Sie erscheint auch — auf anderer Tonstufe — Takt 25 ff., so daß man wohl nicht behaupten kann, „daß von unrechtem Gut nichts untermenget sei“. Dieses Elaborat sollte keinesfalls Benda angelastet werden! Wir sind auch hier überzeugt, daß der Autor im Kreise der Brüder Casadesus zu suchen (und zu finden) ist³⁷. Kürzungen, Erweiterungen und virtuoser Aufputz des Soloparts in den Ecksätzen des Violinkonzerts von Benda gehen aber zu Lasten des Herausgebers.

Zu Marcus van Crevels neuer Obrecht-Ausgabe*

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Marcus van Crevel, der Herausgeber der Messe *Maria zart* in der Editio altera der Werke Jacob Obrechts, ist unzufrieden mit den gewohnten Methoden, Mensuralmusik der Zeit um 1500 zu übertragen. Der „*Traditional Transcription Practice*“ (der Singular ist eine grobe Vereinfachung) setzt er eine „*New Transcription Method*“ entgegen, die auf der Tactus-Theorie Audas und Tirabassis beruht (also so neu, wie die Bezeichnung vermuten läßt, nicht ist). Bereits die Unterscheidung zwischen „*Method*“ und „*Practice*“ — im 15. Jahrhundert hätte man „*ars*“ und „*usus*“ gesagt und den „*usus*“ mit ähnlicher Geringschätzung behandelt wie van Crevel die Editions-methode Johannes Wolfs — verrät, welchen Anspruch die „*New Transcription Method*“ erhebt; und das Vorwort, das die Voraussetzungen und Konsequenzen des Verfahrens darstellt, übertrifft an Länge den Notentext um mehr als das Doppelte.

Van Crevels Unbehagen angesichts der „*Traditional Transcription Practice*“ ist begreiflich; denn die Verwirrung ist groß. Ob aber die neue Methode die endgültige Lösung aller Schwierigkeiten darstellt, als die sie sich präsentiert, dürfte zweifelhaft sein. Das Notenbild ist ein kalligraphisches Meisterwerk, das eher zum Betrachten als zu musikalischer Verwirklichung einlädt. Van Crevel gliedert den Notentext nicht in Modi, Tempora oder Prola-

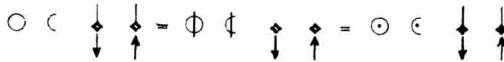
³⁷ In einer privaten, mit „*Le 23 Février 1967*“ datierten Mitteilung an den Verfasser beschränkte sich Marius Casadesus auf das wenige, eine Teillösung des vielschichtigen Problems herbeizuführen: „*Pour le concerto de Boccherini ce n'est pas moi, mais, sans doute, mon frère Henri.*“

* *Jacobus Obrecht: Opera omnia*. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Missae VII: *Maria zart*, edidit M. van Crevel. Amsterdam 1964. CLXIV, 63 S.

tiones, sondern in Tactuseinheiten und benutzt als Gliederungszeichen einen unscheinbaren Keil über der ersten Note eines Tactus. Daß das Resultat der „New Transcription Method“ unpraktisch ist oder zu sein scheint, ist allerdings das geringste Übel; denn der common sense, der sich ans Gewohnte klammert, ist als wissenschaftliche Instanz nicht selten fragwürdig. Schlimmer ist, daß die historischen Argumente, auf die van Crevel sein Übertragungsverfahren stützt, brüchig sind; die Tactus-Theorie ist schwach fundiert¹.

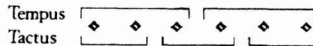
1. Van Crevel nimmt die Schulregel, daß das Diminutionszeichen, der Längsstrich durch den Kreis oder Halbkreis, eine Reduktion des Zeitwertes der Noten auf die Hälfte bedeute, rigoros beim Wort. Er überträgt die Semibrevis im Tempus non diminutum als ganze, im Tempus diminutum als halbe Note. Das Resultat ist jedoch eher verstörend als einleuchtend. Im Kyrie I der Messe *Maria zart* ist das Tempus perfectum non diminutum, im Christe das Tempus perfectum diminutum vorgeschrieben. Da aber die Skala der Notenwerte in den beiden Sätzen die gleiche ist — sie reicht, abgesehen von den Schlußlongae und zwei verzweigten Fusae, von der Brevis bis zur Semiminima —, ist man durch van Crevels Deutung gezwungen, entweder das Kyrie I zu einem Adagio molto zu zerdehnen oder das Christe in ein Furioso ausarten zu lassen: ein Ergebnis, das der Vorstellung von Ruhe, Festigkeit und Gelassenheit, die man mit der altniederländischen Musik zu verbinden gewohnt ist, kraft widerspricht.

2. Der Tactus, der Nieder- und Aufschlag der Hand „in modum pulsus aequae respirantis“², ist nach van Crevel die immer gleiche Zählzeit sämtlicher Messuren. Der Semibrevis des Tempus non diminutum entspricht die Brevis des Tempus diminutum und die Minima der als Augmentationszeichen verstandenen Prolatio perfecta:



Doch ist die These von der Unveränderlichkeit des Tactus nicht so fest begründet, wie van Crevel voraussetzt. Georg Rhaw, der die früheste Beschreibung des Tactus, die Definition in der *Musica Adams* von Fulda, paraphrasiert, sagt unmißverständlich, daß der Tactus verschieden und vom Wechsel der Mensurzeichen abhängig sei: „Tactus est continua motio praecentoris manu, signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Habet autem fieri in singulis musicae gradibus, per figuras et signa, variaturque secundum signorum diversitatem“³.

Daß van Crevels Tactus-Theorie den geschichtlichen Tatsachen eher aufgezwungen als aus ihnen entwickelt ist, zeigt sich an der Fehldeutung des Tempus perfectum diminutum und der Prolatio perfecta. Um die These vom immer gleichen Tactus zu retten und vor Ausnahmen zu bewahren, teilt van Crevel das Christe der Messe *Maria zart* in Tactuseinheiten, die je zwei Semibreven des Tempus perfectum diminutum umfassen. Tactus- und Tempusgliederung geraten in Konflikt miteinander:



Die musikalisch reale Einheit aber ist unzweifelhaft das dreizeitige Tempus, nicht der zwei-zeitige Tactus; der Comes imitiert den Dux im Abstand von drei Semibreven. Es scheint zwar, als sei der Tactus, der die Tempusgrenzen überschneidet, der sogenannte Sesquitactus, um 1500 von manchen Kantoren geschlagen worden. Doch war er nichts als ein mecha-

¹ C. Dahlhaus, *Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert*, AfMw XVII, 1960, S. 22 ff.

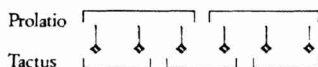
² F. Gafurius, *Practica musicae*, 1496, lib. III, cap. 4.

³ G. Rhaw, *Endiridion musicae mensuralis*, 1520, fol. G 3 v.

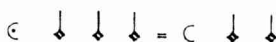
nisches Mittel, um die Stimmen zusammenzuhalten. Ihn zum Prinzip einer Edition zu erheben, die sich um die graphische Darstellung des musikalisch Wirklichen bemüht, ist ein Irrtum, der um so schwerer wiegt, als van Crevel bei seinem Versuch, in *Maria zart* verborgene Zahlenstrukturen nachzuweisen, die Tactus- und nicht die Tempuszahl des Christe zugrundegelegt.

Van Crevel stützt sich auf die Tactus-Lehre Sebald Heydens. Doch fehlt es nicht an Gegenzeugnissen von Theoretikern, die Obrecht zeitlich näherstehen. Ein Anonymus des späten 15. Jahrhunderts unterscheidet zwei Arten der Diminution; im *Tempus imperfectum* bedeute der Längsstrich eine Halbierung des Zeitwertes der Noten, im *Tempus perfectum* dagegen eine Verkürzung um ein Drittel: „*Semiditas est alicuius cantus medietatis ablatio et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfecte. Diminutio est alicuius cantus tertio eius partis ablatio. Et habet fieri in tempore perfecto tam prolationis perfecte quam imperfecte*“⁴. Und Melchior Schamppecher schreibt in Nicolaus Wollicks *Opus aureum*: „*Diminutio fit in tempore perfecto quando circulus dividitur per tractum ut hic ○. Ibi enim solummodo tertia pars notarum aufertur*“⁵. Bei einer Verkürzung um ein bloßes Drittel aber kann das *Tempus perfectum diminutum* im Tactus alla Semibreve — statt im Tactus alla Breve, den van Crevel voraussetzt — geschlagen werden. „○ ○ ⊕ In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic ◇“⁶, heißt es bei Adam von Fulda⁶. Die Hypothese, daß die Dauer des Tactus immer gleich und nur die Ausfüllung verschieden gewesen sei, ist also irrig.

Zu einem ähnlichen Resultat führt eine Untersuchung der *Prolatio perfecta*. Sie ist im *Pleni sunt coeli* der Messe *Maria zart* in allen Stimmen vorgezeichnet, bedeutet also, wie Michael Koswick bezeugt, keine Augmentation, sondern eine bloße Perfizierung der *Semibrevis*: „*Similiter in his ○ ⊕ cum circa omnes voces ponuntur, non est augmentatio, sed perfecta simplex prolatio qua tres minimae tactu mensurantur*“⁷. Für Anhänger der Tactus-Theorie Audas und Tirabassis stellt die Perfizierung der *Semibrevis* ein Problem dar, das zwei Lösungen zuläßt. Erstens kann die Perfizierung als Verlängerung der *Semibrevis* um die Hälfte aufgefaßt und als Tactus — im Widerspruch zu Koswicks Vorschrift — ein *Sesquitactus* angenommen werden, der die Prolationsgrenzen überschneidet:



Zweitens ist es — unter Berufung auf Ramis de Pareia⁸ — möglich, die Perfizierung als *Proportio sesquialtera* statt als Verlängerung der *Semibrevis* zu deuten:



Van Crevel entscheidet sich für die zweite Auslegung und zitiert, um sie zu rechtfertigen, Loys Bourgeois: „*Quand maieur prolation ne sera point opposée à d'autres signes, on la pourra chanter en tacte proportionné: when prolatio perfecta is not opposed to other signs, it is to be sung as proportio sesquialtera*“ (XLVII). Die Übersetzung beruht jedoch, indem sie „*tacte proportionné*“ mit „*proportio sesquialtera*“ vertauscht, auf einer *Petitio principii*. Der Tactus *proportionatus*, von dem Bourgeois spricht, die Schlagart



⁴ Anonymus 12, CS III, 483.

⁵ N. Wollick, *Opus aureum*, 1501, pars III, cap. 3.

⁶ Adam von Fulda, *Musica*, GS III, 362.

⁷ M. Koswick, *Compendiaria Musicae artis aeditio*, 1518, pars II, cap. 5.

⁸ J. Wolf, *Musicae Practica Bartolomei Ramis de Pareia*, Beihefte der IMG I/2, Leipzig 1901, S. 83.

gilt für die *Prolatio perfecta* auch dann, wenn man sie — im Widerspruch zu van Crevels Meinung — als Verlängerung der *Semibrevis* um die Hälfte begreift. Die Erklärung der Perfizierung als Dehnung würde allerdings — wenn man zugleich einen *Tactus proportionatus* und nicht einen *Sesquitactus* annimmt — die These gefährden oder aufheben, daß die Dauer des *Tactus* immer gleich gewesen sei. Und um an ihr festhalten zu können, ist van Crevel gezwungen, in seiner englischen Version des Bourgeois-Zitats vorauszusetzen, was er zu beweisen sucht.

Ist demnach van Crevels Interpretation philologisch fragwürdig, so ist sie andererseits auch historisch schwach begründet. Denn erstens entspricht es dem überlieferten Sinn der Mensuralnotation, daß eine Perfizierung eine Verlängerung — genauer: eine Imperfizierung eine Verkürzung — bedeutet. Zweitens müßte van Crevel erklären können, warum Obrecht, wenn er die *Proportio sesquialtera* meinte, sie nicht geschrieben hat. Und drittens verzerrt die „*New Transcription Method*“ die rhythmische Konzeption, die dem *Pleni sunt coeli* zugrundeliegt. Der erste Teil ist im *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, der zweite im *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* notiert; der Satz beruht also — sofern man die Perfizierung der *Semibrevis* als Verlängerung deutet — auf dem Prinzip der Vertauschung von 2 mal 3 mit 3 mal 2: einem Prinzip, das zu den Grundformen des rhythmischen Wechsels gehört.

3. In dem Baseler Mewes-Druck, der einzigen Quelle, in der die Messe *Maria zart* überliefert ist, stehen am Rand der Tenorstimme handschriftliche Notizen, in denen ein Anonymus die Länge der Stimme berechnet. Der Tenor trägt Fragmente des *Cantus firmus* in wechselnden Mensuren vor; im Et in terra z. B. setzt Obrecht die Tenormensuren $\odot \circ \circ$ dem *Tempus imperfectum diminutum* der übrigen Stimmen entgegen. Der Zweck der Marginalien dürfte also in nichts anderem bestanden haben, als eine *Resolutio*, eine Auflösung der Tenorstimme in die Mensur der Gegenstimmen vorzubereiten; die „Künste der Niederländer“ bedeuteten auch für die Zeitgenossen eine Mühe, die sie sich zu erleichtern suchten.

Van Crevel allerdings zieht aus den Marginalien, obwohl ungefähr die Hälfte der Berechnungen falsch ist, weitreichende Schlüsse (XVIII-XXXI). Erstens betrachtet er sie als Beweis, daß der *Tactus* die Zähleinheit der Musik um 1500 bildete. Und zweitens liest er von ihnen ab, daß die *Schlußlonga* nicht mitgezählt worden sei. Bei dem Versuch, verborgene Zahlenstrukturen in der Messe *Maria zart* aufzudecken und zu enträtseln, geht er davon aus, daß der letzte strukturell relevante *Tactus* in einem Satz ohne Tenor-*Cantus-firmus* der *Tactus* vor der *Schlußlonga* sei und in einem Satz mit Tenor-*Cantus-firmus* der *Tactus* vor der *Schlußlonga* des Tenors, die mit der *Schlußlonga* der übrigen Stimmen nicht immer zusammentrifft.

Es fällt allerdings schwer, van Crevels Folgerungen zuzustimmen, so interessant die Marginalien unleugbar sind. Denn erstens ist die Zähleinheit der Randnotizen nicht der *Tactus*, sondern die *Semibrevis*. Stehen die Gegenstimmen im *Tempus perfectum non diminutum* (*Kyrie I*, *Sanctus*), so berechnet der Anonymus die Länge des Tenors nach „ganzem schlägen“, d. h. *Semibreven*; sind sie im *Tempus imperfectum diminutum* notiert, so legt er „halbe schläge“, also gleichfalls *Semibreven*, zugrunde. Zweitens ist die Tatsache, daß die Zählungen in der Tenorstimme vor der *Schlußlonga* abbrechen, aus dem Zweck der Marginalien, eine *Resolutio* vorzubereiten, erklärbar: Die *Longa* brauchte nicht „aufgelöst“ zu werden. Die Berechnungen sind praktisch und banal, nicht strukturell und esoterisch motiviert.

4. Das Kapitel über *Secret Structure*, das umfangreichste der Abhandlung — deren Ausdehnung und Anspruch die Edition zum bloßen Anhang schrumpfen läßt —, beginnt mit einem Versuch, den „*Platonic character*“ der Mensuralnotation zu demonstrieren. „*To*

anticipate: it will be shown that the intervals of musical time, i. e. duration (constituting the system of mensural notation), and the intervals of musical pitch (constituting the system of the musical scale), both were classified in one and the same class of mathematical proportions, which ultimately go back to the 'Timaios', Plato's all-embracing mathematico-musical Cosmology" (LV). Van Crevel beruft sich auf die Tradition der Ars musica als quadrivialer Disziplin und zitiert die Verse von Nicholle le Vestre über Ockeghem:

*Okhem, tres docte en art mathematica,
Arithmetique, aussy geometrie,
Astrologie, et mesmement musique . . .*

Allerdings ist es angesichts der Forschungen von Wilibald Gurlitt, Leo Schrade, Hans Heinrich Eggebrecht und Fritz Feldmann eine grobe Übertreibung, zu behaupten, es sei „*the common view of both musicologists and historians of philosophy that neither . . . the composition nor performance of music have anything to do with music as part of the quadrivium*“ (LIX).

Nach van Crevel bilden sowohl die Notenwerte als auch die Mensuren und Proportionen Systeme, die der Zahlenreihe entsprechen, die Platon im *Timaios* entwickelte: 1:2:3:4:9:8:27 (zusammengesetzt aus 1:2:4:8 und 1:3:9:27). Doch stellen die Notenwerte, in denen van Crevel die Timaios-Serie wiedererkennt, eine willkürliche Auswahl aus dem Vorrat der Mensuralnotation dar: „1. *semibreve* — 2. *imperfect breve, double of semibreve* — 3. *perfect breve, triple of semibreve* — 4. *imperfect longa, double of imperfect breve sub 2* — 5. *perfect longa, triple of perfect breve sub 3* — 6. *imperfect maxima, double of imperfect longa sub 4* — 7. *perfect maxima, triple of perfect longa sub 5*“ (LXII). Es fehlen die Zahlen 6, 12 und 18, notationstechnisch und in van Crevels Sprache formuliert: *imperfect longa, double of perfect breve sub 3* — *perfect maxima, triple of imperfect longa sub 4* — *imperfect maxima, double of perfect longa sub 5*. Auch die Untergliederung der Timaios-Serie, die van Crevel später erwähnt (LXXV), vermag den Mangel nicht aufzuheben. Denn sie enthält zwar die Zahlen 6, 12 und 18, die zur Deduktion des Notensystems notwendig sind, außerdem aber die Zahl 16, die überflüssig ist. Von einer Isomorphie der platonischen Zahlenreihe und des Systems der Notenwerte kann also nicht die Rede sein. Und da der notationstechnisch-mathematische Unterbau brüchig ist, braucht der geistesgeschichtliche Überbau, van Crevels Exkurs in die Geschichte des Platonismus, nicht berücksichtigt zu werden, so interessant er sein mag, wenn man den Zweck vergißt, dem er dienen soll und den er verfehlt.

An derselben Willkür wie die Erklärung des Notensystems krankt auch der Versuch, den Mensuren und Proportionen einen „*Platonic character*“ zuzuschreiben. Die Serie von Mensurzeichen, die van Crevel zur (erweiterten) Timaios-Reihe in Parallele setzt, enthält zwar so entlegene und ungebräuchliche Proportionen wie $C \frac{9}{4}$ und $C \frac{9}{8}$; doch fehlt das einfache *Tempus perfectum non diminutum* (LXXVIII).

5. Seiner Untersuchung von „*Obrecht's structural use of mensural notation*“ in der Messe *Maria zart* legt van Crevel drei Zahlenreihen zugrunde: erstens die Timaios-Serie, zweitens die „*triangular numbers*“ ($1+2=3$; $1+2+3=6$; $1+2+3+4=10$ usw.), drittens die Fibonacci-Zahlen ($1+2=3$; $2+3=5$; $3+5=8$ usw.). Eine Tabelle der „*triangular numbers*“ (XCVIII), die sich bei den hohen Zahlen auf eine Auswahl — 741, 946, 1176 und 1596 — beschränkt, suggeriert, daß die Abstände zwischen den Zahlen zu weit seien, als daß es bloßer Zufall sein könne, wenn 1596, 1176, 946 und 741 die „*secret structure*“ eines musikalischen Werkes bilden. Zählt man Tactuseinheiten, so ist 1596 die Länge der ersten vier Sätze (Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus), 1176 die der letzten drei Sätze (Patrem, Sanctus, Agnus Dei), die Differenz zwischen 946 und 741, 205, die des Kyrie (ICf.). Das Resultat ist so erstaunlich oder scheint es wenigstens beim ersten Lesen zu sein,

daß sich auch Widerstrebende, die dem Suchen nach „secret structures“ mißtrauen, halb überzeugt fühlen. Doch ist erstens, wie gezeigt wurde, van Crevels Zählverfahren — die Methode, beim letzten Tactus vor der Schlußlonga des Cantus firmus abzubrechen — ebenso fragwürdig wie seine Deutung mancher Mensuren, von der die Tactusanzahl abhängig ist. Zweitens müßte van Crevel erklären können, warum Obrecht die „*triangular numbers*“ 741, 946, 1176 und 1596 auswählte und die übrigen — zwischen 741 und 946 vermitteln 780, 820, 861 und 903 — unberücksichtigt ließ. Drittens ist das Verfahren, zunächst die ersten vier und dann die letzten drei von fünf Sätzen zusammenzufassen, nicht so symmetrisch, wie man es von einer verborgenen Zahlenstruktur, die ein Komponist einer Messe zugrunde legt, erwarten darf. Van Crevels Zahlenmanipulationen, bei flüchtigem Hinsehen eindrucksvoll, erweisen sich bei genauerer Betrachtung als gewaltsam erzwungen.

6. Gematrie ist ein Verfahren, Wörter gleichzusetzen oder auszutauschen, deren Buchstaben nach einem der Zahlenalphabete, die in hermetischen Zirkeln im Umlauf waren, die gleiche Summe ergeben. Unter musikalischer Gematrie wäre also die Methode zu verstehen, ein Wort durch eine Anzahl von Tönen oder anderen musikalischen Einheiten zu symbolisieren. Und van Crevel ist überzeugt, daß sich Obrecht in *Maria zart* als musikalischer Kabbalist präsentiert. Die Sätze mit Cantus firmus umfassen nach van Crevels Zählung, die allerdings, wie erwähnt, fragwürdig ist, 1480 Tactuseinheiten (CXLI). Und 1480 ist, wenn man das griechische Alphabet zugrunde legt, die Zahl für „Christus“. Doch ist es nicht Christus, sondern Maria, die durch den Cantus firmus der Messe angerufen wird; und so muß van Crevel in seinem kabbalistischen Exkurs Zuflucht bei verwickelten Manipulationen suchen. Die Zahl des Namens „Jesus“ ist 888. Acht aber, die konstitutive Ziffer in 888, ergibt sich als Quersumme der Zahl für Maria, 152. Außerdem verhalten sich die Jesus- und die Christuszahl, 888 und 1480, wie 3:5; und 3 (1+2) und 5 sind Bestandteile der Marien-Zahl 152 (CXL).

So scharfsinnig van Crevels Berechnungen sind, so erquält wirken sie. Die Marien-Zahl 152 wird auf Umwegen herbeigezwungen, die so kompliziert sind, daß auch ein rigoroser musikalischer Kabbalist vor ihnen zurückscheuen müßte. Außerdem fällt gerade das *Et incarnatus*, das in einer Messe, deren „secret structure“ die Symbolzahlen für Christus und Maria bilden, zentrale Bedeutung haben müßte, aus van Crevels Berechnung heraus, da es ein Satz ohne Cantus firmus ist. Ein Historiker muß zwar die Gematrie, die dem common sense als Unsinn erscheint, ernst nehmen; die Gefahr aber, daß er dem Rausch der Allegorese, den er untersucht, selbst verfällt, ist nicht gering.

Die Grundlagen der Musik

Anmerkungen zu Ernest Ansermets Buch*

VON JENS ROHWER, LÜBECK

1. Systematische Musiktheorie?

„Der Wissenschaftler ist gewöhnlich sehr bescheiden in seiner Wissenschaft, aber um so anmaßender in dem, was die Macht der Wissenschaft angeht, von der er alles erwartet und von der alles zu erhoffen er die andern hat überreden können“. Ernest Ansermet, der den Satz schrieb (S. 827), ist, obwohl — oder weil? — Phänomenologe, selbst nicht bescheiden. Seine Thesen trägt er im Habitus des Erkenntnis Verkündenden vor, ein Usus freilich,

* Ernest Ansermet: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*. Vom Autor überarbeitete deutsche Ausgabe. Deutsche Übersetzung des 1. Teils und Anhangs von Horst Leuchtmann, des 2. Teils von Erik Maschat. München: R. Piper & Co. Verlag 1965. 847 S.

so alt wie die systematische Dogmatik selbst. Dabei ist durchaus strittig, ob systematische Forschung, und nun ganz speziell die systematische Musikforschung, überhaupt in Kernfragen stringente, um nicht zu sagen „richtige“ Ergebnisse beizubringen vermag.

Aber wie denn? Ist nicht das systematische Fragen in Dinge hinein allein schon ein Jasagen zum besonderen Anspruch? Und wollen wir sogleich, wo ein Habitus uns nicht gefällt, behaupten, daß es sich um die Anmaßung des Mannes und nicht vielleicht den eigengesetzlichen Anspruch der Frage handelt — einer Frage (Was ist Musik?), über die man lächeln kann, deren Verstummten aber eine wesentliche Komponente der Musikforschung absterben ließe? Die systematischen Disziplinen sind es ja doch, die, wenn nichts anderes, so immerhin die Fülle der Aspekte eines Gegenstands zutage bringen, Ergebnisse, die durch die Methoden der historischen und naturwissenschaftlichen Forschung allein nicht eingebracht werden.

Der Fragenkomplex „Was ist Musik?“, „Woher stammt sie?“, „Welches sind ihre Antriebe und Ordnungsgrundlagen?“ ist seit Jahrtausenden von den verschiedensten Einstellungen aus behandelt worden, oft imposant, nie (natürlich nie) endgültig, oft unselbständig (nachgeschrieben), wo autonom, da fast immer — das scheint nun eben zum Forschungsstil zu gehören — im Sinne gedanklicher Alleingänge, die die übrige wissenschaftliche Welt ärgerten oder uninteressiert ließen und wenigstens nicht befriedigten. Fürs Gesamtbild ist das alles trotzdem fruchtbar geworden, und noch, wenn eine Musikdefinition zum hundertsten Mal abgeschrieben und so in ihrem Wirkungsbereich überliefert wurde, hat das eine Art Bedeutung.

Lebensbedingung auch für die systematische Musikforschung ist nicht das Beibringen unantastbarer Ergebnisse, sondern die Bewährung theoretischer Aspekte, möglichst aller denkbaren, um Einblicke in alle Modalitäten der Gegenstände zu eröffnen. Da aber die Zuerkennung solcher Bewährung — welche Einblicke sind wesentlich? — eine Ermessensfrage ist, kann selbst hier keine einmütige Anerkennung oder Ablehnung erwartet werden. Systematische Disziplinen sind deshalb in der Regel zerstrittener und in ihrem Fundus uneinheitlicher als andere. Das ist ihr Schicksal. Die Phänomene Konsonanz, Harmonik, Rhythmus zum Beispiel „harren“ also keineswegs ihrer endgültigen wissenschaftlichen Bezwingung, wie man manchmal liest, sondern lediglich immer wieder neuer fruchtbarer Durchdringung und dadurch geistiger Anschauungsbereicherung, womöglich auch neuer Versuche der Zusammenfassung des bisher Entwickelten¹.

Beherzigt man dies, so können auch problematische Arbeiten bereichern, zumal wenn man dem Autor Verständnis auch für jene zum „Verkündigungsstil“ verführende Euphorie entgegenbringt, die das von Vorgängerarbeiten unbeschwerte Denken in seine Gegenstände hinein ihm schenkt, indem es ihn in die Nähe einer Anschauungshaltung führt, die der Phänomenologe „reine Reflexion“ nennt. Da kann alles plötzlich sehr einfach werden, vielleicht zu einfach, zum Beispiel so: *„Die Entstehung der Musik ist kein Problem mehr, wenn man sich über die Natur dieses Phänomens und die ganz bestimmten Bedeutungen, die es für den Menschen besitzt, Redenschaft abgelegt hat“* (Ansermet, S. 351).

Zugegeben, bei solch einem Satz, auch wenn er vorsichtiger, etwa als rhetorische Frage, formuliert worden wäre, fühlt man sich nicht wohl, und solche Dinge gibt es viele in Ansermets Buch, so daß der Leser sich manchmal fragen mag, wo die Dogmatik aufhört und die Systematik beginnt. Es hieße aber Ansermet Unrecht tun — denn sogar Klassiker der systematischen Musikforschung zeigen diese typischen Züge —, wenn man seinen Entwurf einer Grundlagenlehre der Musik als schlechthin dogmatisch oder sogar ideologisch

¹ Mit diesen Ansichten geht der Referent über die kritische Einstellung zu den Möglichkeiten der systematischen Musiktheorie noch hinaus, die er in seinem demnächst (Festschrift für Walter Wiora) erscheinenden Beitrag *Systematische Musiktheorie. Anmerkungen zum Begriff einer wissenschaftlichen Disziplin* äußert.

engagiert abtun wollte. 850 Seiten Musikphilosophie, -psychologie und -theorie, auch -phänomenologie, dazu Ausflüge in theologische, religiöse, politische und andere Geistesgebiete, getragen von Ernst und vielseitigem Wissen, das die Probleme nicht meistert, aber teilweise eindrucksvoll „anknackt“: das ist ein Findlingsbrocken auf unserem Wege, um den wir gescheiterweise nicht einfach herumgehen. Beim ersten Anlesen erscheint Vieles, später noch Manches, das Ansermet vorträgt, überspannt oder verworren. Verzagt man daran nicht, auch nicht an den mathematischen und philosophischen Exkursen, ihrer eigentümlichen Verquickung und der oft sperrigen Formulierung, so filtern sich bemerkenswerte Gedanken und neu gesehene Zusammenhänge heraus, in den Hauptthesen auch straffe, zusammenhaltende Konsequenz — mag auch gerade dadurch eine Blickfeldverengung provoziert werden, die die im ungunsten Sinne dogmatischen Züge der Darstellung aufdringlich werden läßt.

Ansermet meint, die „*Sprache der Musik*“ sei endgültig vollendet, ihre Entwicklung in der Kulmination der zu polytonalen Möglichkeiten erweiterten Dur-Moll-Tonalität abgeschlossen. Trotzdem bestehe weitere, und zwar innere Entwicklungshoffnung: „*Die möglichen Beziehungen der Melodie und der Harmonie*“ seien „*unerschöpflich*“, „*nur*“ bedürfe es der „*Originalität des Stils, die von der Persönlichkeit des Musikers abhängt*“, und derjenigen der jeweiligen Werkidee, des „*musikalischen Vorhabens*“ (S. 465 f.). Vermutlich überzeugte uns Ansermet mehr, wenn er neben dem Optimismus die kritischen Ansätze vertieft hätte, die er bringt: „*Nach Abschluß des historischen Ausbildungsprozesses der musikalischen Sprache ist die musikalische Erfindung notwendig stärker eingeschränkt . . . Der Komponist ist gewissermaßen dazu verurteilt, ‚Musik über Musik‘ zu schreiben*“ (S. 465). Das Folgende ist schon wieder, merkwürdig genug, als gute Hoffnung gemeint: Dem „*freien Musiker, wie Debussy*“, stünde immerhin das Gesamtreservoir der Mittel der geschichtlichen Musik zur Verfügung, und schon in Debussys *Pelléas* gebe es denn auch „*Takte, die auf Bach zurückgehen, dann wieder gregorianische, Mozartsche oder Wagnersche Momente, ja sogar bestimmte Homophonien, die an den javanischen Gamelan erinnern*“ (S. 623). Nur eines könne der Komponist nicht, aber im Grunde habe er es nie gedurft: die „*Musik selbst*“ sprechen lassen. Vollends heute, wo die Musiksprache fertig sei und fortab die gleiche bleibe, bedürfe es zur Individualisierung der Komposition in zunehmendem Maße „*außermusikalischer*“ Inhalte (S. 579 u. a. Stellen, so S. 421 f. über die Bedeutung Wagners in diesem Zusammenhang). Ansermet sieht die Dinge einfach. So entgeht ihm, daß man hinsichtlich der *Pelléas*-Züge auch argumentieren könnte, daß alles Genie Debussy nicht vor eklektizistischen Schwächen bewahren konnte, dem Schicksal der Epoche. Mit demselben Recht, mit dem Ansermet meint, von der „*vollendeten*“ Musiksprache künden zu dürfen, kann man die nicht mehr eindeutige beklagen und Debussy bedauern, daß er sich nicht nur geradewegs „*inhaltlichen*“ Aufgaben, sondern auch „*sprachlichen*“ Problemen des Komponierens gegenübersehen mußte. Ansermets letztes Buchkapitel hätte anstelle optimistischer „*Ausblicke*“ ebensogut eine Hölle beschwören können (und das ist das Problem einseitiger Aspektwahl, das die systematische Forschung krankt) — dieselbe Hölle übrigens, deren Grauerregungen den Aufbruch in die Atonalität mitinspiert haben und die Thomas Mann in seinem *Faustus*-Roman zu einzigartiger Vision brachte. Ansermet scheint sie nicht zu empfinden und also nicht zu fürchten.

In dem Gedanken, die musikalische Zukunft auf die Endgültigkeit der traditionellen Musiksprache festnageln zu müssen, scheut er keine darstellerische Mühe. Danach sind die „*Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*“ diejenigen, die früher oder später notwendig die klassische Tonalität „*hervorbringen mußten*“, die, durch Umstände begünstigt, eine Schöpfung des Abendlands wurde. Die Gesamtheit der Grundlagen stellt Ansermet sich als einen einheitlichen Zusammenhang vor, und zwar von einem „*Sinn*“ aus, der,

für den Systematiker alten Stils selbstverständlich, mit Sicherheit vorhanden ist: „Wenn die Musik sich nicht auf ihr bloßes Objekt reduziert oder auf bloßes Spiel, muß es ein Sein der Musik geben, dessen Sinn implizite in unseren (musikalischen) Erlebnissen enthalten ist“. Die beiden Nebensätze der Behauptung keines Beweises für bedürftig haltend geht Ansermet rasch aufs Ganze weiter, naiven Vertrauens, daß sowohl Sein als Sinn der Musik, durch Jahrtausende dunkel oder vielfältig schillernd geblieben, seiner phänomenologischen Intuition alsbald in hellster Evidenz erscheine: „Und weil dieser Sinn in unserer historischen Situation nicht mehr im Licht der Evidenz erscheint, ist der Versuch notwendig geworden, ihn zu erläutern“ (S. 21). „Erläutern“, heißt es, nicht suchen, erörtern, bedenken. Auch daß „dieser“ Sinn im Kommen und Gehen der Kulturen „jener“ werden könne und daß man ihn — sollte es ihn wirklich geben — verfehlen könne, entspricht nicht Ansermets Denkweise. Eine Musik, die seinem Sinnbegriff nicht entspricht, ist „Unsinn“.

Es versöhnt aber ein positiver Ertrag des Buches. Klar ist, der Verfasser hat sich übernommen. Aber er „nimmt“ wenigstens, nimmt in der Diskussion Liegegebliebenes auf und trägt es gute Strecken weiter, möglichen Einsichten zu. Es ist ja nun einmal in der musikalischen Grundlagenforschung mit Akustik und etwas Psychologie nicht getan: „Unmöglich, eine klare Vorstellung von der Musik zu gewinnen, ohne sich eine Vorstellung vom Menschen zu machen, ohne eine ganze Philosophie und Metaphysik zu entwerfen“ (S. 22) — wobei nur nicht einleuchtet, daß es unbedingt ein eigener Entwurf sein muß. Auch die Einbeziehung der Mathematik erscheint Ansermet unumgänglich, um seinen Gegenstand „für alle Welt zu klären oder doch wenigstens für alle diejenigen, die sich die Mühe des Nachdenkens machen“. Nun, gerade die wird Ansermet am skeptischsten finden. Warum sollte plötzlich eine umfassende Grundlagenklärung glücken — auch eine „Phänomenologie Gottes“ gehört zu Ansermets Darstellung² —, die jahrtausendelanger Bemühung mit gutem Grund widerstand?

Ansermet stützt sich auf die frühe Phänomenologie (Husserl), teilweise auf Sartre (dem er offenbar persönlich verbunden war) und zieht, nicht sehr systematisch, eine Anzahl verschiedenartiger wissenschaftlicher Autoritäten an, zum Beispiel Ortega, den alten Brentano, Alain Daniélou, Marius Schneider, Bukofzer (fürs Barock), Békésy (für Gehörsforschung), Helmholtz, einmal — nur einmal — auch Carl Stumpf (mit der unvermeidlichen siamesischen Tonleiter), an deutschsprachigen Musiktheoretikern ein bißchen Riemann und ernsthaft nur Schönberg (um den Finger auf Absurditäten zu legen). Der Leser findet sich in manchem nicht auf wissenschaftlich gesichertem Boden.

2. Der Sinn der Musik

Was ist Musik? „Ein Erlebnis“, sagt Ansermet, vorzustellen, bevor es vom Bewußtsein reflektiert wird (S. 11). Andernorts heißt es: „Da die Musik Sprache ist . . .“ (S. 332). Das braucht kein Widerspruch zu sein. In der Erlebnisdefinition steckt ein passiver, in der sprachlichen ein aktiver Aspekt. Aber Ansermet läßt das Aspektgefüge ungesondert; die Einzelbetrachtungen wirken improvisiert.

Als Wirkung oder Bild im Menschen — als „reine Reflexion“, wie es in Anlehnung an Husserl später heißen wird — ist Musik also „Erlebnis“, und zwar in dem Sinne, daß das „musikalische Bewußtsein“ — nicht schon das vormusikalische „Hörbewußtsein“, das nur

² „Damit ist unser Verhältnis zu Gott erhellt“, sagt Ansermet (S. 171), nachdem er (ab S. 158), von Sartre herkommend, „auf die Gefahr, frevelhaft zu erscheinen“, eine Phänomenologie Gottes „versucht“ und erste Ergebnisse (koinzidierende Phänomene und Strukturen, Spiegelung psychischer und transphänomenaler Seinsgrundlagen) formelhaft zusammengestellt hat. Der Verfasser bekennt, von Ansermets Gottesphänomenologie in mehrfacher Beziehung erschreckt, aber nicht bereichert worden zu sein.

„den Schall wahrzunehmen“ hat (S. 43) — „den Weg der Töne als seinen eigenen Existenzweg perzipiert . . . und zwar als Selbstbewußtsein, was also bedeutet: es verinnerlicht das Phänomen.“ Dies sei „der einzige Sinn, den das musikalische Bewußtsein dem Verlauf der Töne im Raum und in der Zeit geben kann, wenn es in die Hörgegebenheiten keine fremden Elemente einführen will“ (S. 74).

Der gute Ansatz wird nicht konsequent weitergedacht. Ansermet fühlt sich selbst genötigt, außermusikalische Elemente herbeizurufen, im Zuge eines Mißtrauens gegen die „rein ästhetische“ Einstellung: Nur „ethische“, nicht „rein ästhetische“ Musik sei „sinnvoll“ (S. 448, 468, 776 f., 784 — auch gegen Hanslick und Strawinsky). Der „einzige Sinn“ wird also zum vorläufigen Sinn. Die bloße Verinnerlichung des „Tonwegs“ im menschlichen „Existenzweg“ (Musikbewußtsein als Selbstbewußtsein) könne nicht schon sinnvoll sein, es sei denn, daß Musik — oder bestimmte Musik — in einem für den Menschen wesentlichen Bezug „wertvoll“ ist. Da nun Töne nicht Töne „von etwas“, sondern selbst „etwas“ sind — so weit auch Ansermet (S. 31) —, möchte man gern hören, daß der Wert der Musik für den Menschen in diesem „Etwas“ der Musik selbst liege oder liegen könne. Aber da beginnt ein langwieriges, verworren hin und her wogendes Sinnsuche- und -begründungsmanöver, bei dem nun der Sprachbegriff seine Rolle spielt, eine zwielichtige. Die Dualität „Musik selbst“ und „Musik als Sprache oder Sprachrohr“ erweist sich als eine Sache mit hundert Haken, jedenfalls für den Leser. Der einzige, der es nicht zu empfinden scheint, ist Ansermet. Sein unvorsichtiger Umgang mit dem Musiksprache-Begriff bringt das Dilemma ins Spiel, provoziert der Begriff doch geradezu die Frage nach außermusikalischen Inhalten oder Sinngewandungen.

Richtig ist wohl, daß allein die abendländische Musik jene im bestimmten Sinne allgemeine oder leicht lernbare Verständlichkeit (Oberflächenverständlichkeit) besitzt, die bedingt ist durch weitgehende Unbelastetheit von Symbolistik und Aurabindung und positiv durch eine auf Gehörs- und Auffaßbarkeitsvoraussetzungen beruhende Tonhöhenauswahl. Dadurch kommt eine „Tongesellschaft“ (Hanslick) zustande, innerhalb derer sich, teils nun zwangsläufig, teils in freier Konvention, eine Art Arbeits- und Bedeutungsverteilung sowie Spannungs- und Entspannungsgepflogenheiten und -erwartungen entwickeln, die Bewußtseinsbilder produzieren, die denen von Sätzen unserer Umgangssprache ähnlich scheinen: Man empfindet etwas Verwandtes zwischen einerseits einem Satzatz, dessen Konstruktion und Vokabeln man versteht und der mit diesen Mitteln ein Drittes, nämlich einen im Hinblick auf die Mittel heterogenen Inhalt ausdrückt, — und andererseits einer tonalen Phrase, deren Tonartszusammenhang und Rhythmik-Metrik man ebenfalls versteht und die mit diesen Mitteln nun ebenfalls ein Drittes, aber doch wohl nichts im Hinblick auf die Mittel Heterogenes aufbaut, oder doch wenigstens etwas ohne die Mittel (oder andere Klangmittel) überhaupt nicht Vorstellbares: eine Musikgestalt, „Musik selbst“, etwas, das von seinem „Klanggleich“ keineswegs wie ein Inhalt von seinem Gefäß, ein Ding von seinem Wort oder Schriftzeichen zu trennen ist. Hier stimmt also der Sprachvergleich nicht mehr, und auf ihn bezogen bleibt auch Ansermets Frage nach dem „höchsten Wert“ musikalischer Gestalten schon vom Gegenstand her unklar, trotz vereinzelter guter Bemerkungen zur Substantialität der Musik (etwa S. 327 f.).

Man könnte, aber nur mit präzisen Vorbehalten, die neuere abendländische Musikart eine Welt- (oder Allerwelts-)Sprache nennen, die ihr gegenüber autonomen bodenständigen Musikarten anderer Kulturen dagegen mit mehr oder weniger unerforschten oder gar geheimen, schwer erlernbaren Individualsprachen vergleichen. Die (für uns) nur mühsam zu erarbeitende Verständlichkeit dieser kann in innermusikalischen Aspekt-Eigentümlichkeiten — etwa stärkeres Hervortreten des Klangfarben- oder Distanzaspekts gegenüber dem harmonischen — oder in außermusikalischen, zum Beispiel symbolischen Bedeutungs-

Materialordnungsmomenten ihre Ursache haben. Beides ist möglich. Nicht allein also durch außer-, sondern auch durch innermusikalische Differenzierung können sich Musikarten individualisieren — eine Tatsache, die Ansermet unbequem ist, weshalb er denn ihre ethische Legitimation angreift.

In das ihm selbst im Grunde offenbar nicht ganz geheure Feld außermusikalischer Sinngebung laviert er sich aus Gründen seiner Theoreme bald immer mehr hinein. Einerseits möchte er es ganz gern auf den Bereich allgemeinmenschlicher Affektation und eines „*ethischen Verhaltens*“ (des Komponisten) beschränkt sehen. Das könnte bejaht werden; denn was heißt da noch „*außermusikalisch*“? — alle Musik ist auch menschlich. Praktisch aber konkretisiert sich ihm die Vorstellung „*transzendentaler*“ Gehalte mehr und mehr so vordergründig (Empfindungen beim Anschauen von Bildern, Ausdruck der durch einen verlorenen Feldzug des Vaterlands ausgelösten Gemütsbewegungen usw., Seite 579 f.), daß der Begriff eines eigenen Substantiellen der Musik nachgerade verraten erscheint. Der Eindruck bestätigt sich in den Werkbesprechungen. Über „*ethische Verhaltensmodalitäten*“ der Musik — „*Extraversion*“ und „*Introversion*“ ihrer Melodik u. a. — schreitet er zu „*ontologischen*“ Parallelismen fort, zur Identifikation des Quintaufwärts- und Quartabwärtsschritts mit der Rückwendung in die „*Vergangenheit*“: „*Die Eroica ist eine Geschichte, die aus der Vergangenheit auftaucht*“ — denn alle Quinten abwärts und Quartan aufwärts von C (warum gerade C?) liegen für Ansermet (auch absolut genommen) „*in der Vergangenheit*“, „*im Erworbenen*“ (S. 273 f.). In der Cherubin-Arie in B-dur aus Mozarts *Figaro* erregt die Liebe den Cherubin deshalb so stark, weil sie jungfräulich, „*ohne Vergangenheit*“ ist: es komme keine Subdominante vor — was nicht stimmt; nur erklärt Ansermet, der an anderer Stelle durchaus mit den Riemannschen Funktionen, auch mit der Subdominantparallele, operiert, den Akkord *es-g-c* des 10. Takts hier als „*Sextakkord der 2. Stufe*“ (S. 276).

Ansermet ist überzeugt davon, daß sich der „*Grundvorsatz*“ des ethischen Menschen, „*nach dem Ebenbild Gottes zu sein*“ (u. a. S. 579), musikalisch — auch musikalisch — verwirklichen wolle. Hier, im Ethischen, liege also der tiefere Sinn der Musik. Seine Verwirklichung aber sei allein im Rahmen der einzig „*sinnfälligen*“, in jeder Beziehung „*humanen*“ abendländischen Musiksprache möglich, die ebendeshalb die endgültige, eigentliche, im Grunde immer gemeinte sei. In gewisser Weise, aber nicht deutlich und überzeugend, sind in dieser Behauptung die beiden Musikauffassungspole Ansermets verbunden: der unmittelbare und der sprachliche Musikbegriff. Das Fazit, das er mit Hilfe logarithmischer Deduktion des pythagoräischen Tonsystems bewiesen zu haben glaubt: „*Bei der Musik ist die Grundlage aller Grundlagen der Tonstrukturen die Struktur T-D-T, die Grundlage des Systems der musikalischen Logarithmen, die Grundlage des Tongesetzes, die Grundlage der Form und die gemeinsame Grundlage der Welt der musikalischen Töne und unseres Daseins in dieser Welt*“ (S. 220).

Ist Ansermet durch die Euphorie seiner vermeintlichen Entdeckungen oder durch seinen „*Haß*“ wider den atonalen „*Unsinn*“ verblindet, daß ihn nichts vor solch dogmatischer Verallgemeinerung warnt? Praktisch hält er seine Behauptungen später nicht starr aufrecht. Immerhin starr genug, daß sich Widersprüche zum von ihm selbst anerkannten musikgeschichtlichen Verlauf (bis Alban Berg) nicht vermieden zeigen. Sie werden notdürftig äußerlich verdeckt.

„*Des Menschen Zielsetzung, nach dem Ebenbild Gottes zu sein*“, sagt Ansermet, habe ihre musikalische Erfüllung in Sonate und Sinfonie, den großen Formen der autonomen Instrumentalmusik, gefunden — wobei er übrigens den Deutschen die Palme zuerkennt (S. 401 ff. u. passim). Von eben dieser „*autonomen*“ Musik heißt es aber wenig später — wir wissen, im Zuge welchen Gedankengangs, nun aber speziell zur Motivierung der Liszt-Ära — : „*Es schien, daß die Musik, indem sie sich selbständig machte, den Lebensnerv*

verlor, der früher" — wann eigentlich? — „der dichterische Vorwurf war“ (S. 421). Nun wäre Ansermet nicht Romane, wenn er nicht auch für den Lyrismus eine Aufgabe im Sinngefüge der Musik spürte, jene „Seinsweise“ des Ethischen, die, wie dargelegt wird, besonders in der französischen Musik Vollendung erreichte. Zumindest aber an dieser Stelle seiner Untersuchung hätte Ansermet sich des naturgegebenen großen Spielraums des musikalischen Sinnbegriffs bewußt werden können. Er versucht dennoch, die Enden seiner Theorie weiter zusammenzuhalten, aber fortschreitend auf Kosten der Substanzfassung der Musik: Ihre (außermusikalische) Sinnverankerung, gefährdet durch die ästhetische Dominanz der reinen Instrumentalmusik germanischer Provenienz — gefährdet durch ihre eigene Erfüllung (?) — erschaffe sich aus innerer Notwendigkeit das Gegengewicht der bildhaften, dichterischen und für Ansermet erst dadurch gesichert ethischen Momente.

Ansermet traut der Möglichkeit — und dem immanenten Ethos? — einer „autonomen“ Musik nicht. Hier wird es ganz deutlich, in einem negativen, aber auch einem positiven Sinne: Die Argumentation wird zu einer zugleich persönlichen, historischen und ethnologischen Dokumentation. Die Begriffe der „ethischen Seinsweise“ und des ethischen „Entwurfs“ und „Vorwurfs“ zeigen unvermutet lebendige, individuelle Gültigkeit: für den Autor und seine Heimat (im umfassenden Sinne). Liszt rückt ins Licht, und das leuchtet auch ein und läßt den Widerspruch für einen Augenblick unwichtig werden, daß ihn Ansermet zugleich als Retter des Ethos und Vater der (von Ansermet stark kritisierten) Moderne vorstellt: „Mit einem Wort: Liszt ist der Ursprung der modernen Musik“ (S. 423).

Wie denn, fragt man dann doch: Hat sich denn die Musik zur Gegenwart hin zugleich humanisiert und enthumanisiert? — und im selben Persönlichkeitspol? Und die klassische große Instrumentalmusik: Läßt sie sich wirklich, und zwar nicht historisch, sondern in einem schlüssigen Theoriesystem, das Ansermet doch vorzustellen behauptet, zugleich als „Erfüllung“ von nichts geringerem als der „Zielsetzung des Menschen“ und als ein „Joch“ auffassen, „von dem Liszt uns befreit“ habe (S. 422)? Ansermet stößt noch nach: befreit auch zur Dissonanzenemanzipation und Polytonalität, kurz zur Moderne mit allen Folgen.

Der Widerspruch verfolgt uns durch das ganze Buch hindurch. Daß Ansermet den aus dem „ethischen Sinn“ hervorgehenden „Wert“ der Musik einerseits sehr systematisch entwickelt, andererseits immer wieder herabdrückt, gibt der Darstellung etwas objektiv Schlangelinienartiges, subjektiv Besessenes: „Einen zumindest dokumentarischen Wert“ — für die Musikgeschichte; aber was ist das schon? — habe ein Musikwerk, „wenn es ein Akt authentischen Ausdrucks des Menschen ist“ (S. 449). Der Ausdruck sei aber „dann authentisch, wenn er aus der Wahrheit des Selbst hervorgeht, die im musikalischen Ausdrucksakt eine bestimmte ethische Seinsweise ist, welche sich durch bestimmte fundamentale affektive Seinsweisen im Spiegel des musikalischen Empfindens zu erkennen gibt“ (daselbst). Hier wird deutlich der ethische zum nur mehr dokumentarischen Wert.

Damit wäre auch die Brücke zur Abwertung der „autonomen“ Instrumentalmusik geschlagen — mit einem salto mortale natürlich gegenüber der vorher dem Leser eingehämmerten Konzeption. Ansermet schränkt noch weiter ein: Der Ausdrucksakt besitze nur Gültigkeit, wenn er einen „erkennbaren Sinn hat, das heißt . . . für jedermann einen Sinn hat, der keinerlei Probleme aufgibt und der nicht erst analysiert werden muß, um in der lebendigen Erfahrung aufgefaßt werden zu können“ (über „Sinnfälligkeit“ vgl. auch S. 524 und 549 sowie hier S. 446). „Die Voraussetzung für die Erkennbarkeit eines Sinns“, fährt Ansermet fort, wobei er wieder eine Aufwertung des bloß dokumentarischen Wertes durchblicken läßt, um den es sich ja im Grunde noch handeln müßte, „kennen wir: Die Strukturen der musikalischen Darstellung müssen den auf dem pythagoräischen System aufgebauten tonalen Voraussetzungen sowie denen des musikalischen Vorwurfs (der die ‚Form‘ bestimmt),

ferner den Regeln der musikalischen Dialektik (der Grammatik und Syntax) und schließlich der kadenzialen Beschaffenheit der rhythmischen Strukturen und der organischen Einheit des Tempos entsprechen". Das ist eng; aber sogleich wird der Beckmesserkodex in seiner Bedeutung wieder eingeschränkt, offenbar logisch; denn warum sollte ein bloß dokumentarischer Wert so hohe Forderungen stellen dürfen? — : Letzten Endes gäbe die Gutgemachtheit ebensowenig wie die Neuartigkeit einer Musik schon besonderen Wert. Der „höchste Wert“ aber — und nun dreht sich die Betrachtung wieder ins ethische Blickfeld hinein, dessen vorher preisgegebene Bedeutung wieder sichtbar wird — : der „höchste Wert“ trete „im Gesamtwerk“ (man halte das fest!) „eines Musikers in Erscheinung, dem es gegeben war, eine bestimmte ethische Seinsweise in seiner Persönlichkeit“ (man halte auch das, als Abkehr vom individuellen musikalischen Werk, fest!) „verkörpert ist“ (S. 451). Als Zeugen werden Bach, Mozart und Beethoven genannt (die Schöpfer der großen autonomen Instrumentalmusik!).

Die Frage nach dem Sinn und Wert der „Musik selbst“, ihres substantiellen Etwas, das wir Ansermet an anderer Stelle kennen und verteidigen zu hören meinten, bleibt — trotz Bach, Mozart und Beethoven — völlig von Ungreifbarkeiten überwuchert, und für die musikalische Bedeutung der „ethischen Seinsweise“ gilt dasselbe: es geht hin und her. Einmal ist sie geradezu die Ursache des Werts, dann wieder „lediglich die Voraussetzung dafür . . . , wie der Mensch die Dinge sieht, von ihnen spricht und wie er handelt,“ — freilich, auch die Voraussetzung dafür, daß er „Früchte der nicht reflektierten ethischen Grundentscheidungen ernten darf“ (beides S. 398). Was sind das für Früchte? Musik? Welchen Wert haben sie? Nach 400 Seiten Lektüre fragt man immer noch die erste Frage, freilich unsere Frage aller Fragen: Was ist Musik?

Immerhin: man ist ins Fragen gekommen. Aber auf Schritt und Tritt möchte man korrigieren, zum mindesten interpretieren, um Gewinn festzuhalten, den man nicht unmittelbar zu fassen bekommt. Ansermet scheint sich auch, wie so viele Schriftsteller, der Täuschung hinzugeben, man brauche einen Begriff nur verbal zu beschwören, schon sei er durchaus vorgestellt und gar leibhaftig zugegen. Zum Beispiel: „Die musikalische Sprache unterscheidet sich von der literarischen dadurch, daß sie das Wesen der Dinge (l'essence des choses) ausdrückt“ (das die literarische Sprache nur andeute, S. 453). Was und welcher Art dieses Wesen sei und weiche Dinge gemeint sind, wird nicht gesagt, nicht gefragt, nicht erwogen.

Daß es musikalische „Gegenstände“ gibt, macht sich Ansermet nur gelegentlich und nicht konsequent klar. Der musikalische Ton, heißt es (S. 31), sei etwas „autonom Existierendes“, das „Seinsqualitäten“ habe, wohlgemerkt: im menschlichen Bewußtsein, wo es als Komponente musikalischer „Erlebnisse“ oder „Bilder“ erscheint. An anderer Stelle heißt es: „Das musikalische Bild ist kein Zeichen, weil es in jeder Erfahrung der unmittelbare Ausdruck eines affektiven Erlebnisses ist, ohne daß irgendein ‚Begriff‘ dazwischentritt“ (S. 327 f.). Zwischendurch und überwiegend herrschen andere Vorstellungen, durch den unglücklichen Musiksprache-Begriff genährt.

Dabei besteht vom Sachverhalt her gar kein Grund, die musikalische Wert- und Substanzfrage in ungreifbare Erörterungen zerfließen zu lassen. Wohl gibt es verschiedene Aspekte des Gegenstands, aus denen sich je und je verschiedene Antwortbilder ableiten. Aber einen von ihnen könnte man konsequent verfolgen — oder wenn mehrere, dann diese zueinander relativieren. Der aus Sartre entwickelte Grundgedanke, daß der „ethische Seinsvorsatz“ des Menschen auf ein „Gott ähnlich werden“ hinausgehe (im Vertrauen auf die umfassende „Homoiokosmie“: das Lotzesche „Füreinander von Welt und Geist“), daß mithin alles Verhalten, Schaffen und Geschaffene des Menschen, auch die Musik, in diesem Sinne nicht absolut autonom gedacht werden könne, ist ja ein durchaus tragfähiger Ansatz, auch zum Beispiel für die so nötige Differenzierung des Begriffs „außermusikalischer“, „fremder

Elemente". Man könnte sozusagen ein klar disponiertes gedankliches Mehrzimmerhaus bauen, in dem alle denkbaren Verbindungen und auch die verschiedenen Modifikationen des „*Seinsvorsatzes*“ Platz fänden.

Ansermet bringt ja viele gute Gedanken bei, ordnet sie aber nicht befriedigend. Dadurch ergeben sich Fehler und Verkrampftheiten. Aus der Enge der Konfrontation von Ethik und Ästhetik zum Beispiel ist er genötigt, den Begriff der Schönheit a-substantiell anzulegen. Formalistisch, nicht einmal die Schönheit selbst, nur eine ihrer Wirkungen fixierend, dazu sprachlich inkonsequent, definiert er sie als den „Wert“, der „*die völlige Koinzidenz der melodischen Gestalt mit dem in ihrem Verlauf erlebten Gefühl herstellt*“ (S. 146). Wenig später heißt es: Schönheit sei eine bloße *conditio sine qua non* und „*kein Wertkriterium*“ der Musik (S. 149), genauer noch: eine Eigenschaft des sinnlichen Einzelklangs, nicht der Tonzusammenhänge (S. 148). Mit der Auffassung der Schönheit als Angelegenheit der „*Magie des Tons*“ setzt sich Ansermet in Gegensatz nicht nur zu seiner eigenen Erstdefinition, sondern zu derjenigen der gesamten Ästhetikgeschichte.

Vielleicht, daß er es nicht weiß — weil er auch die oft diskutierte Frage einer möglicherweise hohen Bedeutung der Zahl für den Schönheitsbegriff nicht erwägt, sondern nur im Zusammenhang mit seiner Logarithmus- und Enharmonielehre bestimmte Zahlen als „*bedeutend*“ bezeichnet (S. 117 f.)³. Nach ästhetikgeschichtlichem Vorgang hätte ihm die Zahl in der Fülle ihrer Aspekte, zumal als Verhältnis-, Mengen- und Gewicht-Aspektgefüge ein versöhnliches Moment der Vermittlung zwischen Qualität, Quantität und Produkt, zwischen Verhalten (Ethos) und Substantialität (Menge → Fülle → Gewicht → Wert-Wesen) werden können. Bestätigen, verwandeln und rückverwandeln sich doch in der Sicht der „*Homoiokosmie*“ — diese bezeugend —, ständig, wenn auch häufig verzerrt, Wesen in Verhalten in Wesen, Sein in Seinsweise in Sein, Gehalt (Inhalt) in Gestalt (Form) in Gehalt (Inhalt) usf. Ansermet mag das fühlen, doch verläßt ihn nicht die Befürchtung eines unversöhnlichen Dualismus, die er in seiner Deutung des Begriffspaares Ästhetik — Ethik verankert. Er verquickt auch künstlerisches und soziales Verhalten (z. B. S. 610 ff.). Es ist klar, daß der Schönheitswert, wenn man ihn in den Sozialwert-Bereich hineinzieht, wohin er überhaupt nicht gehört, neben dem Wertgefüge der sozialen Tugenden durch vergleichsweise Inhumanität gefährdet erscheinen muß. Aber in diesem Falle ist der Vergleich, nicht die Schönheit zu verurteilen.

3. Tonalität

Daß im menschlichen Bewußtsein eine tonverwandtschaftliche Tonhöhenauswahl vielfältig begünstigt ist und die Dur-Moll-Tonalität des Abendlands eine zwar nicht notwendige, aber in bestimmten Hinsichten ideal ausgewogene und dem menschlichen Lebensgefühl „*sympathetische*“ Ausprägung dieser Kondition darstellt, darüber besteht nach der Beruhigung über die um die letzte Jahrhundertwende erforschten exotischen Tonordnungen kein ernsthafter wissenschaftlicher Zweifel mehr. Etwas anderes ist es, wenn man, wie Ansermet oder vor ihm Riemann, einen Schritt weiter geht und behauptet, das höhere menschliche Bewußtsein habe notwendig eines Tages zur Dur-Moll-Konzeption und T-D-T-Gestalt gelangen müssen, im Sinne der Erfüllung einer Entelechie „*der*“ musikalischen „*Sprache*“ schlechthin. Für Ansermet steht dies fest; es bildet den Ausgangs- und Zielpunkt seiner Gedankengänge. Wo die vergleichende Musikforschung Nichthineinpassendes zu bezeugen scheint, sucht und findet er Argumente für die Abweichungen. Das Auftreten der modernen Atonalität kann für ihn nur ein „*Abfall von Gott*“ und ins bloße „*Machen*“, ins

³ Vielleicht auch, daß ihm von der Phänomenologie her die Gefahr der Überbewertung der Zahl verdächtig wurde; vgl. dazu A. Reinach, *Was ist Phänomenologie?* Vortrag, gehalten 1914, neu herausgegeben von H. Conrad-Martius, München 1951.

Beschreiten des „äußeren“, inhumanen Wegs sein, womit er sich der Diktion eines Hans Siedlmayr oder, zwei Generationen früher, Ludwig Klages nähert.

Für die Verschiedenartigkeit und Wandlungen der Musikkulturen sind die Arten und Wandlungen der Bewußtseinslage der Menschen entscheidend; Ansermet sagt mit Sartre: der „*Seinsvorsätze*“. Eine „*Zellteilung*“ des Bewußtseins (wieder nach Sartre, vgl. S. 71) scheint in der Tat eine Voraussetzung für das Entstehen der neuzeitlichen harmonischen Musik zu sein: „*Das (moderne) auditive Bewußtsein ist als Selbstbewußtsein ‚Empfindungsvermögen für die Harmonie‘ und für die harmonische Bewegung, und als Bewußtsein des Wahrgenommenen Empfindungsvermögen für die melodische Bewegung, die sich auf dem Hintergrund der sich bewegenden Harmonie entfaltet*“ (S. 71). Man könnte sich hier am „Bewegungs“-Begriff stoßen; aber Ansermet wird auf ihn zurückkommen und ihn plausibel erörtern (S. 129).

Einen komplizierten, durch ein Vor-und-zurück abstützender Argumentation langwierigen Gedankengang kann man nicht in wenige Sätze zusammenzwängen. Was soll man hervorkehren, wenn Qualitäten und Bedenklichkeiten sich mischen? Die Rezensentenversuchung, sich an Torheiten zu halten und zumal das schwer pointierbare positive Gewicht breiter Darstellungspartien zu ignorieren, ist bei einem umstrittenen Mammutwerk wie dem vorliegenden groß. Hinzu kommt die Grundsatzproblematik der systematischen Musiktheorie überhaupt. Dies alles beherzigend müssen wir, um Ansermet gerecht zu werden in Ablehnung und Zustimmung, weiter ins Detail gehen.

Zu seinem Eigentum hinsichtlich der Theorie, die Dur-Moll-Tonalität als Vollendung der Tonreichsordnung schlechthin darzustellen, gehören Gedanken der Auseinandersetzung mit dem Problem, wie es nach der „Vollendung“ weitergehen soll. Ansermet antwortet: mit Stiltransplantationen und -amalgamien und mit Polytonalität. Nicht zugänglich ist solcher weltanschaulichen Verfestigung die leidenschaftslose Erwägung anderer Musikmöglichkeiten und musiktheoretischer Systeme, etwa solcher, die bei der Annahme mehrerer grundverschiedener Tonordnungsfaktoren ansetzen. Nicht ohne Grund sucht man bei Ansermet vergebens die Behandlung zum Beispiel der Révészschen Zweikomponententheorie der Tonhöhe und der bei Handschin, dessen *Toncharakter* er doch kennt, vorzüglich dargelegten Unterscheidung der „*Strecken*“- und „*Intervall*“-Auffassung von Tonhöhenverhältnissen schon in der Antike.

„Pythagoräer“ gab und gibt es viele, auch solche — selbst angesehene wie Handschin —, die sich kaum mehr als Ansermet um den wissenschaftlichen Für-und-wider-Wettstreit des pythagoräischen und des dominant-mediantischen Tonverwandtschaftssystems kümmerten. Ansermet aber stellt nicht, wie Handschin, seine Auffassung einfach hin, sondern greift in die Diskussion ein, ohne ihren Stand zu kennen oder ernst zu nehmen. Unverständlich, dem alten Zarlino vorzuwerfen, daß dieser (im Jahre 1558) „*eine vom logarithmischen Standpunkt unmögliche Synchresis aus natürlichen und pythagoräischen Intervallen*“ entwickelte (S. 125). Neben Zarlino ist Daniélou der einzige Zeuge nicht-pythagoräischer Auffassung, den Ansermet als solchen erwähnt. Sogar der Begründer der harmonischen Logarithmik, Leonhard Euler, und Moritz Hauptmann und Arthur von Oettingen, die Mustertheoretiker der modernen dominant-mediantischen Analytik, werden nicht genannt, geschweige denn abgehandelt. Euler berücksichtigte in seiner Systematik der Tonverbindungen sowohl das pythagoräische als auch das mediant-dominantische System. Er registrierte bloß, polemisierte nicht. Hauptmann, von Oettingen und andere entschieden sich für die nach Ansermet „*unmögliche Synchresis*“. Die Frage, ob diese Theorie wirklichkeitsnäher oder -fremder als die pythagoräische ist, fesselt seit mindestens zwei Jahrhunderten, eigentlich seit Jahrtausenden die Theoretiker, den Instrumentenbau, die Praxis des Stimmwesens. Ansermet nimmt keine Notiz.

Pythagoräische Terz (Frequenzverhältnis 64:81) und Naturterz (4:5 = 64:80) zeigen ein mathematisches Dilemma. Deshalb lassen bekanntlich die Pythagoräer — als Mathematiker mehr denn als Musiker, was Ansermet bestreiten mag — die Quinte, als das „frühere“, elementarere Intervall, auch die Großterz mit hervorbringen, nämlich mit dem vierten Quintschritt (unter Abzug zweier Oktaven, was das Axiom der harmonischen Identität oktavabständiger Töne zuläßt): $c \rightarrow g \rightarrow d \rightarrow a \rightarrow e$. Das pythagoräische System, als Quint- oder Dominantverwandtschaftssystem, ist einfacher als das dominant-mediantische. Es kennt nicht die crux des syntonischen Kommas, das in der dominant-mediantischen Analytik bereits die einfache Durtonart durchspunkt, sondern nur, an seiner äußersten Grenze, das pythagoräische. Die Frage, wie wir heute — und wie die Menschen früherer Zeiten und Kulturen — wirklich musikalisch hören und intonieren (unsere Intonation intentionieren), ob pythagoräisch, dominant-mediantisch oder noch anders, hätte gerade in Ansermets Buch einer gründlichen Erörterung bedurft, die wichtiger als manche philosophischen und geistesgeschichtlichen Exkurse gewesen wäre. Ansermet erledigt das Problem mit einer Behauptungskette, in der allenfalls die beiden ersten Glieder einleuchten: Bei der Aneinanderfügung mehrerer Intervalle werde zwar eine „Addition“ erlebt; aber hinsichtlich der Frequenzverhältnisse (die, nota bene, übrigens nicht „erlebt“ werden!) erfolge eine Multiplikation ($c - g - d' =$ „*Quinte plus Quinte = None*“, aber $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = (\frac{2}{3})^2 = \frac{4}{9} = \text{None}$) — Beweis, daß wir logarithmisch hören, da der Exponent der Funktion die Summerzahl der Tonschritte anzeigt; unser Auffassungsbewußtsein fordere nun die logarithmische Vereinheitlichung aller Tonbeziehungen eines musikalischen Zusammenhangs von einem Zentralton aus; das schließe die störende Naturterz — die „*Terz der Physiker*“ — aus und verlange den enharmonischen Umschlag der zwölften Quinte in den Einklang (bzw. die siebente Oktave); unser Bewußtsein könne überhaupt nur die Intervalle des pythagoräischen Systems hören (S. 76). Im Eifer der Darstellung beruft sich Ansermet sogar auf Pythagoras persönlich, und zwar bei der Erörterung der dominantverwandtschaftlich entwickelten Heptatonik: sie sei „*von Pythagoras sanktioniert worden*“ (S. 107). Problematischer als die an und für sich harmlose Berufung auf St. Pythagoras ist die Behauptung, das heptatonische pythagoräische System sei „*vom abendländischen Bewußtsein erkannt und spontan übernommen*“ worden. „*Beweis dafür ist*“, heißt es naiv, „*daß die gesamte abendländische Musik, im melodischen Zeitalter und dann auch im Zeitalter der Mehrstimmigkeit, auf ihr beruht und daß die historische Entwicklung dieser Musik sich durch eine Verallgemeinerung des pythagoräischen Systems ergeben hat . . .*“ (S. 108) — gemeint ist die chromatisch-enharmonische Ausweitung; aber Heptatonik wie auch Chromatik und Enharmonie lassen sich mindestens genau so einleuchtend dominant-mediantisch analysieren. Theoretikeranalytik und tatsächliche Bewußtseinsanalytik unkritisch gleichzusetzen, ist ein wissenschaftlicher Fehler, wie er wieder einmal dem systematisierenden Theoretiker (nicht zum Beispiel dem pythagoräischen Pragmatiker des 19. Jahrhunderts) unterlief⁴.

Niemand weiß, wie die alten Griechen oder unsere Vorfahren gehört haben. Nicht einmal, mit welchen inneren Intentionsmaßen wir selbst unsere Intervalle intonieren, läßt sich mit absoluter Sicherheit erweisen, mögen wir im einzelnen selbst noch so fest davon überzeugt sein, etwa bei der Großterz alle eingeschlossenen Quintverwandten mitzuempfinden, also pythagoräisch konstituiert zu sein — oder die Terz auch unmittelbar (oder „*bloß unmittelbar*“) zu erfassen. Obgleich Ansermet es an einer Stelle für möglich hält, daß praktisch vielleicht „*auch die Großterz unmittelbar vom Ohr qualifiziert werden*“ könne (S. 73), entwickelt er keinerlei kritische Ansätze.

⁴ Über C. E. Naumann, J. N. Mähring, M. W. Drobisch, in jüngster Zeit aber dagegen F. Reuter, S. Bimberg und P. Schenk, siehe des Referenten Dissertation *Der Sonanzfaktor im Tonsystem*, Kiel 1958, Anmerkungsteil S. 18 f. und passim; über die Problematik der Tonsystemzuordnung überhaupt siehe daselbst Hauptteil S. 5 ff., 10 f., 20 ff. und passim (eine Neubearbeitung der Diss. erscheint 1968).

Seine Tonalitätsanalytik ist wegen der relativen Einfachheit des pythagoräischen Systems im Vergleich zum vorausgeschickten mathematischen und phänomenologischen Aufwand kurz abgetan und eigentlich mager. Die zusätzliche Einführung von Verhaltens- oder Seins-Modalitäten — „aktiv“ (a = plus = „Zukunft“), „passiv“ (p = minus = „Vergangenheit“), „extravertiert“ (e) und „introvertiert“ (i) (S. 221 ff.) — vergrößert den Bedeutungsradius der Analysen, beschwört aber auch Gefahren des Hineininterpretierens. Positiv inspiriert sie eine nicht ganz neue, aber teilweise neu gesehene Deutung eines Modellproblems der Musiktheorie: des Dur-Moll-Dualismus. Ohne sich dessen bewußt zu sein, kommt Ansermet im Ergebnis in die Nähe des (nicht-pythagoräischen) Auffassungsdualismus Hauptmanns und von Oettingens: Die Durharmonie bekomme einen „aktiven“ und normalerweise „extravertierten“ (gleichsam positiven) Charakter durch die vierquintig vom Grundton aufstrebende Terz und die das Aufwärtsstreben fortsetzende und bestätigende Harmonie-

quinte: $\begin{matrix} g \uparrow \\ e \\ c \end{matrix}$. Demgegenüber entwickle sich die Mollharmonie aus einer „passiv“ und „introvertiert“ gerichteten Terzen- und Quintenzelle: $\begin{matrix} e \\ c \\ a \downarrow \end{matrix}$ — oder wenn man vom harmonischen Grund-(oder Stütz-)Ton ausgehe und die „Signifikation der Extraversion“ an-

nehme, so: $\begin{matrix} a \uparrow \\ e \\ c \\ a \end{matrix}$ (S. 263). Hier wäre eine Erörterung der Grundton- gegenüber der Bezugston-tatsache nützlich gewesen, woraus sich ein differenziertes Verständnis des Unterschieds der Einheitsqualität der Dur- und der Mollharmonie hätte ergeben können (wie es von Oettingen entwickelte)⁵. Immerhin, obgleich Ansermet solche Überlegungen nicht anstellt und auch sein Begriff der „Terzrichtung“ (und „Dynamis“) der Harmonien in der dualistischen Theorie des 19. Jahrhunderts vorweggenommen erscheint, bleiben seine diesbezüglichen Gedanken (durharmonischer Extraversion und mollharmonischer Introversion) fruchtbar genug für ein Weiterbringen des Themas.

Enttäuschend ist das hinsichtlich der Modalitätsbegriffe in die Analytik gebrachte Rechenverfahren. „a, c“ zum Beispiel bedeutet 5 „aktive“ Harmonieschritte (c→g→d→a→e→h) in melodisch aufsteigender (extravertierter) Richtung (c→h‘). Die Analyse eines Strawinsky-Akkords sieht so aus (S. 270):



Was soll das Additionsergebnis „e₅“? Genaugenommen betrifft es nur das Außenstimmverhältnis. Daß „der ‚dissonante‘ Charakter des Akkords“, wie der aller „polytonalen Klänge“, auf dem Vorhandensein „übermäßiger und verminderter Intervalle“ beruht, brauchte durch die Spannungsgradziffern nicht erst gezeigt zu werden, abgesehen davon, daß das Zifferngefüge die Spannungsverhältnisse nichtnachbarlicher Töne unbeachtet läßt, obgleich sie die wichtigsten sein können und im vorliegenden Falle teilweise auch sind. So wäre zum Beispiel wichtig gewesen zu zeigen, daß die in Noten in dem Akkord enthaltene übermäßige Sexte as’-fis’


⁵ Siehe dazu A. von Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Leipzig und Dorpat 1866, S. 33–39, und J. Rohwer, *Der Sonanzfaktor*, Haupttext S. 46 u. 71 f., Anmerkungsteil S. 39 f., und Ders., Artikel *Harmonielehre* in MGG V, Spalte 1613 f.

wirklich eine solche und nicht etwa eine falschgeschriebene kleine Septime ist. Freilich werden wir sogleich sehen, daß Ansermets Mittel zur Darlegung eines solchen Sachverhalts nicht ausreichen.

Ein Fehler ist bereits die Behauptung, daß sich bei einer Aneinanderreihung sechs pythagoräischer Ganztonschritte (*f-g-a-h-cis-dis-eis*) die „*enharmonische Gleichheit*“ des resultierenden Gesamtintervalls mit der Oktave „*zeigt*“ (also *f-eis' = f-f*). Erstens ist Ansermets Berechnung falsch: $(\frac{9}{8} \times \frac{4}{3})^6 = 2^6$ sind nicht sechs Ganztonschritte (S. 116), sondern sechsmal Quinte plus Quarte = sechs Oktaven. Sodann scheint Ansermet nicht zu sehen, daß die enharmonische Umwandlung allein deshalb eintritt, weil unser musikalisches Bewußtsein die jeweils einfachere harmonische Verständlichkeit eines Intervalls (*f-f*) unwillkürlich der komplizierteren (*f-eis*) vorzieht. Ansermets Vorstellung, „*daß sich — von f aus wahrgenommen — eis automatisch in f umwandelt durch die cochleare Spannung, die diese Intervallfolge auslöst*“ (S. 116, Sperrung vom Referenten) ist absurd. Es ist kaum anzunehmen, daß die cochlea, ein rein körperliches Organ, zwei nicht ganz als Oktave zusammenpassende Töne zu einer wirklichen Oktave zurechthört.

Anstatt die Frage zu behandeln, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit ein Halbtonschritt als chromatischer, nicht als diatonischer verstanden wird — oder eine verminderte Quarte als solche und nicht als Großterz usw. —, konfrontiert Ansermet den Leser mit fragwürdigen Zahlenspielen. Gliedert man die Infrastruktur der Oktave nach Quintverwandtschaftsschritten (*f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis-ais-eis*), und zwar in 7 plus 5 — „*dieses bedeutungsvolle Verhältnis*“ —, so gewinnt man, bei entsprechender Oktavreduktion, durch die 7 den chromatischen, durch die 5 den diatonischen Halbtonschritt (*f-fis, fis-eis*). Dieses Doppelverhältnis ist nach Ansermet „*die Grundlage der enharmonischen Beziehung*“ (S. 117). Über die tatsächliche Grundlage — die zwischen dem jeweils diatonischen und chromatischen Intervall von ungefähr gleicher äußerer Größe entstehende „*Auffassungs-Konkurrenz*“, die in bestimmten Fällen die eine in die andere Auffassung umschlagen läßt, und eben das nennt man Enharmonie oder enharmonische Verwandlung — wird nichts beigebracht.

Richtig ist, daß eine „*Tonposition*“ — Handschin würde „*Toncharakter*“ sagen — „*nicht nur durch das Intervall definiert*“ wird, „*das sie zutage bringt, sondern auch durch die Tonperspektive, innerhalb derer sie erscheint*“ (S. 66), und richtig ist auch, daß das diese Zusammenhänge stiftende „*bezugschaffende Vermögen*“ eine „*begrenzte Zeugungskraft*“ besitzt (S. 117), d. h. wir können Intervalle, deren Spannung bestimmte tonverwandtschaftliche Entfernungen überschreitet — zum Beispiel schon den chromatischen Halbtonschritt — nur mit Hilfe vermittelnder dritter Töne oder Tonvorstellungen in gemeinter Weise auffassen, nach nicht-pythagoräischer Vorstellung zum Beispiel *f-fis* durch Vermittlung von *d* und *a*, nach pythagoräischer durch diejenige sämtlicher dazwischenliegender Quintquartschritte (*f-c-g-d-a-e-h-fis*). Bei noch dissonanteren Intervallen versagt auch die Heranziehung vermittelnder Töne. Die mit der konsonanten Quarte (*f-b* oder *eis-ais*) konkurrierende übermäßige Terz *f-ais* zum Beispiel würde wohl gerade noch in einem Akkord, der von *f* aus über die Töne *c, e, h*, und *fis* die Dominant-Mediant-Brücke zu

ais baute:  (aber wohl nur unter Mithilfe instrumentatorischer Mittel)

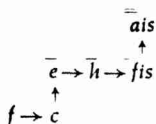
auffaßbar gemacht werden können. Das Beispiel zeigt ganz nebenbei, wie unwahrscheinlich die pythagoräische Analyse ist, da sie zum Verständnis der Beziehung *f-ais* u. a. auch die Brückentöne *cis, gis* und *dis* annehmen müßte; dies würde nicht Verdeutlichung, sondern neue enharmonische Gefährdung mit sich bringen⁶. Ein schematischer Vergleich der pytha-

goräischen mit den dominant-mediantischen Verwandtschaftsbeziehungen verdeutlicht das:

Pythagoräisch:

Dominant-mediantisch:

f → c → g → d → a → e → h → fis → cis → gis → dis → ais



langer Weg

kürzerer Weg

Falsche Auffassungsweise der Enharmonik bekundet Ansermets Formulierung, ein „Ton“ „verwandte“ sich in einen andern, etwa *eis* in *f* (S. 115, 116 u. ö). Aber nicht Töne, sondern Tonverhältnisse, Intervalle, Verwandtschaftsgefüge „verwandeln“ sich. Unsere Tonnamen haben überhaupt nur Sinn als Symbole für Verwandtschaftsbeziehungen, also im Grunde nur in Verbänden von mindestens zweien. Theoretisch kann jede Tonhöhe unendlich viele Tonnamen und je nach der Dichte der jeweiligen „Tongesellschaft“ fünf, sieben und mehr „tonale Bedeutungen“ haben, nicht nur „2 oder 3“ („*gis—as; f—eis—geses*“), wie Ansermet meint (S. 540). Denn was sind tonale Bedeutungen? Nicht *gis* oder *as*, sondern etwa: oberer Ton einer Großterz (Intervallcharakter des Tons als Obermediante), Grundton einer Durharmonie (Harmoniecharakter des Tons), Leitton einer Durtonart (Tonartcharakter des Tons als Dominant-Obermediante oder kurz: Leitton). Bei der Notation kommt es auf gehörswirkliche (gehörslologische) Bezeichnung der Relationen an, allenfalls noch auf bequeme Lesbarkeit. Deshalb ist auch die Benennung des ersten Tons eines Musikstücks grundsätzlich „frei“. Schreibt man den ersten Ton von Beethovens Hymne an die Freude als *ges*, so ist der dritte als *asas* zu notieren. Praktisch wählt der Komponist den Namen des ersten Tons so, daß er insgesamt mit möglichst wenig Kreuzen und Been auskommt. Moduliert die Musik hochgradig quint- und terzauf- und abwärts, so kann er, aus Lesbarkeitsgründen, bewegt sein, an bestimmten Stellen die Notationslogik zu unterbrechen und zum Beispiel einen Dreiklang, der logischerweise *ces—eses—ges* heißen müßte, *h—d—fis* nennen. Natürlich ist das keine enharmonische Verwandlung (keine Enharmonie), sondern nur eine „Verwechslung“⁷. Musikalisch verwandelt sich dabei kein einziges Intervall; es passiert überhaupt nichts Besonderes — nur Ansermet würde vielleicht in ein Dilemma geraten: ob die resultierende Harmonie als „Zukunft“ (quintaufwärts von *c*) oder als „Vergangenheit“ zu bezeichnen sei.

Im Zusammenhang mit diesen Sachverhalten ist zu bedauern, daß Ansermet dem Verhältnis von Intention, Intonation und Temperatur nicht nachgeht. Die praktische Überwindung der Komma-Probleme, in Verbindung mit der Frage, ob wirklich — und warum denn nun tatsächlich — mit nur 12 Tonhöhen innerhalb der Oktave ein dem äußersten „bezugsetzenden Vermögen“ des Menschen entsprechendes Tonverwandtschaftssystem hörbar gemacht werden kann, rückt zwangsläufig Temperatursysteme von 19, 27, 31 oder sogar 53 Tönen ins Untersuchungsfeld und läßt die Möglichkeit bisher ungekannter Enharmonien aufscheinen — wie denn gegenüber dem pythagoräischen System bereits das dominant-mediantische neue Enharmonien ausweist, da in seinem Rahmen eben nicht nur eine,

⁶ Gegen den Pythagoräismus spricht auch der Aufbau der harmonischen Molltonart: Wenn man den Leitton von *a-moll, gis*, über *c—h—fis—cis* ableitet, wie es pythagoräisch geschehen müßte, würde man ein Mitbewußtsein von *A-dur* in *a-moll* behaupten, was wohl geläufiger Erfahrung durchaus widerspricht.

⁷ Sie ist unproblematisch. Nicht ganz unbedenklich, wenn auch selbst bei bedeutenden Komponisten gelegentlich vorkommend, sind sogenannte „enharmonische Rückmodulationen“ in die Haupttonart eines Musikstücks, wobei harmonisch-geaugenommen etwa an Stelle von *H-dur Ces-dur* erreicht wird oder, wie in einem besonders kuriosen Fall in Schuberts *Moment Musical f-moll* aus op. 94, an Stelle von *f-moll* eigentlich *asasas-moll*, also eine Modulationsrotation gleich zweimal durch den „Quintenzirkel“ abwärts. Ihre Rechtfertigung besitzen derartige „enharmonische Reduktionen“ oder „Parsimonien“ in der Tatsache, daß das musikalische Gehör sie tatsächlich mitvollzieht!

sondern zwei verschiedene Großterzen, nicht nur eine, sondern mehrere chromatische Halbtonverwandtschaften usf. als erlebbar angenommen werden. Daß Ansermet die Frage nach der Wirklichkeitsnähe des dominant-mediantischen Systems nicht einmal ernsthaft stellt, bleibt unverständlich. Eigentlich hätte sich eine Grundsatzarbeit wie die seine sogar mit noch weiteren Systemen, jedenfalls dem Dominant-Mediant-Septimensystem auseinanderzusetzen sollen, das nun freilich in der Tat zu einer vor lauter enharmonischen „Kurzschluß“-Kontaktstellen auffassungsmäßig nicht mehr zu bewältigenden „Synchresis“ führt⁸.

4. Physikalismus

Seit der Riemann-Stumpf-Helmholtzischen Kontroverse um die Riemannsche Unterklange-Theorie der Moll-Erklärung ist das wissenschaftliche Gewissen hinsichtlich der Gefahren eines die musikalischen Grundlagen fehlinterpretierenden „Physikalismus“ wach geworden. Wo geachteten Autoren in dieser Richtung Unvorsichtigkeiten unterlaufen, sind fortan die Kritiker sogleich zur Stelle, und das ist wohl gut so⁹. Der Spielraum einer „positiven“ Musiktheorie, -psychologie und -ästhetik hat sich darüber hinaus durch bemerkte Gefahren seitens eines „Physiologismus“ und „Psychologismus“ — gegen welche letzteren vor allem die Phänomenologie zu Felde zog — weiter eingeeengt, nicht zum Schaden der Sache. Verwunderlich ist bei alledem immer wieder, wie längst gebrandmarkte Unvorsichtigkeiten sich dennoch weiter fortschleppen, nicht nur in der pragmatischen, sondern auch in der theoretischen Literatur. Ansermet macht da keine Ausnahme, obgleich ihn seine phänomenologischen Neigungen vor den ärgsten Haptizismen bewahren.

Er selbst betont das sogar, zum Beispiel in einer Verurteilung der Verwechslung des materiellen Schwingungsphänomens mit dem Klang (S. 27) oder durch die Zurückweisung des Hindemithschen Gedankens, daß das Hörbewußtsein durch die physikalischen Grundlagen determiniert werde (S. 55). Im Widerspruch dazu begeht er nun selbst derartige „Physikalismen“, so wenn er sagt, bei der Quinte höre der Mensch das Frequenzverhältnis 3 : 2 (S. 25). Auch daß „die Tonhöhe bereits in der Schmecke vorkommt“ (S. 60 und 65 f.) und daß im Frequenzenverhältnis ein rhythmisches Phänomen stecke, gehört hierher (S. 33), ein übrigens älterer, in der Lipps-Hornbostelschen Rhythmustheorie der Konsonanz aufgetretener Gedanke. Der vorsichtige Theoretiker spricht auch nicht leichtin von der „Schwingungsbewegung . . . , die den Ton erzeugt“ (dasselbst), und zum mindesten fragwürdig sind Begriffe wie „*codleare Energie*“, „*codleare Spannung*“, „*Energielogarithmen*“, „*noetische Logarithmen*“ (etwa S. 128, vgl. auch hier S. 442) u. ä., oder Gedankenausflüge zu „*Wellen*“, die „*longitudinal in der Zeit*“ (melodische Dimension) und „*transversal im Akkord*“ verlaufen (S. 69 und 653). Immer wieder nimmt Ansermet die Schmecke oder cochlea unmittelbar „*als einen Bereich der Wahrnehmungsenergie*“ an (z. B. S. 44), wobei zum mindesten zu fragen ist, ob nicht solche Exkursionen mehr zur Verwirrung als zur Klärung der Probleme tonaler Gestaltentstehung beitragen — zumal, wenn andernorts (S. 650, Anhang) der Energiebegriff aufs philosophische Gleis geschoben wird: „*Als transphänomenaler oder nicht phänomenaler Begriff*“ sei das Wort „*in sich ungreifbar; wir können uns nur durch die allen seinen phänomenalen Manifestationen gemeinsame Seinsweise eine Vorstellung von ihm machen*“, und diese betreffe „*die wirkende Relationalität*“, womit dem Energiebegriff ein „*ontologischer Sinn*“ gegeben werde.

⁸ Siehe Rohwer, *Sonanzzfaktor*, Haupttext S. 138 ff. (dominant-mediantische Enharmonien), S. 152 ff. (19-, 22-, 31-, 34- und 53stufige Tonsysteme), Anhangsteil S. 116 ff. (Enharmonien der 12- und 16-Stufen-Systeme) und Haupttext S. 160 ff. (Tonverwandtschaftssystem unter Einbeziehung des Septfaktors).

⁹ Siehe die berechtigten Angriffe H. Scholes in *Die Musik*, 1938 und 1941, und N. Cazdens, *Hindemith and Nature*, in *The Music Review* V 1954, S. 288—306, gegen Hindemiths physikalisch begründete Tonalitätstheorie.

Für Ansermet steht auch fest, daß das für unser Hören maßgebliche „*logarithmische System nur auf der Obertonreihe gegründet sein kann*“ (S. 68). Solche Behauptungen haben mit Phänomenologie ziemlich wenig zu tun. Die Vereinigung von naturwissenschaftlichem Haptizismus und phänomenologischer Intuition überzeugt nicht. Zugleich Physikalismus und schein-mathematischen Leerlauf bedeutet Ansermets „Gesetz“ für die Tondauer: daß das „Dauermaß“ des Tons — seine „*Periode in der Dauer*“ — „*im umgekehrten Verhältnis zu seinem Zeitlichkeitsmaß steht*“ (hier meint Ansermet die Frequenz oder Häufigkeit der Periode). Die Relation $n \times \frac{1}{n} = 1$ (oder: ein Gegenstand mit der Frequenz n muß n Schwingungen vollführen, um eine Zeiteinheit lang zu schwingen) bedeutet ja gar nicht — wie uns Ansermet, hierin mit seinem Antipoden Stockhausen konform gehend, suggeriert —, daß die Tondauer von der Frequenz abhängt, jedenfalls nicht im intentionalen und phänomenalen Sinne. Das sogenannte Gesetz schrumpft auf die banale Feststellung zusammen, daß die Uhr, die schnell tickt, oft ticken muß, um das — von ihrem Ticken völlig unabhängige — Stundenmaß zu erreichen. Kein Komponist denkt bei der Abmessung der Dauern seiner Töne daran, daß er für einen höheren Ton mehr Schwingungen des Tonerzeugers benötige als für einen tieferen und wie viele Schwingungen das im einzelnen ausmache¹⁰.

Im gleichen Sinne befremdlich nimmt es sich aus, wenn Ansermet vom „*räumlichen Maß der Dauer*“ eines Körpers oder Tons spricht: „*Wenn zum Beispiel ein sich bewegendes Körper 6 Kilometer in der Stunde zurücklegt anstatt 3, so heißt das, daß das räumliche Maß seiner Dauer, wenn man mit der Stunde mißt, sich verdoppelt hat*“ (S. 664). Sollte man nicht besser sagen: das räumliche Resultat seiner Bewegung in der Dauereinheit habe sich verdoppelt? Denn das „*Maß der Dauer*“ kann doch wohl nur ein Zeitmaß sein, auch wenn es richtig sein mag, daß „*Dauer und Räumlichkeit . . . miteinander verknüpfte Bewußtseinsgegebenheiten*“ sind (S. 663). Aus solchen Vorstellungen heraus kommt Ansermet zu weiteren eigenartigen Thesen, zum Beispiel, daß „*die Dauer in der Welt und in uns dreidimensional ist*“. „*Der Tiefendimension des Raums*“, meint er, „*entspricht eine Tiefendimension in der Dauer*“, und fügt hinzu: „*die für uns in der Musik des harmonischen Zeitalters wirksam wird*“ (S. 671). Man fragt sich: warum, wenn überhaupt, nur in dieser? Solche Konstruktionen wirken um so befremdlicher, als Ansermet auf der andern Seite — und gerade im Rahmen dieser Zusammenhänge — mit eigener Kritik an Theorien anderer nicht zurückhält. Gehört doch einiges Selbstbewußtsein dazu, sich zuzutrauen, Einsteins Relativitätstheorie auf anderthalb Seiten zu widerlegen (S. 665 f.).

Im Rahmen der Erörterung der Dauer, die Ansermet als „*Transzendenz aller Diskontinuitätlichkeit . . . und folglich als die Kontinuität selbst*“ bezeichnet, meint er, diese seine Formulierung habe „*uns unvermutet die phänomenologische Formel für das absolute Zeitmaß an die Hand gegeben*“ (S. 663). Dem Gedankensprung wird man kaum folgen, mag man sich auch an eine frühere Stelle bei Ansermet erinnern, wo er eine durchaus nicht „absolute“ Interpretation des Absolutheitsbegriffs vorbringt: „*Sicherlich wird man eines Tages erkennen, daß das als ‚Erfassen eines Bezugs‘ verstandene ‚Begreifen‘ — das einzige mögliche Absolutum — der allein für den Menschen gangbare Weg zur Erkenntnis ist . . .*“ (S. 27). Der Verdacht, daß es sich im Falle der behaupteten Existenz eines absoluten Dauermaßes um eine pseudophänomenologische Fiktion handelt, verstärkt sich, wenn sich Ansermet — wie übrigens auch im Falle der Kritik an der Relativitätstheorie — auf Plausibilität und das natürliche Gefühl beruft: Durch die Existenz des absoluten Dauermaßes werde das Gefühl des Menschen für die Realität dieses Maßes verständlich, „*ein Gefühl, das ihm kein Wissenschaftler ausreden kann*“ (S. 663). Die Bemerkung, daß „*die unmittelbare Erfahrung dieser absoluten Zeit dem Menschen durch den Wechsel von Tag und Nacht gegeben*“ sei (dasselbst), ist eine den verständigen Leser schockierende Zumutung.

¹⁰ Siehe auch J. Rohwer, *Neueste Musik*, Stuttgart 1965, S. 47 f. gegen Stockhausens diesbezügliche Theorie.

Dabei finden sich in den ersten Kapiteln des Buches auch über die musikalische Zeitordnung treffliche Erörterungen und Analysen, ausgehend von der einleuchtend eingeführten Feststellung, „das einzige, . . . was ein autonomes Zeitmaß schaffen könnte, ist die Kadenz“ (S. 109). Ansermet meint hier die aus zwei Zeiten bestehende Dauern-Kadenz. Etwas später vermutet er geradezu, daß „die Zeit in uns in Kadenz entsteht“, womit er seinem im Anhang entwickelten Begriff des „absoluten“ Zeitmaßes im Rahmen eines aufgeweichten Absolutheitsbegriffs nicht einmal widersprechen würde.

Gute Gedanken finden sich bei der Betrachtung des Verhältnisses von Primär- und Sekundärreflexion im musikalischen Zeitbewußtsein. Ansermet weist darauf hin, daß das „Gedächtnis“ beim musikalischen Erleben genaugenommen keine Rolle spiele. Das Wiedererkennen eines Motivs erfolge nicht, weil es „im Gedächtnis“ war, „sondern weil es gegenwärtig ist, . . . eingepägt in den Verlauf eines einheitlichen Existenzaktes“ (S. 789). Hier werden zwei Husserlsche Begriffe, die der „Retention der Vergangenheit“ und der „Protention zur Zukunft“, für die musikästhetische Betrachtung fruchtbar gemacht. Den an ganz anderer Stelle zitierten Ausspruch Kierkegaards, die Musik sei unfähig, „Historizität (Geschichtlichkeit) in der Dauer auszudrücken“ (S. 422) — „in ihrer Dauer“, hieße es besser —, muß der Leser sich allerdings über 350 Seiten hinweg gemerkt haben, um nun auch das durch den erweiterten musikalischen Gegenwartsbegriff ausgeschlossene Gegenbild ins Bewußtsein des Zusammenhangs zu holen: Der den Musikgestalten eigene Gegenwärtigkeitsmodus schließt ihren Einsatz für Sujets aus, in denen es um historische (oder etwa auch psychologische) Entwicklungsschilderungen geht. Leider versäumt es Ansermet, die Gedanken in dieser Weise zusammenzufügen. Von dort hätten sich auch neue Perspektiven der Kritik — aber auch teilweisen Verständnisses — des seltsamen Zeitbegriffs der jüngsten Musik ergeben.

5. Neue Musik

Ohne „Sinnfälligkeit“ — „und was kann man mehr verlangen als Sinnfälligkeit“ (S. 595) —, oder wie es früher heißt: ohne „für jedermann“ erkennbaren Sinn (vgl. hier S. 436) sei Musik überhaupt sinnlos, meint Ansermet. Erkennbarkeit des Sinns aber sei nur durch „die tonalen Gesetze“ und bestimmte weitere Voraussetzungen „organischer“ Gestaltung gewährleistet (vgl. hierzu und zum Folgenden S. 459, 466 u. passim). Daß Ansermet mit solchen Behauptungen nicht sowohl den Begriff sinnvoller Musik dogmatisch einengt als auch denjenigen des Musikverstehens simplifiziert, bestätigt der Ausspruch: „Die großen Orgelfugen von Bach sind für jedermann vollkommen klar — nicht nur für ‚Spezialisten‘“ (S. 596). Es wäre schlecht um den Sinn dieser Stücke bestellt, wenn er nur darin bestünde, einen mehr oder weniger kunstvoll differenzierten T-D-T-Aufbau unter Benutzung einiger eingängiger Themen und Motive hörbar zu machen.

Ansermets Verhältnis zur neuen Musik ist durch diese Einengung bestimmt. Außerhalb der unmittelbar und einheitlich „kadenz-rhythmisch“ gegliederten Musikstrukturen könne sich jene schöpferische Potenz, die „nicht ein Wissen, sondern ein Fühlen“, also „Intuition“ bedeute, überhaupt nicht entfalten (S. 803). In den solchermaßen rein reflexiven, schöpferischen Akt gehe „das einbildende Bewußtsein als affektives Selbstbewußtsein des musikalischen Bildes und nicht-reflexives Selbstbewußtsein ein“. Der „innere Antrieb“, das „Unüberlegte“, das die Überlegungen der Sekundärreflexion lenkt, die „Inspiration“, die „das nicht-reflexive, aber tätige affektive Selbstbewußtsein dem musikalischen Denken ‚einhaucht‘“: das sei Schöpferium, das sichere der Komposition jene Authentizität, die das bloße „Musik-machen“ nie erreiche, weil es sich ans „Äußere“ halte. Das auch verleihe der Musik den menschlichen, humanen Charakter, wohingegen „ein Dasein in der Dodekaphonie ein unmenschliches Dasein“ sei (S. 550).

Teilweise hat Ansermet sicherlich Recht: Sehr groß ist heute die Gefahr und Versuchung zum „äußeren Weg“ — wo der Komponist durch tausend Umstände zum Schreiben von „Musik über Musik“ veranlaßt, nämlich in die Sekundärreflexion gedrängt wird, zum Beispiel zum Zusammensetzen des Tonmaterials aus Elementen („*synthetische Materialauf-fassung*“)¹¹. Man könnte aber aus solchen Einsichten auch andere Schlüsse als Ansermet ziehen und sogar Verständnis für viele Erscheinungen der neuen Musik gewinnen, für ihren Verlust an Spontaneität, ja das Mißtrauen der Komponisten (und Kritiker) dieser gegenüber, für die eindrucksvolle „Tragik“, die aus Werken des Zwiespalts zwischen starker Emotion und gequälter oder gespreizter Manieriertheit spricht. Bei behutsamer Abwägung aller Umstände wäre Ansermet vielleicht zu einer gerechteren Beurteilung der neuen Musik gelangt.

Ohnehin scheint er sich, auf die Länge des Buches gesehen, der Behauptung von der Unabdingbarkeit der klassischen Tonalform (T—D—T) nur eingeschränkt sicher zu sein. Zur Unterscheidung zwischen klassischer Tonartlichkeit und allgemeiner Tonverwandtschaft, die ihm eine Brücke zu einem überlegeneren Standort hätte bauen können, vermag er nicht zu gelangen, weil seiner — soll man sagen: „goetheanischen“? — kadenz-rhythmischen Auffassung eine auf bloße Tonverwandtschaft reduzierte Grundbedingung „organischen“ Komponierens zu wenig wäre. Man kann das verstehen, sieht aber auch deutlich, daß dieser Standpunkt das schon erwähnte Verlegenheitsmanöver hervorbringt, diejenige neue Musik, die einerseits zweifellos keine tonartliche Bindung mehr, aber dennoch bereits eine Art Klassizität besitzt und sich Verständnis erworben hat, durch die Hintertüre des Polytonalitätsbegriffs zu habilitieren. Immerhin, Ansermets Analysen von Werken des äußersten Grenzbereichs sind ernstzunehmen, obgleich sie in Einzelheiten nicht immer überzeugen.

Dem Leser kann sich ein nachdenklicher Zweifel aufdrängen, ob nicht doch vielleicht allein die Bindung an gewisse, wenn auch nur allgemeinste „kadenz-rhythmische“ Bezogenheiten aller in einem Musikablauf vorkommender Einzelheiten nicht nur ein plattes Vorverständnis, sondern eine vollere Bewußtseinsverwirklichung von Musik erst ermögliche. In diesem Sinne sind besonders Ansermets Besprechungen von Werken Alban Bergs — die für ihn im ganzen noch diesseits der „Atonalität“ liegen, was wohl auch zutrifft —, bemerkenswert. Bemerkenswert noch, ja vielleicht aufregend hätten sie werden können, wenn Ansermet den Tonalitätsbegriff weiter (= Tonverwandtschaft), den Kadenzbegriff elastischer und vor allem den Atonalitätsbegriff deutlicher gefaßt hätte — letzteren als Herrschaft der bloßen Tonabständigkeit oder Distanz und Distanzenproportionen — wobei ihm auch das „atonale Dilemma“, die seitens der Avantgarde nicht (zunächst nicht) „abgeschaffte“ Instanz der Oktavverwandtschaft, hätte wichtig werden müssen.

Sicherlich läßt sich der Oktaveinfluß auf die Musik überhaupt nicht „abschaffen“. Die Einführung des Prinzips der Distanzenproportion beschränkt sich wohl auf Strukturen wie Halboktave, Dritteloktave, Zwölftel- oder, gut und gern, auch Dreizehntel- oder x-tel-Oktave. Atonalität in diesem Sinne wäre weitestgehende Tonverwandtschaftsausschaltung. Das ist immerhin ein gegenüber unserer traditionellen Musik heterogenes Prinzip. In Verbindung mit der Betonung des ebenfalls in bestimmter Hinsicht „äußeren“ Moments der Sinnlichkeit der Klänge — der Klangfarben und der nunmehr als bloße Sinnenreizmittel aufgefaßten „Dissonanzen“ (die ihrer harmonisch-logischen Bedeutungsmöglichkeiten entkleidet werden) — bestimmt es seit Jahrzehnten zunehmend die kompositorische Aktivität. Ansermet sieht die in gewissem Sinne echte Möglichkeit dieses Völlig-Anderen nicht. Er wertet es von vornherein als Unsinn oder bloß „gelehrsamen“ Konstruktivismus ab. Das ist unwissenschaftlich.

¹¹ Gute Bemerkungen darüber S. 106 f. Vgl. auch Rohwer, *Neueste Musik*, S. 17 ff.

Warum sollte es eigentlich nicht mehrere grundverschiedene Musik- und Musikauffassungsmöglichkeiten geben? — vielleicht fruchtbarere und weniger fruchtbare, näherliegende und weniger naheliegende, gleichsam „natürlichere“ (organischere) und — hinsichtlich der musikalischen Materialbehandlung und -auffassung — weniger einleuchtende, die aber ihren „Sinn“ aus andern als bloß „musikalischen“ Momenten im engeren Sinne beziehen könnten? —: auch Ansermet bemüht ja außermusikalische. Sache des um äußerstmögliche Einsicht bemühten Musiktheoretikers ist es, alle denkbaren Argumente für alle denkbaren Musikarten durchzudenken. In diesem Sinne ist Ansermet gar kein Musiktheoretiker. Sein Argumentennetz ist zu klein und zu weitmaschig, und er zieht es zu eilfertig zusammen, als daß er darin einen so dicken Fisch fangen könnte, wie es der Nachweis grundsätzlicher Unsinnigkeit und Impotenz atonaler Komposition wäre. Auch die unvermutet auftauchende Einsicht, daß zwar bestimmte Eignungsvoraussetzungen für das „*Relationsfeld*“ der tonalen Strukturen bestehen, daß es aber „*nicht von Natur gegeben*“ ist (S. 674), vermag Ansermets dogmatischen Sinn nicht umzustimmen. Zwar nicht die Natur, aber das Bewußtsein stelle die tonale Relationalität her, meint er — und das ist sogar richtig; aber falsch ist, daß dies unabdingbar ein Wesensprinzip musikalischen Bildens sein müsse.

Außer Alban Berg gibt Anton Webern Ansermet Probleme auf, aber jenseits der tonalen Grenze liegende. Webern habe sich „*von der Reihe völlig unterjochen lassen*“ (S. 545). Wohl habe er aus innerer Nötigung komponiert. Seine durchaus „*emotional ‚geladene‘ Musik*“ zeige aber „*eine vage Emotionalität, die zu nichts führt*“ (S. 561). Man muß schon wieder einhaken: ob denn „*tonartlich verständlich sein*“ „*zu etwas führen*“ heißen muß, ob es denn nicht tausend belanglose tonale Kompositionen gibt, die ebenfalls „*zu nichts führen*“, ob denn nicht Musik substantieller zu verstehen sei und Verstehbarkeit nicht auch noch andere Faktoren meinen (oder wenigstens mit-meinen) müsse als das bloße Wiedererkennen eingeschliffener Spannungs- und Entspannungsvorgänge?

Nun meint auch Ansermet natürlich nicht, daß eine klassische Komposition mit ihrem Schluß lediglich zu einer formalen Befriedigung führe. Aber er meint, daß das Substantielle der Musik erstens nur in der Form tonartlicher bis polytonaler Gestaltungen erscheinen, zweitens nur in solcher Erscheinung verstanden werden könne und drittens von der Art einer über das Nur-Musikalische hinausweisenden Transzendenz in einen ethischen Seinsbezug sein müsse, um wirklich „*etwas*“, nämlich etwas Sinn- und Werthaltiges sein zu können. Die Meinung filtert sich aus dem Gewirr aller seiner Darlegungen heraus. Das ist seine Musik-, seine Weltanschauung.

Da Anschauungen nicht „*richtig*“ oder „*falsch*“ sind, erübrigt sich eine Stellungnahme vom Theoretikerstandpunkt aus. Nicht so aber, wenn es um gedankliche Ableitungen geht, die natürlich richtig oder falsch, schlüssig oder unlogisch sein können. Die Emotionalität der Webernschen Musik, sagt Ansermet, habe, wie Emotionalität stets, „*auch wenn sie vage und konfus, sinn- und ausweglos ist, eine gewisse Anziehungskraft auf sentimentale Gemüter*“ (S. 561). Das ist richtig. Wir vermögen in beliebige Erlebnisse Ausdrucksgehalte von uns aus einzubilden, von denen schwer auszumachen ist, inwieweit sie durch das Objekt nur katalysatorhaft ausgelöst werden oder seiner Substantialität zu verdanken sind. Gilt aber nicht dieses Problem für Begegnungen mit Kunst überhaupt? Man erinnere sich an die intensive Diskussion dieser Fragen durch Worringer, Dilthey, Dehio und andere, die hier von Ansermet hätte angezogen werden sollen. Schönberg sagte einmal, gerade im Hinblick auf Webernsche Musik: die neue Musik brauche „*Gläubige*“, sozusagen blind Vertrauende. Das mag eine bedenkliche Formulierung sein. Aber beweiskräftig gegen die neue Musik ist das Vorhandensein ihrer „*gläubigen Gemeinde*“ nicht, genau so wenig, wie es umgekehrt ihren Wert beweisen kann. Ansermets Musik- und Weltanschauung

ist achtenswert, ethisch fundiert und ehrwürdig. Aber sie ist nur eine Anschauung von mehreren möglichen und bedeutet keine wissenschaftliche Erkenntnis.

Es ist bedauerlich, daß er selbst das nicht sieht und daß deshalb auch seine richtigen Einwände gegen manche Züge der neuen Kompositionsbemühungen ihre Stringenz nicht zur Geltung bringen. Das verdiente etwa der gegen Stockhausen vorgebrachte Vorwurf, daß dieser, wenn er auf den Rhythmus Tonstrukturverhältnisse angewandt wissen will, heterogene Verhältnisse miteinander vermische — was nur als „Mache“ von „außen“ verstanden werden und nicht aus spontanem musikalischem Bewußtsein kommen kann. „*Es heißt nicht sehen*“, sagt Ansermet, „*daß die Zählzeiten und die (rhythmischen) Kadenzen sich vervielfältigen, während sich die melodischen Intervalle aneinanderreihen; und zwar deswegen, weil die rhythmische Kadenz die Zahl eines Logarithmus ist, wohingegen das melodische Intervall der Logarithmus einer Zahl ist*“ (S. 755). Auch daß Schönbergs Rhythmus „*kadenziell geblieben*“ sei — „*niemand weiß warum*“, wo doch seine Tonstrukturen „*atonal*“ seien (genauer: distanzmodal) — vermerkt er (S. 536). Allerdings wiesen bereits Stockhausen und Adorno darauf hin¹².

6. Schönberg und Strawinsky

Treffend sind Ansermets Ausführungen zu Schönbergs Streben, „*das Unaussprechbare auszudrücken*“, von woher dessen Neigung zu Vorstellungen wie denen des Swedenborgschen Himmels und überhaupt der Schwund eines gewissen musikalischen Wirklichkeitssinns erklärlich würden — zum Beispiel nicht zu erkennen, daß eine längere Krebsumkehrung nicht mehr „*dieselbe Struktur*“ repräsentiere, was Schönberg fest glaubt oder sich einredet. Wenn Ansermet von der „*Ungeheuerlichkeit*“ des musiktheoretischen „*Irrglaubensbekenntnisses*“ Schönbergs und von seiner „*Genialität im Irren*“ spricht (S. 535), wird man ihm teilweise beipflichten. Keine Lanze für die Wissenschaft bricht Ansermet allerdings mit dem eigenen Bekenntnis, den „*Un-Sinn*“ als „*Quelle des Bösen*“ zu „*hassen*“. „*Nicht anders als feindselig*“, sagt er, „*kann man . . . einem Irrtum begegnen, der sich anmaßt, zur Norm erhoben zu werden*“ (S. 523). Ansermet selbst unterliegt vielfältigen Irrtümern. Sie sind nur anderer, man ist versucht zu sagen: gewöhnlicherer Art als diejenigen Schönbergs.

Dennoch muß man — von der dogmatischen Verengung abgesehen — gerade die Schönberg und dessen Freunde betreffenden Abschnitte des Buches, neben den historischen Teilen der Arbeit und insbesondere denen über Strawinsky (S. 471–523), als fesselnd, scharfsinnig und weitestgehend treffend bezeichnen. Sie wären einen Sonderdruck wert, zumal angesichts der teilweise schweren Lesbarkeit der theoretisierenden Teile.

Schönberg habe, sagt Ansermet, — wenn man von Banalitäten im Frühwerk absehe — „*die Gabe der Melodie*“, sage aber „*immer zuviel*“, zuviel auf einmal, ein Grundfehler des Denker-Komponisten, des nicht-musikantischen Typus. Daraus resultiere eine oft unerfreulich anzuhörende Musik, im Gegensatz zu Strawinsky, der die musikalischen Mittel stets („*sozusagen*“, möchte man einschränken:) „*zugleich notwendig und ausreichend*“ einsetze. Die „*Anhäufung musikalischer ‚Fakten‘, wovon viele nicht ‚über die Rampe gehen‘*“, sei das sichere Zeichen von Schönbergs (sekundär-)reflexiver Einstellung gegenüber musikalischen Gedanken. „*Nicht daß er sie etwa anders als durch eine einbildende Aktivität reiner Reflexion geistig empfangen hätte, aber er scheint jenes reflexiven Wiederaufgreifens zu bedürfen, damit sich das herausdiält, was er empfindet . . .*“. Die Dominanz der Sekundärreflexion fördere die Versuchung, „*den großen Linien nutzlose, überflüssige Linien beizufügen*“ (alles S. 527). In dieser Diktion fährt Ansermet fort, handelt die Kerngedanken aus

¹² Vgl. Rohwer, *Neueste Musik*, S. 79.

Schönbergs Schriften ab, analysiert — nicht immer voll überzeugend — Musikbeispiele, zitiert Zeitgenossen (Thomas Mann, Leibowitz u. a.) und rundet ein lebendiges Bild des Musikers, Theoretikers und Menschen Schönberg: „*In der Tat, was an Schönberg groß ist, ist nicht der Denker und nicht der Musiker, sondern . . . der Mensch*“ (S. 557).

Die Auseinandersetzung mit Strawinsky ist noch erregender und persönlicher, weil Ansermet hier das Fazit eines lebenslangen Konflikts zwischen Bewunderung und Ablehnung zieht. Die Darstellung ist konzis und völlig klar. Unter dem anfangs freundschaftlichen Einfluß Strawinskys musikalisch gereift — „*Ich kann also gar nicht sagen, was ich ihm alles verdanke*“ (S. 503 f.) — wird Ansermet mehr und mehr eines ihn erschreckenden Mangels an persönlichem Engagement im Verhältnis Strawinskys zur Musik inne. Er erkennt, daß Strawinsky außergewöhnliches kompositorisches Genie mit einer ästhetizistischen Unabhängigkeit verbindet, die ihrerseits seine musikalische Intuition nicht etwa dämpft, sondern noch steigert. Strawinsky besitze „*erfühlende Intuition des Seins*“ (das er darstellen will; S. 472), vollkommene wechselseitige Ergänzung zwischen dem Sinn, den er seiner Musik geben will, und der espressiven Qualität der von ihm geschaffenen musikalischen Realität (der „*musikalischen Bilder*“; S. 473), stärkste Anrührbarkeit seines Herzens für die „*Klangkomponente*“ aller ihm begegnenden Wesen, Dinge und Ereignisse (S. 474), die ständig verfügbare Gabe, „*konkrete musikalische Bilder zu erfinden*“ — „*das, was Sartre die ‚materielle Imagination‘ nennen würde*“ (S. 477) —, dadurch enorme, geradezu plakathafte Schlagkraft seiner musikalischen Gedanken, deren einzigartige Frische noch gefördert wird durch das Prinzip der Unabhängigkeit von Melodie und Harmonie — alles dieses vielleicht herrührend aus einem angeborenen Drang zu unablässiger Erneuerung der Gestaltungsmittel und -Grundsätze, wobei immer wieder erstaunlich sei, wie aus allem echte, bluthafte Musik werde, sogar etwa in serieller Technik (S. 477, 483, 494 ff.). Obgleich sich Strawinsky im musikalischen Ausdrucksakt nicht persönlich engagiert, sei er offensichtlich kein „*Gehirnmensch*“. Dabei gehe sein Disengagement so weit, daß sogar seine geistliche Musik — und hier vergreift sich Ansermet wohl doch im Ausdruck: — „*religiöse Konfektion*“ bleibe. „*So groß sind die Kunst und sein Sinn für die Ausdruckskraft musikalischer Bilder, daß er fähig ist, Religiosität zu bekunden, ohne daß diese sein eigenes Empfinden ausdrückt . . . ja, daß er sogar imstande ist, neue und ergreifende Abbilder des religiösen Empfindens zu erschaffen wie etwa jene quintenlosen Cdur-Klänge, die den zweiten und dritten Satz dieses Werks (der von Ansermet, neben andern Werken, besprochenen Psalmensinfonie) abschließen*“ (S. 490). Seine Messe: „*nicht Ausdruck, sondern das Portrait einer Messe*“ (S. 507). So gehe Strawinskys Kunst fast in die Nähe des Kunsthandwerks und der Mode („*Konfektion*“, s. o.) und besitze doch unheimlich faszinierende Unmittelbarkeit (S. 481 f.).

Ansermet empfindet Strawinskys Ästhetizismus gegenüber Schönbergs Auswirkungen als die noch größere Gefahr (man vergleiche die Ausführungen mit der entsprechenden Gegenüberstellung in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die Ansermet kennen dürfte, aber nicht erwähnt). Das Fazit: Strawinskys ethisch unverbindlicher, „*rein ästhetischer*“ Charakter erzeuge in ihm eine Art Dauerhunger nach Erneuerung der musikalischen Faktoren (S. 505); aber „*die reine Ästhetik erschöpft sehr bald ihre Möglichkeiten, und der glückliche Ästhet liquidiert in einem Menschenalter die Glücksgüter, die frühere Generationen angesammelt haben*“. Diese ästhetizistische „*Politik der verbrannten Erde*“ (S. 471) ist es, die Ansermet, ähnlich Thomas Mann im *Dr. Faustus*, als Stimulans des Strawinskyschen Genies zu erkennen glaubt. Sein Erschrecken darüber ist überzeugend, sein Bericht so schlüssig, daß das Strawinskybild des Lesers unwillkürlich die Züge anzunehmen beginnt, die Ansermet beschwört.

Wenn dieser sein Netz zusammenzieht und „*die reine Ästhetik*“ endgültig verurteilt — sie „*ist somit nicht geschichtsbildend*“ usw. —, muß man sich die Möglichkeit verschiedener Definitionen des Ästhetikbegriffs vergegenwärtigen, um nicht mit Ansermet einer verein-

fachenden Antithese zwischen Ethik und Ästhetik zu verfallen. Oder steckt nicht etwa in der Regel schon im rein künstlerischen Vervollkommnungstreben selbst ein Moment hoher Verantwortung, das man sittlich nennen darf? — wie denn vielleicht überhaupt die großen Bereiche des Verantwortungsbewußtseins — Religion, Ethik, Ästhetik — im Menschen im ganzen nicht getrennt zu denken wären? Strawinsky, vielleicht auch Picasso, den Ansermet mit diesem vergleicht, könnte als Ausnahme, aber auch als Prototyp einer zur Bewußtseinsspaltung neigenden Epoche gelten. Dieser brauchte aber sicher nicht zum Pfeiler einer ganzen Kulturphilosophie gemacht zu werden, wie es Ansermet unternimmt — zuzugeben mit immerhin beeindruckenden Aspekten.

Hinweise auf ebenfalls eindrucksvolle Charakteristiken Debussys, Saties, Ravels und anderer Persönlichkeiten, die Ansermets Arbeit bereichern, können hier unterbleiben. Genug zu erwähnen, daß auch deren Lektüre gewinnreich ist und milderndes Licht auf die starren theoretischen Dogmen ausstrahlt.

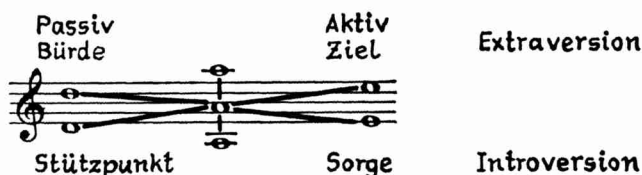
7. Fragen, Fragwürdiges, Umständlichkeiten

Dogmen rufen Widerspruch, unaufdringliche Gedankenangebote meistens Zustimmung hervor. Ansermets einseitiges Pereat gegenüber der modernen Musik, auch sein intransigenter Pythagoräismus und die „*Phänomenologie Gottes*“ sind nicht die Anziehungspunkte des Buches, wenig auch die mathematischen und mathematisch-phänomenologisch verschränkten Diskurse, mehr schon seine positiv-ethische Musikgesinnung, vor allem endlich die Werkbetrachtungen, die Musikerportraits und zahlreiche treffende Einzelbeobachtungen.

Häufig liegen Fragen, Fragwürdigkeiten und eine überheblich wirkende Apodiktik hart neben einleuchtenden Gedanken. „*Die Phänomenologie führt unausweichlich zu einer Existenzphilosophie, die von uns unternommene jedoch zu einem Existentialismus, den man als transzendental und metaphysisch betrachten könnte*“ (S. 218). Gilt das für den Husserlschen Ansatz etwa nicht? Symbolistische und mystifizierende Weiterungen, die sich anbieten mögen, die aber der behutsamere Denker mit der Zunge anfaßt, greift Ansermet mit größter Unbekümmertheit auf und verkündet sie, als seien es gesicherte Tatsachen. Warum sollte er nicht auch der Möglichkeit trinitätsmystischer Beziehungen zwischen Theologie und Musik seinen Tribut zollen? In der „*trinitarischen Struktur*“

f — c — f
 T — D — T
 V — G — Z (Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft)

erkenne man ein dreieiniges Wesen wie den Trimurti der Hindus, den Jahwe der Juden oder die christliche Dreieinigkeit (S. 169). Ansermet führt auch „*das Kreuz vor Augen, das der Mensch als ethisches Wesen*“ — für Ansermet ist Religion im Kern Ethik — „*auf seinem Daseinsweg zeitlebens zu tragen hat*“:



Im (etwas überbetonten) Zusammenhang mit einem richtigen, aber nicht aufregenden Hinweis auf die „*Äquivalenz des positionellen Bezugs zwischen Quinte und Quarte*“ (als Oktavteilungs- und Komplementärintervallen) steht der selbstbewußte Satz: damit sei

das Geheimnis der positionellen Signifikationsidentität der Töne im Oktavabstand gelüftet, „das bisher als das unreduzierbare musikalische Axiom schlechthin galt“ (S. 81 f.). Warum schreibt Ansermet das? Es wird ihm doch nicht unbekannt sein, daß das Phänomen der harmonischen Identität oktavabständiger Töne ein Hauptgegenstand sämtlicher Konsonanztheorien ist und seit langem nach den verschiedensten Aspekten untersucht, beurteilt, gedeutet und selbstverständlich auch auf seine Voraussetzungen hin „reduziert“ worden ist, wobei endlich mathematische, physikalische, physiologische, psychologische und andere Gesichtspunkte in wunderbarer Koinzidenz befunden wurden.

Zu überschätzen scheint Ansermet auch die Eigenständigkeit seiner Metrum- und Tempolehre, obgleich er gute neue Gesichtspunkte beibringt. Er hätte zum Beispiel die einschlägigen Arbeiten Hauptmanns und Riemanns anziehen sollen. Die Idee der Bestimmung des Tempobegriffs durch das Ineinanderwirken einer „existentiellen“ (inneren, harmonischen) und einer „melodischen Kadenz“ (S. 133 ff.) ist ja allenfalls dem Vokabular nach neu. Treffend die Beobachtung: weil die jeweilige Modalität des rhythmischen Verhältnisses dieser Kadenzen das Tempogefühl bestimme, sei Tempo nicht Geschwindigkeit, sondern eine Bewegungsqualität (S. 638).

Wie der Systematiker überhaupt gern, so läßt auch Ansermet sich oft zur Einführung neuer Termini und zu eigentümlichen Formulierungen verleiten, die nicht überzeugen. Was soll man mit dem „Wert als konkreter Ausdruck des Menschen“ anfangen (S. 453) oder mit dem Gedanken, daß seine „fleischliche Kontingenz“ dem Gefühl eine Substantialität bewahre, die das Denken nicht besitzt? Seit wann ist Substantialität nur materiell zu verstehen? Und ist es nicht unvorsichtig, „ontologische Situation“ und „rein psychische Situation“ einfach gleichzusetzen (S. 183) oder von der historischen Situation des klassisch-griechischen Musikers apodiktisch zu behaupten, sie „verlangte, daß er zuerst seine Tonarten finden mußte, ehe er Melodien daraus machte“ (S. 670)? Nota bene: Die klassisch-griechische Musik ist nach Ansermets Theorie „gelehrsame Musik“ gewesen, in der die Theorie der Praxis voranging. Problematisch wie diese Vorstellung sind teilweise auch Ansermets Exkursionen über die Musik der Naturvölker und anderer älterer Kulturvölker, auch wo er Experten wie Brailoiu, Daniélou oder Marius Schneider heranzieht. An anderen Stellen stören unnötige Widersprüche, so, wenn es zuerst heißt, das Bewußtsein gebe dem Motiv einbildenden Sinn, und einige Zeilen später, das Motiv gebe dem ethischen Bild „seine erste Sinnfülle“ (S. 145, vgl. auch S. 226).

Mit dem Begriff des „noetischen Logarithmus“ mag man sich im Verlauf der Lektüre etwas aussöhnen, wird aber nicht übersehen, daß es fragwürdig bleibt, die Multiplikation, auf die der Additionseindruck bei der Aufeinanderfolge von Intervallen zurückführbar ist, als noetische Gegebenheit zu bezeichnen; denn sie geschieht im physischen Bereich. Ansermets tonverwandtschaftliche Logarithmenlehre enthält trotz jahrhundertelanger Vorwegnahme durch Leonhard Euler und andere reizvolle neue Gedanken, nicht zuletzt durch die Annahme der Oktaveinheit als Ausgangsbasis für die Bestimmung der innerhalb dieser liegenden „Tonpositionen“ durch die pythagoräische Basisformel der „positionellen Logarithmen“:

$\frac{\frac{3}{2} \times \frac{3}{4}}{2}$ oder $\frac{\frac{3}{2}}{4} 2^{-1}$ (S. 75). Im ganzen sind Ansermets mathematische Bestimmungen ver-

gleichsweise umständlich, wenn man bedenkt, daß die Tonverwandtschaftssystematik, zumal das pythagoräische Gefüge, auch ohnedies leicht erklärbar ist, das heißt, daß die Verwandtschaftsbeziehungen der Töne untereinander sowie zu einem angenommenen Zentrum (das ein Ausgangston und ebenso gut seine Oktaventfaltung sein kann) allein aus der Quinte oder Quintformel ($\frac{3}{2}$) entwickelbar sind. Denn die Quarte ist, was Ansermet natürlich weiß, im Verhältnis von Oktave und Quinte ja mitgegeben: $\frac{4}{3} = \frac{2}{3}^2$. Der Leser verfolgt mehr

oder weniger mühsam Berechnungen und graphische Darstellungen, deren Notwendigkeit nicht voll einleuchtet, vor allem in Anbetracht dessen, daß das pythagoräische System überhaupt fragwürdig ist.

8. Übersetzung

Angesichts der vielfältigen Schwierigkeiten der Materie, der mathematischen und phänomenologischen Erörterungen und der eigenwilligen Denk- und Formulierungsweise des Verfassers erscheint die Leistung der Übersetzer bewundernswürdig. Erstaunlich, wie wenig Fragezeichen anscheinend aufs Übersetzerkonto, desgleichen auf das des Druckfehlerteufels gehen. Allerdings wird die Beurteilung der Übersetzerleistung sehr erschwert durch den Umstand, daß, wie im Vorwort bemerkt wird, die deutsche Ausgabe „eine gründliche Überarbeitung der französischen Erstausgabe“ darstellt. Frage: Kommen einige der zahlreichen Textvereinfachungen (gegenüber der Originalausgabe) möglicherweise auf das Übersetzerkonto? — was übrigens nicht unbedingt ein Nachteil wäre, wenn dies von Ansermet gebilligt wird, was offenbar der Fall ist. Vereinzelt bringt die Übertragung des französischen in den deutschen Satzbau Mißverständnisse mit sich, die sich hätten vermeiden lassen: „*Pareillement, les déterminations de soi par soi, que dicent . . . des intérêts . . . se manifestent . . . par un certain choix . . .*“ ist klar (frz. Ausgabe S. 218 f.), aber: „*Gleicherweise offenbaren sich die Selbstdeterminationen durch sich selbst, welche die Antriebe . . . bestimmen, durch eine bestimmte Wahl . . .*“ (dt. Ausgabe S. 203) ist unklar, weil nicht deutlich wird, etwa durch Bindestriche oder Gänsefüßchen, daß die „*Selbstbestimmungen durch sich selbst*“ ein zusammenhängender Begriff sind („Bestimmungen durch und für sich selbst“). An einigen Stellen stutzt man bei falschen Pronomenbezügen, zum Beispiel: „*Das Musikbewußtsein bezieht sich auf die Tonalität, die ihr (sein, muß es heißen) Gesetz ist*“ (S. 329). Auch ein falscher Kasus kann kurz verwirren: „*Selbstverständlich verwendet ein solcher (einen solchen) Ausdrucksakt nicht nur das . . . musikalische Genie*“ (S. 346).

Bedenklich ist die wörtliche, aber sinnwidrige Übersetzung des französischen „*sérielle*“ ins deutsche „*seriell*“, das nicht schon Dodekaphonie wie im Französischen, sondern die nach-webernsche Kompositionsweise mit vormanipulierten Parameterreihen meint (z. B. S. 549). Ungern liest man folgendes: „*Diese Autonomie beruht darauf, daß die form-schaffende Tonbewegung der Harmonik dieser Tonbewegung einen Sinn verleiht*“ (S. 696). Mißverständlich bleibt hier mehr noch als nur die grammatische Frage: Genitiv oder Dativ? für „*der Harmonik*“, und hier gibt auch die französische Fassung (S. 81 des Anhangs) keine klare Antwort, da die Stelle zu den von Ansermet umgearbeiteten gehört. Nicht ganz einzusehen ist, warum „*timbre du son*“ (frz. Ausgabe z. B. S. 87) mit „*Tonfarbe*“ und nicht, wie im Deutschen üblich, mit „*Klangfarbe*“ wiedergegeben wird. Ein Lob dem Verlag für die gewissenhafte Herstellung von Text und Notenbeispielen, und Übersetzer wie Verlag für die Register, die in der französischen Ausgabe fehlen.

9. Fazit

Überstrenge Rezensenten haben Ansermets Buch ein publizistisches Unglück genannt, weil es in überholte Fehler zurückfällt, die Neue Musik und ihre Theorie zu eng behandelt — dadurch die ernsthafte Kritik anderer Autoren in gewisser Weise mit desavouierend (denn Ansermet ist nicht irgendwer) — und einen guten Grundgedanken durch solche Fehler sowie Überfrachtung mit Philosophie, Mathematik und Abschweifungen verwässert — den Gedanken, das Musikdenken unserer Zeit auf solide Grundlagen zu stellen, Grundlagen, die durch das wissenschaftliche Dilettieren musiktheoretisierender

Komponisten seit Jahrzehnten ständig in Frage gestellt werden. Man kann aber, wie es heißt, den Teufel nicht mit Beelzebub austreiben, Irrtümer nicht mit Irrtümern, angreifbare Argumentation nicht mit Behauptungen aus dem Felde schlagen. Das Buch wird deshalb seinen präntendierten Hauptzweck nicht erreichen: die mit- und nachzudenken Bereiten zu überzeugen. Das pythagoräisch-logarithmische Denkgebäude wird eine aspektable Spezies der Musiktheorie bleiben, und die Neue Musik wird ihren Weg ohne Rücksicht auf Ansermet weitergehen — wohin, weiß heute niemand.

Das alles schwächt die Bedeutung des Buches, löscht sie aber nicht aus. Die Hauptzwecke musiktheoretischer Grundlagenbücher pflegen nie erreicht zu werden. Manche großartigen Autoren bleiben nur mit ein paar (vielleicht sogar noch kritisch gebrauchten) Schlagworten oder gar nur als Namen Bestandteil des theoriegeschichtlichen Bewußtseins. Manchmal kommt es zu unverhofftem Aufleuchten von Gedanken, die der Autor als nebensächlich betrachtete. Was von Zarlino, Rameau, Fétis, Helmholtz, Riemann, Stumpf, v. Hornbostel, Handschin und anderen in den lebensfähigen Bestand der Musiktheorie einging, sind zumeist solche Nebengedanken. So wird es auch Ansermets *Grundlagen* gehen. Man wünscht seinen wertvolleren Gedanken den Eingang in systematische Arbeiten anderer Autoren. Sein eigenes System ist zu anfällig, zu unbeweglich, zu eng. Einige aus dem Zusammenhang trennbare Abhandlungen des Buches, vor allem die Schönberg- und Strawinskyporraits, verdienten Sonderveröffentlichungen, um größeren Leserkreisen zugänglich zu werden. Das Gesamtwerk besitzt zuguterletzt auch als persönliche und überpersönliche Dokumentation Bedeutung.

Ein „Unglück“ ist es überhaupt nicht, wenn ein großes Buch über musiktheoretische Grundfragen auch große Angriffsflächen bietet. Das liegt, wie eingangs zu zeigen versucht wurde, geradezu im Wesen der systematischen Forschung und zumal ihrer persönlichkeitsstärksten Vertreter. Ein Unglück wäre es nur, wenn Unternehmungen, die den Fragenkomplex der systematischen Musiktheorie breit angehen, überhaupt nicht mehr gewagt würden. Ob die Lösung bescheidenerer Aufgaben im einzelnen vielleicht vordringlicher sei, bleibt eine eigene Frage, die der Forscher je und je für sich selbst entscheiden muß. Was aber das Mammut- und Panoramawerk, die Nachfolge der Athanasius Kircher, Mersenne, Fétis usw. angeht, so hat Ansermet seine Entscheidung gefällt und dem Genre ein stattliches Opus hinzugefügt, nicht damit es ungelesen gelobt und halb gelesen getadelt, sondern verarbeitet, „verbraucht“, für neues musiktheoretisches Denken fruchtbar gemacht wird.

Wie segensreich wäre es, wenn aufgrund der Ansermetschen Anregung — um nicht zu sagen: Herausforderung — drei der wesentlichsten Fragen unserer Grundlagenforschung wieder einmal vielseitig aufgegriffen und weitergebracht würden: die des harmonischen Tonreichtums im Hörbewußtsein, die der verschiedenen historischen Ausprägungen desselben, und die des Wettstreits der musikalischen Materialordnungsfaktoren bei der Konzeption der Musik verschiedener Zeiten und Kulturen! Daß wir in diesen und weiteren Fragen des musikalischen Hörens, Auffassens und Schaffens äußerst unsicher sind, beweist allein schon unsere Hilflosigkeit bei der Analytik neuer und jüngster Musik¹³.

¹³ Längst nachdem dieses geschrieben wurde, erschien in „Die Musikforschung“ XX/2, S. 181 ff.) K. Boehmers Arbeit *Material — Struktur — Gestalt*, in der meine Analyse eines Webernlieds zerplückt wird, mit Recht und mit Unrecht, wie ich meine. Ich werde, um des Analyseproblems willen, darauf noch antworten.

DISSERTATIONEN

Hans Jürgen Daebeler: Musiker und Musikpflege in Rostock von der Stadtgründung bis 1700. Diss. phil. Rostock 1966.

Ziel der Arbeit war, die bis 1700 in Rostock nachweisbaren Musiker zu erfassen und alle einschlägigen Quellen zur Rostocker Musikpflege dieser Zeit zu untersuchen. Für die Begrenzung des zu erforschenden Zeitraumes mit dem Jahre 1700 war die bereits vorliegende Literatur maßgebend, in der unter verschiedenen Gesichtspunkten die Zeit nach 1700 dargestellt worden ist.

Die Gesamtzahl der bis 1700 ermittelten Musiker beträgt 252. Der älteste Nachweis geht auf das Jahr 1275 zurück. Verteilt auf die einzelnen Jahrhunderte ergibt sich folgende Zusammenstellung: 1275—1300: 7, 1300—1400: 33, 1400—1530 (Reformation in Rostock): 41, 1530—1600: 48 und 1600—1700: 123 Musiker. Die quantitative Zunahme nach 1530 ist durch die Quellenlage bedingt, denn erst vom Ende des 16. Jahrhunderts an sind geistliche Musiker in Rostock nachweisbar. Aus vorreformatorischer Zeit sind, neben drei cantrices des Klosters zum Heiligen Kreuz und fünf Küstern, nur zwei Organisten bekannt, die wohl durch ein Versehen in den Akten vermerkt worden sind. Kantoren dieser Zeit konnten nicht ermittelt werden.

Bereits im 13. Jahrhundert werden Spielleute in Rostock seßhaft. Belege darüber sind aus den Jahren 1287, 1288 und 1293 und auch aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Von 1348/49 an stehen vier Spielleute in festem Anstellungsverhältnis beim Rat der Stadt, zwei als Ratsmusikanten, zwei als Türmer. Im Gegensatz zu Hamburg, wo die Ratsmusikanten nur für jeweils anfallende Aufträge entlohnt wurden, erhielten die Rostocker Ratsmusikanten und Türmer eine feste jährliche Besoldung.

Die Quellen zum Rostocker Musikleben bis 1700 enthalten wenig Spezifisches. Die Berichte in den Chroniken und Ordnungen der Stadt über Festlichkeiten wie auch Anmerkungen musikalischer Art in den Akten der Ratsmusikanten und des Kirchenwesens sind rar, knapp gehalten und wenig aussagekräftig. Lediglich in der Chronik des Kramerältesten Vicke Schorler werden die Feierlichkeiten anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Reformation 1617 ausführlich geschildert. Schorlers Bericht ist ein instruktives Beispiel für die Alternativ-Praxis und beweist die Leistungsfähigkeit einer Rostocker Kantorei im beginnenden 17. Jahrhundert.

In dem zu behandelnden Zeitraum sind acht Rostocker Musiker (vier Kantoren, vier Organisten) als Komponisten nachweisbar (Daniel Friderici, Joachim Burmeister, Anthonius Mors, Stadius Olthof, Nicolaus Gottschow, Nicolaus Hasse, Gottfried Kruse [Krause], Hinrich Rogge). Unter den Musikalienbeständen der Universitätsbibliothek ist das wichtigste Dokument das Rostocker Liederbuch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; die hierzu gemachten Ausführungen gehen, abgesehen von einem Deutungsversuch über den Verfasser des Liedes vom Rostocker Braten, nicht über die Ergebnisse, die Ranke und Müller-Blattau 1927 vorlegten, hinaus.

Die Arbeit enthält im Anhang u. a. die Abschriften von elf Urkunden, darunter eine Hochzeitsordnung von 1470, erneuert 1504, die Urfehdenklärung eines Türmers von 1478, die „*Spielleute Rulle*“ von 1600 und Bestallungsurkunden von 1579 und 1623.

Wolfgang Dömling: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. Diss. phil. München 1966.

Die Untersuchung beginnt mit einer Betrachtung des umfangreichen lyrischen Werkes Guillaume de Machauts, in der Machauts poetische Techniken und stilistische Eigenarten,

seine Stellung in der Tradition der lyrischen Formen und der Thematik des Minnegesangs sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik dargelegt werden. Zu den musikalischen Werken lassen sich dabei gewisse stilistische Parallelen ziehen. Das zweite Kapitel beschreibt einen für Machaut charakteristischen dreistimmigen Satz. Daraus ergeben sich Fragestellungen, die in den folgenden Kapiteln einzeln untersucht werden: das Verhältnis der textierten Oberstimme zur Tradition der französischen Einstimmigkeit; das Verhältnis der Stimmen des Satzes zueinander (Fragen der Satzkonzeption); die besondere Art der Verknüpfung der Stimmen durch melodische und rhythmische Elemente; Eigenart der Vertonung von Vers und Versteil und der Zusammenhang von Textform und musikalischer Form; der klanglich-tonale Bau des musikalischen Satzes. Schließlich wird die Frage der geschichtlichen Herkunft des Satzes erörtert. Das letzte Kapitel umreißt den kulturellen Hintergrund der Musik Machauts, die Rolle der Musik in der höfischen Dichtung und Gesellschaft. — Die Arbeit soll in der Reihe „Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ erscheinen.

Wilfried Fischer: Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs. Diss. phil. Hamburg 1966.

Seit Wilhelm Rust nachgewiesen hat, daß neben den Cembalo-Bearbeitungen der Violinkonzerte BWV 1041, BWV 1042, BWV 1043 und des 4. Brandenburgischen Konzertes auch die übrigen Cembalokonzerte Bachs zumeist keine Originalkompositionen sind, sondern auf Konzerte für andere Soloinstrumente zurückgehen, sind zahlreiche Versuche unternommen worden, die verschollenen Originale aus den überlieferten Bearbeitungen zurückzugewinnen. Bei den bisher publizierten Rekonstruktionen handelt es sich jedoch vielfach nur um mehr oder minder geglückte Transkriptionen ohne begründete Methodik. Ihr Hauptmangel ist, daß sie nicht die Quellen der Bearbeitungen selbst, sondern den revisionsbedürftigen Text der alten Bach-Ausgabe zugrunde legen.

In dieser Arbeit wird versucht, einen Teil der verlorenen Solokonzerte Bachs mit Hilfe einer quellenkritischen Methode wiederherzustellen, zugleich aber auch die prinzipiellen Grenzen einer solchen Unternehmung abzustecken. Sie knüpft an die Ergebnisse an, zu denen Ulrich Siegele in seiner Dissertation *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Tübingen 1957) gelangt ist. Die bereits von Siegele in den Grundzügen umrissene Methode der Rekonstruktion, die hier weitergebildet und am praktischen Beispiel erprobt wird, geht von einem Vergleich der in zwei Fassungen erhaltenen Konzerte Bachs aus. Er ermöglicht es nicht nur, Bachs Bearbeitungstechnik im einzelnen zu studieren, sondern zeigt vor allem, daß die im Autograph der Cembalotranskriptionen konservierten Spuren der Umgestaltung und Weiterbildung direkte Rückschlüsse auf den Text der Vorlage erlauben. Die zahlreichen autographen Korrekturen etwa vermitteln nicht nur ein lebendiges Bild von der Genesis des neuen Werkes, sie lassen zugleich die ursprüngliche Fassung durchscheinen, da sich der Text der Vorlage in der Regel in den Lesarten ante correcturam erhalten hat. Die an Hand der in zwei Fassungen überlieferten Konzerte entwickelte Methode, das Autograph der Bearbeitung nach Spuren der Urform zu untersuchen und in zweifelhaften Fällen aus der Kenntnis der Bachschen Bearbeitungstechnik zu entscheiden, dient als Grundlage für die Rekonstruktion der Konzerte für Oboe d'amore A-dur (der Vorlage zum A-dur-Cembalokonzert BWV 1055) sowie des Konzertes für Violine g-moll (der Vorlage zum f-moll-Cembalokonzert BWV 1056).

Die Rekonstruktion des Konzertes Es-dur für Oboe stützt sich außer auf das Autograph der Cembalobearbeitung E-dur (BWV 1053) in der Sammelhandschrift P 234 auf eine weitere, von P 234 unabhängige Bearbeitung: die Orgelfassung in den Kantaten 169 und 49. Die Rekonstruktion des Konzertes d-moll für Violine legt außer dem Autograph der d-moll-Cembalobearbeitung (BWV 1052) in P 234 zwei weitere, von P 234 unabhängige Bearbei-

tungen zugrunde: die in St 350 erhaltene Cembalotranskription Philipp Emanuels und die Orgelfassung der beiden ersten Sätze in der Kantate 146. Diese Quellenlage ermöglicht es, den Text der verschollenen Originale auf textkritischem Wege zumindest annähernd zu erschließen.

Besondere Schwierigkeiten birgt die Frage nach der Vorlage zum Konzert für drei Cembali C-dur (BWV 1064). Da dieses Konzert nur abschriftlich überliefert ist, kann sich die Wiederherstellung des originalen Konzertes für drei Violinen D-dur lediglich auf indirekte Merkmale der Bearbeitung stützen. Die an den Konzerten mit erhaltenen Vorlagen gewonnenen Erfahrungen erlauben es zwar, originale und modifizierte Lesarten weitgehend zu unterscheiden, führen jedoch nicht in jedem Falle zu gesicherten Ergebnissen. Daraus folgt, daß eine verlässliche Rekonstruktion nur möglich ist, wenn das Autograph der Bearbeitung überliefert ist oder wenn sich mehrere voneinander unabhängige Bearbeitungen der gleichen Urform erhalten haben.

Insgesamt werden fünf Rekonstruktionen verschollener Instrumentalkonzerte Bachs vorgelegt. Die dazugehörigen Kritischen Berichte zeigen die Bedingungen auf, unter denen der erschlossene Text als authentisch gelten kann. Die Grenzen der Rekonstruktion werden insbesondere an zwei Beispielen verdeutlicht, nämlich an Hand der Kantate 35 (Sinfonie I und II) und des Fragmentes BWV 1059, die auf eine gemeinsame Konzertvorlage zurückgehen, sowie an Hand des Konzertes d-moll für drei Cembali (BWV 1063), dem vermutlich ein Konzert für drei Melodieinstrumente zugrunde liegt. In beiden Fällen ist eine Wiederherstellung der Urform unmöglich.

Die Arbeit erscheint als Supplementband zur Neuen Bach-Ausgabe.

Wilfried Kaiser: Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat „Introductorium musicae practicae“, Münster 1513. Diss. phil. Marburg 1967.

Die Untersuchung befaßt sich mit dem Münsteraner Drucker und Mathematiker Dietrich Tzwyvel, der als Verfasser eines Musiktraktats sowie als Herausgeber eines Tonars hervorgetreten ist. Der Musiktraktat trägt den Titel *Introductorium musicae practicae* und ist in Münster in erster Auflage 1508, in zweiter Auflage 1513 erschienen, den Tonar hat Tzwyvel 1515 in seiner eigenen Offizin zum Druck gebracht.

Die Studie gliedert sich in drei Teile, von denen der erste das Leben Tzwyvels, der zweite seinen Musiktraktat und der letzte seine mathematischen Schriften zum Gegenstand hat.

Die Nachrichten über das Leben Dietrich Tzwyvels sind infolge der durch das Wüten der Wiedertäufer in Münster bedingten schlechten Quellenlage äußerst dürftig. Das Lebensbild, das die archivalischen Befunde zu zeichnen erlauben, muß daher lückenhaft bleiben. Tzwyvel, vermutlich zwischen 1480 und 1485 in Zweifall in der Eifel geboren, scheint um das Jahr 1505 nach Münster gekommen zu sein und hat hier nachweislich bis in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts als einziger Drucker der Stadt gewirkt. Durch den Druck von Werken antiker und zeitgenössischer Autoren für die Lateinschule hat er in jener Zeit einen nicht unbedeutenden Beitrag zum geistigen Leben der westfälischen Metropole geleistet. In ähnlicher Weise wie die Jugendjahre Tzwyvels verlören sich auch seine letzten Lebensjahre, die in die Zeit nach den Wiedertäuferunruhen fallen, völlig im Dunkel, auch für die Ermittlung seines Todesjahres gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt.

Von den beiden Auflagen des Musiktraktats, bei dem es sich um eine Abhandlung über die *musica plana*, d. h. den gregorianischen Choral handelt, sind heute nur noch wenige Exemplare nachweisbar. Die Auflagen weichen nicht allein im Text, sondern auch in der Benutzung der Quellen, in der Begriffsbestimmung musikalischer Termini wie überhaupt in Fragen der Musikanschauung stark voneinander ab. Während die erste Auflage von 1508 größtenteils vom *Opus aureum* des Nicolaus Wollick abhängig ist, macht sich in der zweiten Auflage von 1513 der Einfluß der *Practica musicae* des Franchinus Gafurius deutlich

bemerkbar. Die Auflage von 1513 stellt eines der frühesten Beispiele für die Rezeption dieses einflußreichen italienischen Musiktheoretikers in Deutschland dar. Das *Introductorium musicae practicae* gilt als eine der ersten deutschen Musikschriften, die ausschließlich für den Schulgebrauch bestimmt gewesen sind. Sie zeichnen sich durch eine klare und knappe, von pädagogisch-didaktischen Grundsätzen geleitete Darstellungsweise aus und kündigen in der musiktheoretischen Literatur den Beginn einer neuen Epoche an, die vom Schulleitfaden beherrscht und bestimmt wird.

Die vier mathematischen Schriften Tzwyvels, unter denen sich auch eine komputistische Abhandlung befindet, kommen in ähnlicher Weise wie sein Musiktraktat dem Bedürfnis der Schule entgegen und scheinen für den Gebrauch in den unteren Klassen des Domgymnasiums bestimmt gewesen zu sein.

Der Anhang enthält neben zahlreichen Bildzeugnissen und einer vollständigen Faksimilewiedergabe des Tonars die mit Quellenhinweisen versehene Edition der Auflage von 1513.

Die Dissertation wird als Band 2 der Marburger Beiträge zur Musikforschung erscheinen.

Hans Rectanus: Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners. Diss. phil. Frankfurt/Main 1966.

Als Beitrag zu einer Morphologie des nachwagnerischen Musikdramas versucht diese Studie, die Wechselbeziehungen zwischen Leitmotivik und ihrer formbildenden Wirkung für den Bereich der Pfitznerschen Bühnenwerke zu erhellen. Der in der — recht spärlichen — wissenschaftlichen Pfitzner-Literatur vertretenen Meinung, ein solches Suchen nach einem „Geheimnis der Form“ könne für Pfitzner zu keinem Erfolg führen, konnte dabei aufgrund formaler Untersuchungen begegnet werden. Es wurde ein in der Intensität und der Grundkonzeption für jedes Werk jeweils andersartiges Verhältnis zur Leitmotivik festgestellt, wobei sich widersprechende Aussagen der bisherigen Pfitznerforschung über die formale Struktur der Pfitznerschen Bühnenwerke richtiggestellt bzw. präzisiert werden konnten. Dabei war von der unterschiedlichen Rolle auszugehen, die die Leitmotivik in den vier musikdramatischen Hauptwerken spielt: *Der arme Heinrich* (Musikdrama) 1895; *Die Rose vom Liebesgarten* (Romantische Oper) 1901; *Palestrina* (Musikalische Legende) 1917; *Das Herz* (Drama für Musik) 1931.

Aussagen über die Pfitznersche Adaption des leitmotivischen Prinzips, das er ja selbst in seiner Schrift *Zur Grundfrage der Operndichtung* kritisiert, konnten dabei in allgemeiner Weise nicht gemacht werden; ein jedes Werk beruht auf einer eigenständigen Anwendung und Ausformung dieser von Wagner ausgebildeten Technik der permanenten Variation. Im *Armen Heinrich*, einem „Musikdrama“, zu dem James Grun nach dem mittelhochdeutschen *Versepos* des Hartmann von Aue einen dreiaktigen Operntext verfaßte, ist die Norm der Wagnerschen Konzeption fast ungebrochen vorhanden. Ein System von Leitmotiven, die Personen, Empfindungen und Gegenstände gleichermaßen bezeichnen, durchzieht das gesamte Werk, wobei die wiederkehrenden Motive und Themen meist mehr nach poetischen als musikalischen Gesichtspunkten umformuliert werden. Daneben erinnert die Physiognomie der Themen stark an durch Wagner ausgebildete Typen.

Auch in der *Rose vom Liebesgarten* ist die Zahl der wiederkehrenden Motive und Themen außerordentlich hoch, die dauernde Präsenz des thematischen Materials ist jedoch zugunsten einer nur für einen Abschnitt bzw. für einen Akt geltenden Thematik gebrochen. Durch die in sich geschlossen angelegten Naturbilder hat jeder der vier Teile dieser Oper ein starkes Eigengewicht, so daß nur wenige Motive in allen Teilen des Werkes erscheinen. Gleichzeitig wird eine Variierung und Durchführung nicht mehr angetrebt; liedhafte und thematisch geschlossene Abschnitte bestimmen die formale Gestaltung des Werkes.

Die in der *Rose vom Liebesgarten* auftretenden Tendenzen einer Lockerung des Leitmotivnetzes werden im *Palestrina* nicht fortgeführt. Lediglich der 2. Akt hat — in jeder Beziehung — eine Sonderstellung: er ist mit eigenständigem thematischem Material ausgestattet, das in den Außenakten keine Verwendung findet. Die geistige Spannweite des Werkes zieht eine vielschichtige Anwendung des leitmotivischen Prinzips nach sich. Im formalen Bau der Abschnitte ist die schon in der *Rose* spürbar gewordene Trennung der Motive und Themen deutlich, die einerseits der Umbildung und Durchführung unterworfen und andererseits unverändert in ihrer melodischen Gestalt, oft nur in anderer instrumentaler Beleuchtung, wiederholt werden.

Im *Herz*, Pfitzners letztem Bühnenwerk, ist die Leitmotivik fast ganz zugunsten freier, thematisch geschlossener Teile zurückgedrängt. Bezeichnenderweise werden die den beiden Hauptgestalten Athanasius und Helge zugeordneten Themen nicht leitmotivisch verwendet. Wiederholungen ausgedehnter musikalischer Sätze, die meist nur transponiert und in andersartiger Instrumentation an weit auseinander liegenden Stellen des Werkes auftreten, prägen das formale Gesicht dieses im Jahre 1930 komponierten „*Dramas für Musik*“. Daß sich mit der Abkehr vom leitmotivischen Prinzip, das nur noch in rudimentärer Ausformung gegenwärtig ist, der innige psychologische Zusammenhang zwischen Text und Musik lockert, bedarf keiner besonderen Erwähnung: Das musikalische Element entfaltet sich selbständig und läuft in diesem musikbegleiteten Spiel fernab der Darstellung weltanschaulicher Probleme stellenweise neben dem Text her. Die Hinwendung zur Musizieroper (schon der sonatenhafte Beginn des Werkes weist darauf hin), die andere Komponisten schon früher vollzogen hatten, wird auch für Pfitzners letztes Bühnenwerk endgültig und führt zur Liquidierung des leitmotivischen Prinzips, das nun auch irrelevant für die formale Struktur wird.

Die Arbeit wird in Kürze als Band 18 der Literarhistorisch-musikwissenschaftlichen Abhandlungen erscheinen.

BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964. Hrsg. von Walther Vetter, 9. Jahrgang (56. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) Leipzig: Edition Peters 1965. 106 S.

Das Jahrbuch vereint eine Anzahl meist kürzerer Abhandlungen aus sehr verschiedenen Gebieten. Walter Kolner behandelt im Anschluß an seine Vivaldi-Studien die Zusammenhänge zwischen Ritornellarie und Solokonzertform und legt sie als *Vivaldis Aria-Concerto* an der Umarbeitung eines Fagottkonzertes zu einer Opernarie dar. Rudolf Steglich stellt *Einige Merkwürdigkeiten in J. S. Bachs Werken* zusammen, die er geistvoll, gelegentlich mit Humor, interpretiert. Man wird ihm manchmal zustimmen, manchmal lächeln. Ich habe schon andern Orts darauf hingewiesen, daß solche Interpretationen, wie sie uns oft beim Hören und Studium Bachscher Werke kommen, nicht unbedingt bewußter Absicht Bachs unterschoben werden dürfen. Wenn alle solche Erscheinungen bewußt von ihm geschaffen wären, was hätte er dann alles beim Kompositionsakt bedenken und überlegen müssen! Er wäre bei seinen vielen anderen Arbeiten gar nicht zum Komponieren gekommen. Eine andere Sache ist, daß solche Interpretationen möglich sind, in ihrem Inhalt jedoch stark von der Zeitepoche abhängen. Friedrich Egermann steuert den Aufsatz *Aischyleische Motive in Richard Wagners Dichtung von Tristan und Isolde* bei, in dem er die dramatischen Mittel des Schweigens und der visionären Ekstase bei Wagner als Nachklang der Eindrücke von Werken des Aischylos nachweist. Hellmuth Christian Wolff gibt einen Überblick *Die Musik Afrikas und ihre Entwicklung*, soweit das bei der Größe und Vielfalt dieses Kontinents heute möglich ist. Dankenswert ist die genaue Angabe von Schallplatten, deren Zahl erstaunlich ist. *Die Harfe in der Kammermusik des 20. Jahrhunderts* bespricht Eva Heinrich. Die musikalische Praxis wird für die Analyse der wichtigsten Werke dankbar sein; stilkundlich werden die Unterschiede der heutigen Anwendung gegen den früheren Gebrauch der Harfe deutlich herausgearbeitet. Anna Amalie Abert gibt nach den Lebenserinnerungen ihres Vaters eine Darstellung von *Hermann Aberts Weg zur*

Musikwissenschaft. Sie scheint mir für die jetzt jungen Musikwissenschaftler von besonderem Interesse. Der starke Unterschied, wie er am Beginn dieser Disziplin etwa zwischen den Methoden und Darstellungsformen von Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann bestand, ist heute kaum mehr vorhanden. Eine kritische Entscheidung über den einzuschlagenden Weg wurde von jedem Einzelnen verlangt, und Aberts Erinnerungen machen die von ihm getroffenen Entscheidungen offenkundig. Paul Mies, Köln

R. M. A. Research Chronicle. No. 4 (1964). Edited by Nigel Fortune. Published by the Royal Musical Association. London 1964. IV, 98 S.

Dieser Band enthält neben Nachträgen zum vorigen Dissertationsverzeichnis zwei dokumentarische Arbeiten. R. Rastall legt ein *Inventory of the Minstrels of the English Royal Households, from Edward I. till Henry VIII.*, also für eine Zeit von etwa 250 Jahren, 1297—1547 vor. Trotz Heranziehung zahlreicher handschriftlicher (vor allem der zuverlässigen *Wardrobe Books*) und gedruckter Quellen (die in Riemanns Musiklexikon, Artikel *Menstrel*, genannte englische Literatur wurde anscheinend nicht benutzt) muß hinsichtlich der Identität, zeitlichen Fixierung und des Pflichtenkreises der Personen — es sind nur diejenigen, „*who received wages at Court*“ — manches unklar und unvollständig bleiben. Neben den *Minstrels* begegnen stets die *Trumpeters*, von sonstigen Instrumentisten werden *Nakers* (Pauker), *Taborers* (Trommler), *Harpers*, *Pipers*, *Sackbutters*, *Shawmers* und *Huntsmen* erwähnt. Bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts tauchen die *Waferers* auf, ihre Besoldung „*was a regular part of the closing stages of a banquet as the wafers were served*“; den *Vigilatores*, die nicht selten am Tage als *Minstrels* fungierten, war als Instrument „*the Wayt*“ zugeteilt, „*in the past the subject of considerable argument*“, wahrscheinlich „*a small shawm*“ (S. 5).

Dieser musikhistorisch und soziologisch aufschlußreichen Arbeit schließen sich als „*annotated Register*“ A. Smiths Ausführungen über die *Parish Church Musicians in England in the reign of Elizabeth I. (1558—1603)* an. In der Einleitung des personal

und regional geordneten Registers wird der Orgel-, aber nicht chorfeindliche puritanische Einfluß, besonders für die größeren und für die Hafenstädte hervorgehoben. Gewiß befand sich die damalige Kirchenmusik „in a low ebb, but in many places puritan ideals had little or no effect“ (43). Die Liste fußt, mit Ausnahme von zwanzig nicht zugänglichen, auf den Archivbeständen der meisten wichtigen englischen Kirchen, darunter Bristol, Cambridge, Leicester, Salisbury und London, für das der Aufsatz von H. Baille im 2. Research Chronicle (1962) zu vergleichen wäre. Von bekannten Musikern begegnen, z. T. mit ausführlichen Angaben, John Bennett, Hugh und John Chappington (Orgelbauer), John Hopkins, John und Thomas Hawe, Thomas Morley und Thomas Sternhold. Reinhold Sietz, Köln

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Bibliographie einiger Grenzgebiete der Musikwissenschaft*. Baden-Baden: Heitz 1962. 197 S.

Das Thema, dessen sich der Verfasser dankenswerterweise angenommen hat, ist wichtig und aktuell. In einer Zeit, die lautstark nach neuen technischen Methoden bibliographischer Arbeit ruft, ist eine solche Hinwendung zum Wesentlichen, von keiner Lochkarte und keinem Computer zu leistenden sehr zu begrüßen. Der Herausgeber dieser Bibliographie hat seinen Finger auf eine besonders wunde Stelle der Verzeichnung des Musikschritftums gelegt: auf die Grenzgebiete der Musikwissenschaft. Er hat ein Schema entworfen, in das alles das eingebettet ist, was nicht ausschließlich von einem Musikwerk oder einem Musiker oder von der Musik schlechthin handelt. So kommt er zu folgenden sechs Hauptgruppen: 1. *Wesen, Wirkung und Deutung der Musik*, 2. *Mensch und Musik*, 3. *Musik und Kosmos*, 4. *Musik und Gesellschaft*, 5. *Beziehung der Musik zu anderer Künsten . . .* und 6. *Einzelne Personen* [d. h. Nicht-Musiker. Anm. d. Rez.] *in ihren Beziehungen zur Musik*. Innerhalb dieser Gruppen befinden sich dann so beachtliche Themen wie *Musikphilosophie, Musikästhetik, Musik und Religion* usw. bis *Musik und Medizin* (= Gr. 1), oder *Tonpsychologie, Musikpsychologie, Musikhören* usw. bis *Psychologische und medizinische Untersuchungen einzelner Komponisten* und *Der musikalische Schaffensprozeß* (= Gr. 2), oder *Musik und*

Weltall, Klangphänomene, Vogelgesang usw. (= Gr. 3), oder *Musiksoziologie, Musikkritik, Musik und Wirtschaft* (= Gr. 4), oder *Musik und Dichtung, Das Symbol in der Musik, Programm Musik und Tonmalerei* usw. bis *Filmmusik* (= Gr. 5) und *Dichter und Schriftsteller, Philosophen, Gelehrte* (= Gr. 6).

Wie bei allen systematischen Gliederungen gibt es auch in diesem Schema Überschneidungen. Sie werden indessen nicht oder nur wenig evident, weil die Titel der Bibliographie nicht nach ihm, sondern schlicht nach einem durchlaufenden Autorenalphabet geordnet sind, das durch ein sehr viel weiter gefaßtes alphabetisches Register von Begriffen und Schlagworten aufgeschlossen wird. Durch diese Aufschlüsselung kann dann auch das Doppeldeutige der Titel gut ausgeglichen werden. Das Schema gibt also lediglich an, welche Art von Titeln der Benutzer des Buches zu erwarten hat. Die Arbeit, sich die Titel eines bestimmten Gebietes zusammenzusuchen, bleibt freilich dem Leser überlassen.

An dieser Stelle muß eine kritische Überlegung angestellt werden. Wer sich beispielsweise über Titel zur Ästhetik informieren will, steht vor der nicht eben beneidenswerten Aufgabe, 655 Nummern aus dem Sachregister im Hauptteil des Buches einzeln aufzusuchen. Und wenn er damit fertig ist, blühen ihm nochmals mehrere hundert Nachschlagevorgänge, denn es wird ihm beim Sachwort *Ästhetik* angeraten, auch die Titel unter den Schlagworten *Affektenlehre, Aufklärung, Ausdruck, Barock, Form-Inhalt-Problem, Geschmack, Hermeneutik, Hören, Leitmotiv, Musikalisch-Schönes, Musikerleben, Musikverständnis, Philosophie, Symbol, Tonartensymbolik, einzelne Personen* einzusehen. Das ist eine schwere, kaum zumutbare Belastung für jeden, der an Literatur eines bestimmten Sachgebietes interessiert ist. Und man fragt wohl nicht ganz unberechtigt, weshalb der Herausgeber des Buches ein durchdachtes Schema ausarbeitete, wenn er gleichzeitig den Hauptinhalt der Bibliographie der Willkür des Alphabetes überläßt und ihm nicht die Chance der Zusammenfassung sachlich zusammengehöriger Titel unter Zugrundelegung seines Schemas gibt.

Zu dieser, nur die Form des Buches tangierenden Anmerkung gesellt sich nun noch eine weitere, die sich auf den Inhalt bezieht:

Der Titel des Buches und die Bemerkung der Einleitung, daß „die vorliegende Bibliographie — wohl die erste in ihrer Art“ — den Versuch unternimmt, „das Schrifttum einiger Grenzgebiete der Musikwissenschaft vom Jahre 1800 bis zur Gegenwart zu verzeichnen“, erwecken den Eindruck, als ob hier Titel dargeboten werden, die sonst nirgendwo bibliographisch erfaßt seien. Richtig daran ist, daß ein so großer Zeitraum von 1800—ca. 1960 bisher noch in keiner Schrifttumsbibliographie separat erfaßt worden ist. Aber daß ein ganz beträchtlicher Anteil der Titel — nach Stichproben schätze ich ihn auf ein Viertel bis ein Drittel des Gesamtinhaltes — bereits bei Forkel, Becker, Aber (der übrigens nicht dreibändig, sondern einbändig ist), im Peters-Jahrbuch und in den Bänden der Bibliographie des Musikschrifttums (die übrigens im Jahre 1961 bereits bis 1957 vorgedrungen war) verzeichnet ist, steht ebenfalls außer Zweifel. Bei dem oben skizzierten Inhalts-Schema des Buches und bei dessen Untergruppen kann es auch gar nicht anders sein. Was wäre eine Musikschrifttumsbibliographie — um nur einige Fälle zu nennen — ohne Musikphilosophie, Musikästhetik, Tonpsychologie, Musik und Hören, Musiksoziologie, Musikkritik, Musik und Dichtung? Sind das im Ernst alles noch „Grenzgebiete“? Sie wurden jedenfalls von der Mehrzahl derjenigen, die sich bisher mit Bibliographien dieser Art befaßten, immer mit in das Gebiet der Musikwissenschaft hineingerechnet. Und daraus ergeben sich nun die vielen Wiederholungen von Titeln, die in älteren Bibliographien bereits erfaßt sind.

Auch diese Anmerkung oder Richtigstellung vom Inhaltlichen her besagt nichts gegen die Absicht des Buches und vor allem auch nichts gegen die dankenswerte große zeitliche Zusammenfassung wichtiger Titel. Der Herausgeber hätte vielleicht nur etwas stärkeres Gewicht auf jüngere Grenzgebiete wie Akustik, Technik, Elektronische Geräuschphänomene, Speicherung u. a. legen können. Der wertvolle Einbruch in noch wenig erfaßte Grenzgebiete wie *Musik und Medizin* oder *Lautäußerungen verschiedener Tiere* macht sein Buch jedenfalls zu einem wichtigen Nachschlagewerk. Und zweifellos behält die Verzeichnung von Titeln, die bisher noch nicht bibliographisch erfaßt sind, stets ihren Wert.

Über alle Einzelheiten hinaus sollte diese Veröffentlichung Anlaß sein für eine Besinnung bei der Erarbeitung neuer Musikschrifttumsbibliographien. Es geht darum, der schwer erreichbaren Literatur der Grenzgebiete habhaft zu werden, die heute mehr denn je in nicht-musikalischen Zeitschriften ein totes Dasein fristet und ohne die auf die Dauer die Musikwissenschaft nicht auskommen kann.

Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Eckhard Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 102 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 30.)

Die Betrachtung des menschlichen Organismus als informationsverarbeitendes System hat in den beiden letzten Jahrzehnten eine Fülle experimenteller Untersuchungen hervorgerufen, deren Ergebnisse die Unvollständigkeit des Wahrnehmungsprozesses hinsichtlich der Informationsübertragung zeigen. Die Transinformation entspricht nicht allen auf der Reizeite vorhandenen Unterschieden; außerdem schafft der Empfänger zusätzliche Information, die kein Äquivalent in den physikalischen Stimuli besitzt. Letzteres demonstriert für die Hörwahrnehmung in eindrucksvoller Weise die vorliegende Arbeit. Zwei binaural dargebotene Sinus-schwingungen erwecken häufig nicht den Eindruck eines Zweiklangs, sondern werden zu meist als Mehrklang gehört. Erklärung für diese zusätzlichen, seit H.-P. Reinecke (*Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburg 1964) als Binauraltöne bezeichneten Tonhöhenerscheinungen sucht Maronn in einer Interaktion der Neuronentätigkeit im corpus geniculatum mediale. Ein Zweifel an dieser Interpretation läßt sich kaum besser begründen als diese selbst. Es sei allerdings der Überlegung Raum gegeben, ob die Entstehung der Binauraltöne nicht schon vor dieser Schaltstation des nervus acusticus zu suchen ist. Die in Maronns Experiment von seiten der Versuchspersonen beobachtete Möglichkeit zur Lokalisation der Binauraltöne (S. 75) setzt eine Zeitdifferenz (weniger eine Intensitätsdifferenz, da nur tiefe Frequenzen verwandt wurden) der Impulse in den beiden Bahnen des VIII. Hirnnervs voraus. Es ist recht unwahrscheinlich, daß diese erst in einem

thalamischen Zentrum auftritt, wo eigentlich schon die primäre sensorische Reizverarbeitung stattfindet. Wäre als Entstehungs-ort der Binauraltöne auch die Basilarmembran denkbar? Zwar ist die Dämpfung der Knochenleitung erheblich, so daß bei getrenntohrig dargebotenen Frequenzen jeweils die Reizung nur eines Ohres gewährleistet zu sein scheint, jedoch bleibt auch der äußerst geringe Energiebedarf des Ohres zu bedenken (ca. $2 \cdot 10^{-11}$ erg für das Innenohr). Völlig ausgeschlossen scheint so ein Übersprechen von einem Ohr auf das andere nicht.

Aussagen über die Entstehung von Binauraltönen lassen sich vorläufig nur als Hypothese formulieren. Ihr erneuter Nachweis sollte daher Anstoß zu physiologischer Forschung geben. Diese könnte vielleicht auch eine Interpretation dafür liefern, daß Binauraltöne zumeist höher als die beiden Reizfrequenzen liegen, ein Sachverhalt, der sich aus den Maronnschen Ergebnissen ablesen läßt, jedoch von ihm leider nicht diskutiert wird.

Natürlich kann man der vorliegenden Untersuchung nicht anlasten, daß ihr nicht alle methodischen Hilfsmittel zur Verfügung standen, da zum Zeitpunkt ihrer Durchführung die Voraussetzungen empirischer Forschung in der Musikwissenschaft noch weitgehend unbekannt waren.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Werner Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1964, 2/1966. 207 S.

Es gibt nur ganz wenige wirklich gelungene instrumentenkundliche Bücher und dies aus dem einfachen Grunde, weil die Autoren sich in der Regel von vornherein selbst überfordert haben. Das Forschungsmaterial ist heute in der ganzen Welt verstreut, es in unmittelbarer Anschauung kennenzulernen ist schon aus finanziellen wie aus zeitlichen Gründen kaum möglich, und was sich davon an Beschreibungen, Maßangaben usw. etwa in Katalogen findet, ist im allgemeinen unzulänglich. Dazu kommt, daß die Spezies Instrumentenkundler anlage- wie ausbildungsmäßig in guten Exemplaren äußerst rar ist: zu einem ausgesprochen technologischen Sinn mit subtilen Kenntnissen in Materialien und Herstellungsverfahren wie mit persönlichen Erfahrungen in der Spiel-

weise soll sich ein gründliches Rüstzeug aus Archäologie, Ikonographie, Sprachwissenschaft, Volkskunde wie Völkerkunde und anderen Hilfsdisziplinen gesellen, und all dies soll mit tiefem Einblick in die Musikentwicklung verbunden sein (nur zu oft wird ja leider Instrumentenkunde ohne oder fast ohne Verbindung zu Musik betrieben!).

Werner Bachmann scheint all die notwendigen Eigenschaften für einen guten instrumentenkundlichen Autor in hohem Maße und in gutem Ausgleich zu besitzen. Seine Arbeit, die zu einem wesentlichen Teil die Entstehungsgeschichte des Streichbogens betrifft, erforderte ebensoviel Mut wie Unbefangenheit, galt es doch in ein Gebiet vorzudringen, auf dem nicht nur sämtliche noch irgendwie möglichen Ansichten, sondern auch viele unmögliche schon einmal ausgesprochen und durch mehr oder weniger fragwürdiges und zurechtgedeutetes Belegmaterial zu stützen versucht wurden. Sich mit diesem Material, vorwiegend Darstellungen aus der Bildenden Kunst und Sprachdenkmälern, einmal gründlich auseinandergesetzt zu haben, verdient allein schon Anerkennung. Als Beispiel für den schwierigen Fragenkomplex sei der vielzitierte Streichbogen aus dem Utrechter Psalter (entstanden um 860) genannt, der im Vergleich zum Mönch, der ihn trägt, mindestens etwa 2 m lang sein müßte. Bachmann weist nach, daß die Zeichnung den 108. Psalm illustriert, genauer die Textzeilen „*Exsultabo et dividam sicinam et convallum tabernaculorum dimeciar*“. Der vermeintliche Fidelbogen ist also ein Maßstab, die Darstellung scheidet als instrumentenkundlicher Beleg aus. Diesen ersten Abschnitt des Buches faßt Bachmann in folgendem Satze zusammen: „*Wie meine Nachprüfungen ergeben haben, ist nicht eine der abendländischen Darstellungen vor der Jahrtausendwende entstanden.*“

Erst nach dieser „Aufräumarbeit“ konnte der Herkunft des Streichbogens nachgegangen werden und die Entstehung für die Zeit um 900 in Innerasien weitgehend gesichert werden. Dabei wurde Material herangezogen, das erst seit allerjüngster Zeit erschlossen ist, steht doch die Erforschung dieser Gebiete noch ziemlich in den Anfängen. Auf langen Wanderwegen über das arabisierte Spanien wie über Byzanz ist der Bogen im 11. Jahrhundert nach Europa gekommen und hat zu einer tiefgreifenden Umbildung des vorhandenen Instrumenta-

riums geführt, auf dem nun zunächst auch, bald aber vorwiegend gestrichen wurde. Die Darstellung dieses Streichens nach mittelalterlichen Quellen und den überlieferten Stimmungen gewinnt dadurch an besonderem Wert, daß sie ständig in Konfrontierung mit Spielweisen erfolgt, die sich in volkskundlichen Rückzugsgebieten bis in die jüngste Zeit erhalten haben. 97 Abbildungen im Anhang erleichtern in ihrer hervorragenden Qualität sehr wesentlich das Verständnis der Materie.

Nach dem Vorbilde des Fauxbourdonbuches seines Lehrers Heinrich Bessler läßt Bachmann dem eigentlichen Buchteil zehn Seiten thesenhafter Formulierungen folgen, die die wesentlichen Ergebnisse zusammenfassen. So wertvoll ein solches Verfahren für den raschen Überblick auch ist, so kann doch nicht übersehen werden, daß diese Sätze manchmal starr und unelastisch wirken. Der Leser sei sehr darauf verwiesen, daß ihr Inhalt im Buche selbst ausreichend begründet und in aufgelockerter Form gegeben wird.

Einige kleine kritische Bemerkungen: Bei der Behandlung des mittelalterlichen Organs sollte man Hinweise auf die Orgel tunlichst vermeiden (S. 71), aus der bautechnisch bedingten Spielweise des damaligen Instruments ergaben sich kaum Impulse für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Die Bildhinweise in den Fußnoten stimmen nicht immer mit den Abbildungen überein, auf S. 130 z. B. ist 77 wohl durch 91, 76 durch 89, 79 durch 94, 83 durch 92 zu ersetzen. Edward Heron-Allen schließlich wäre im Literaturverzeichnis unter H einzureihen, so wie er es selbst in seiner *De Fidiculis Bibliographia* getan hat.

Der 1964 erschienenen ersten Auflage mußte schon 1966 eine zweite nachfolgen. Dies allein beweist, wie sehr der Verfasser mit Themenwahl und den grundsätzlich neuen Arbeitsergebnissen einem dringenden Bedürfnis der Fachwelt entsprochen hat.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Franz Böskén: Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1960. VIII, 108 S. und 16 Taf. (Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. 55.)

In seinem Buch über die Orgelbauerfamilie Stumm und ihr Werk legt Franz Böskén das Ergebnis langjähriger gründlicher Studien vor. Das vielschichtige Thema wird sorgfältig von allen Seiten beleuchtet. Zunächst verfolgt Böskén die Behandlung des Themas in der älteren Literatur. Es folgt eine eingehende Darstellung der Familiengeschichte: Heimatort, Stammbaum, Zusammenhang der orgelbauenden Glieder. Nach einem weiteren Abschnitt über Werkstatt und Geschäftsführung wird die Entwicklung des spezifisch Stummschen Orgelbaustils durch die Generationen hindurch dargelegt. Im zweiten Teil werden die technischen Gegebenheiten der Stummorgel behandelt: Werkaufbau, Gehäuse, Laden, Pfeifen, Registerwerk, Traktur, Spielschrank, Nebenregister, Windversorgung und Stimmung. Den dritten Teil des Werks bildet ein alphabetisch geordnetes, detailliert kommentiertes Werkverzeichnis. Ausführliche Mensurtafeln und ein reich bedachter Bildteil runden das Ganze ab.

Das älteste orgelbauende Glied der Familie Stumm ist Johann Michael (1683 bis 1747). Bruder von Johann Nikolaus Stumm, der den Familienzweig der späteren Hüttenbesitzer begründete; der Vater der beiden, Schmied Christian Stumm, ist also der Stammvater sowohl der späteren Freiherren von Stumm-Halberg als auch unserer Orgelbaumeister. Johann Michael hatte zunächst das Goldschmiedehandwerk erlernt und galt 1715 als „sehr berühmter Goltschmitt“; obwohl er seit 1722 selbständig Orgelneubauten ausführte, erhielt er noch 1737 in Hottenbach sein Geld „wegen der Orgel“ als „Hr. Goldschmied Stumm zu Sulzbach“. Der Familientradition nach soll er sich als junger Goldschmied „im Elsaß und in der Schweiz umgesehen“ und bei Andreas Silbermann den Orgelbau erlernt haben. Darin kann gewiß ein Kern an Wahrheit stecken; an sich aber läßt sich der Stummsche Stil, der schon bei Johann Michael erstaunlich sicher vorgeprägt ist, ohne weiteres erklären aus dem Schaffen der am Mittelrhein tätigen Meister Konrad Rissen / Boppard, Jean Nollet / Trier (aus Luxemburg) und Jakob Irrlacher / Kirn (aus Österreich). Rissen und Nollet lieferten den Prinzipalchor einschließlich Quinte und Terz, den Weitchor 8' 4' Kornett und die Zungenregister Trompete, Krummhorn und Voxhumana, während Irrlacher die Viola da Gamba, das Salizional,

die Quintadena und das Gemshorn sowie die Reduktion der Mixturenzahl von zwei auf eine beisteuerte. Andreas Silbermann hat demgegenüber die Lagen zu $2\frac{2}{3}'$ und $1\frac{3}{5}'$ weit gebaut, im Zungenchor die 4'-Lage als Clairon gepflegt, an der Zweizahl der Mixturen festgehalten, im Pedal der Trompete 8' den Vorzug gegeben vor der Posaune 16' (welch letztere von den Stumm bevorzugt wird) und die Mixturen grundlegend anders komponiert als die Stumm, die wiederum die $1\frac{1}{3}'$ -Lage pflegen, die wir bei Andreas Silbermann vermissen. Wenn also die Begegnung des jungen Johann Michael Stumm mit dem nur fünf Jahre älteren Andreas Silbermann tatsächlich stattgefunden hat — und das dürfte gewiß der Fall gewesen sein —, so war sie nach allem nur allgemeiner Natur.

Nach dem Tode Johann Michaels führten seine Söhne Johann Philipp (1705—1776) und Johann Heinrich (1715?—1788) das Sulzbacher Geschäft weiter, während der Sohn Johann Nikolaus (1706—1779) in Kastellaun einen eigenen Betrieb eröffnete. Johann Philipp und Johann Heinrich waren die „berühmten“ Brüder Stumm. Die orgelbauliche Tradition der Familie wurde bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts hochgehalten; das letzte Werk wurde 1896 erbaut. Man hat den Eindruck, daß eine Künstlerfamilie dem geliebten Beruf entsagt, um sich nicht den Forderungen der Zeit — harte Prinzipale, scharfe Gampen, laute Trompeten — beugen zu müssen.

Mehr oder weniger gut erhalten sind von den dreimanualigen Werken Johann Michaels Karden 1728, Leutesdorf um 1735 (1954 renoviert) und Kirchheimbolanden um 1745 (?), 1936 renoviert; von den zweimanualigen Werken Johann Philipps und Johann Heinrichs Meisenheim (Glan)/Schloßkirche 1764/67, Simmern (Hunsrück)/St. Stephani, renoviert, sowie Neckargemünd um 1777, 1936 restauriert; von Johann Nikolaus Trarbach 1748, 1935 restauriert (zwei Manuale). Im übrigen können von größeren, dreimanualigen Werken der Familie noch genannt werden Koblenz / Liebfrauenkirche 1751, Mannheim / Reformierte Kirche 1761, Saarbrücken / Ludwigskirche 1762, Mainz / St. Ignaz um 1774 und Mannheim / Lutherische Trinitatiskirche 1776/77 (von Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm) sowie Frankfurt (Main) / Katharinenkirche 1778, ebenda Dreikönigskirche 1781/83 und Wetz-

lar / Evangelische Stiftskirche 1787 (von Johann Heinrichs Söhnen Franz und Johann Michael II). Im Technischen sind Schleiflade, mechanische Traktur auf Zug und Druck sowie Spanbälge selbstverständlich; im Klanglichen fallen als altertümlich auf der steile Mensurenverlauf sowie die ungebrochene Oktavrepetition.

Neben der Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit der mit genauen Quellenangaben versehenen Böskenschen Darstellung fällt als besonderer Vorzug des Buches ins Gewicht, daß das künstlerische Wirken der Stumm nicht isoliert beschrieben, sondern organisch in das orgelbauliche Geschehen am Mittelrhein jener Zeit eingegliedert ist.

Hans Klotz, Köln

Howard Mayer Brown: *Music in the French Secular Theater, 1400—1550*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1963. 338 S.

Derselbe: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*. Cambridge/Mass.: 1963. vii und 188 S., 60 Musikbeispiele.

Howard Browns Arbeit ist von allen, die das Fehlen einer die französische Theater- und Musikgeschichte des 15. und frühen 16. Jahrhunderts verbindenden neueren Untersuchung empfunden und bedauert hatten, mit Freude begrüßt worden. Denn obschon einerseits in allen Sprachen über die Musik dieses Zeitraums geschrieben worden ist und andererseits dem Theater sowohl im Zusammenhang umfangreicher und weitausholender Betrachtungen (Lacroix, Chambers, Petit de Julleville, Cohen u.a.) sowie in spezifische Einzelprobleme behandelnden Untersuchungen (etwa Bapst und Decugis-Reymond über Dekorationen, A. Blunt zur Ikonographie, Jubinal über Bildteppische, Cohen über praktische Aspekte der Inszenierungen, I. Brainard und D. Heartz über Tanz und Choreographie nebst einer Fülle lokalgeschichtlicher Untersuchungen) Aufmerksamkeit gewidmet wurde, fehlte noch immer eine Studie, deren Anliegen es sein würde, die funktionellen Beziehungen zwischen Musik und Theater aufzuzeigen und die Aufführungspraxis der theatralischen Musik darzustellen. Mit dem Erscheinen von Browns Buch liegt nun, wenigstens für Frankreich, eine solche Studie vor, und es darf gleich festgestellt werden, daß sie sowohl in der Zusammenstellung wie in der

geistigen Durchdringung und Bewältigung des reichen Materials kaum etwas zu wünschen übrig läßt.

Die Probleme, denen sich eine solche Untersuchung gegenübersehen, sind nicht klein. Da ist zunächst die Frage der Begrenzung des Projektes. Wie läßt sich der Begriff „weltliches Theater“ im späten Mittelalter fassen und definieren? Dem bewährten Vorbilde Petit de Jullevilles folgend stellt Brown seine Untersuchung auf den Boden der literarischen Analyse. Hier ist es am ehesten möglich, die kürzeren Farcen, Sottien und Monologe sowie die literarisch anspruchsvolleren und längeren Moralitäten von den umfangreichen, großangelegten Mysterien und Mirakelspielen der Zeit ohne allzuviel Gewaltigkeit abzusondern; dies Vorgehen ist um so vertretbarer, als die Hinzunahme der großen geistlichen Spiele für Browns Fragestellung „*a great deal of bulk without much new information*“ bedeutet hätte (S. 3).

In dem zur Diskussion stehenden Zeitraume haben tausende von Komödienaufführungen stattgefunden, doch besitzen wir weniger als 400 Texte, und diese sind fast nie Regie- oder Rollenbücher sondern Dichtungen, und zwar nicht selten nachträglich aus der Erinnerung einzelner Theaterenthusiasten niedergeschriebene Wiedergaben sehender Stücke. Erhaltene Kontrakte, Statuten der Schauspielergesellschaften, Abrechnungsbücher der Städte und Höfe, Korrespondenzen und kirchliche Edikte vermögen zwar einen Eindruck von der Fülle des Gebotenen zu vermitteln, gehen aber nur selten über Bemerkungen hinaus, daß „*une moralité per personnages*“ aufgeführt worden sei, oder daß Darsteller für „*moralités, farces et autres esbatements*“ ein Honorar erhalten haben. Die Notwendigkeit, besonders deftige Farcen zum Zwecke einer Aufführung bei Hofe zu bereinigen (S. 16) oder sie aus technischen Gründen (Mangel an Darstellern, Fehlen der erforderlichen Musiker u. ä.) zu verkürzen, hat das ihrige zur Verunklärung des Bildes beigetragen. Hier weitgehend Ordnung geschaffen, bewertet, geprüft und in der Literatur bestehende Irrtümer beseitigt oder zumindest auf sie hingewiesen zu haben, ist ein echtes Verdienst des Verfassers.

Nachdem die Grenzen des Themas im Großen abgesteckt sind, führt der Autor in die Fülle der Einzelfragen mitten hinein. Im Kapitel *The Plays and the Players*

(S. 5—40) bespricht er Probleme der Chronologie (es gibt im Bereich der zur Diskussion stehenden 150—170 Jahre nur eine Handvoll zuverlässig datierter Quellen), die Formtypen des volkstümlichen Theaters werden umrissen und die Beteiligung der Bürgerschaft an der Planung, Vorbereitung und endlichen Durchführung der städtischen Theateraufführungen wird dargelegt (S. 20ff.). Hier greift Brown auf die *Mystères* und *Miracles* berechtigtermaßen zurück, weil entsprechende detaillierte Angaben zum Mechanismus der Komödieninszenierungen fehlen. Weiter bespricht er die Stellung der Kirche zum Theater, ihre Toleranz auf der einen Seite sowie ihre scharfe Kritik an den Wucherungen beispielsweise der *Fêtes des Fous*, welche vom Klerus mit Hingabe und Talent durch Jahrzehnte regelmäßig abgehalten wurden und aus denen höchst wahrscheinlich eine gute Anzahl der *sermons joyeux* hervorgegangen ist. Von dem vorzüglich durchgeführten Abschnitt über die „*play-acting societies*“ (S. 26 ff.) über das Universitätstheater mit seiner scharf zeitkritischen Polemik bis zu den schon halb beruflichen Theatergruppen der Landeshauptstadt und ihrer komplizierten gewerkschaftlichen Organisation und Legislatur stellt Brown die Verbindung her zum Berufstheater der Zeit und bespricht in kurzen Zügen die Situation des Berufsschauspielers, wie sie sich im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Frankreich präsentiert. Man erfährt u. v. a., daß bis weit in das 16. Jahrhundert hinein dem Schauspieler trotz seiner Gefragtheit bei höfischen, städtischen und bürgerlich-privaten Festlichkeiten noch immer das gleiche soziale Stigma anhaftet, mit welchem der Jongleur des Mittelalters gebrandmarkt war, nur daß Exkommunizierung und Gefängnisstrafe nicht mehr ganz so häufig sind wie in der älteren Epoche.

Im Zusammenhang dieses ganzen inhalts- und aufschlußreichen Kapitels vermißt der Rezensent mit Bedauern einen gelegentlichen Verweis auf die Theaterpraxis im Volkstheater der Grenznachbarn Frankreichs. Viele der humorig stilisierten Komödienfiguren — der betrogene Ehemann, die keifende Hausfrau, der lästerlich zwinkernde Mönch, der Miles gloriosus u. a. m. — sind ja keineswegs ausschließlich der Alleinbesitz der französischen Schaubühnen. Sie begegnen in der italienischen *Commedia dell'Arte* so gut wie im Volkstheater

Deutschlands und Englands, und man hätte gern in den sonst so ausführlichen und gründlichen Anmerkungen ein paar diesbezügliche Hinweise gefunden. In gleicher Weise ruft Browns Behandlung der Organisation der Pariser Justizbeamten und -angestellten (S. 30) dem Leser die sehr ähnliche Situation der Londoner Old Bailey Law Clerks ins Gedächtnis; das Theaterleben der französischen Städte hat östlich des Rheins deutliche Parallelen und gehört, wie die in ganz Europa gepflegten theatralischen Umzüge, in den Zusammenhang eines allgemeinen großen und breiten Stroms der europäischen Theatergeschichte, aus dem man ein einzelnes Land mit seiner spezifischen Tradition zwar herausheben kann und darf, das man aber vielleicht doch nicht gänzlich aus dem größeren historischen Kontext lösen sollte.

Mit dem Kapitel *Music and the Players* (S. 41 ff.) beginnt Brown die Behandlung der vielschichtigen Probleme der Musik im französischen Volkstheater und ihrer Ausführungspraxis. Aufgaben der Musiker, die Instrumente und ihre Spieler, instrumentale Musizierformen und -praktiken werden erörtert (hervorgehoben zu werden verdient u. a. die präzise und über das bisher Bekannte entschieden hinausgehende Untersuchung der dramaturgischen Funktion von „pause“ und „sileté“, S. 47 f., 141 ff. u. a. O.); Funktion und Aufgabe des Chors auf und hinter der Bühne, der singende Schauspieler und der schauspielende Musiker, die begleitete oder unbegleitete, solistisch oder ensemblemäßig gestaltete Vokalmusik vom Marktruf und nährischen Silbengeplapper bis hin zur theatralischen Chanson in ihren mannigfachen Erscheinungsformen werden diskutiert. (Das Kapitel *Chansons in the Theater*, S. 80 ff. wird ergänzt durch einen sorgfältig angelegten Katalog der theatralischen Chansons, ihrer literarischen Quellen und Konkordanzten sowie durch den Beispielband *Theatrical Chansons of the 15th and Early 16th Centuries*); die echte bzw. persiflierte geistliche Musik im Bereiche des Theaters wird behandelt (Kap. V, S. 169 ff.) und Fragen des Bühnentanzes werden aufgeworfen (Kap. IV, S. 140 ff. sowie in zahlreichen anderen Zusammenhängen).

Die Schwierigkeit, mit welcher der Autor bei diesem letztgenannten Gegenstande fertigzuwerden hat, besteht im wesentlichen darin, daß die häufige Erwähnung von Tän-

zen zwar ein sicheres Zeichen für die Beliebtheit choreographischer Einlagen im szenischen Ablauf der Komödien ist, daß die Quellen aber so gut wie gar keine Auskunft über die praktische Ausführung der verschiedenen Tanznummern geben. Nahezu alle in den Komödien erwähnten oder tatsächlich vorkommenden Tänze entstammen dem umfangreichen Repertoire des zeitgenössischen Gesellschaftstanzes: Könige, Engel, Magister und Damen bedienen sich der eleganten Bassesdances und Pavanen; Bauern, Narren, Bediente, Dirnen und anderes niederes Volk vergnügen sich in den volkstümlicheren Branles, Trihory, Morisque etc. Es scheint jedoch recht fraglich, ob diese in ihren Schrittfolgen z. T. seit Generationen festliegenden Paar- und Reihentänze bei der Verpflanzung auf die Volksbühne zu „figured dances“, d. i. zu neuen, balletartigen Choreographien umgestaltet worden sind, wie Brown dies verschiedentlich — wenn auch in vorsichtiger Formulierung — nahelegt. Ganz besonders für die Bassedanse, die bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo sie noch ein fester Bestandteil der aristokratischen Tanzfeste ist, in den Besitz der Komödianten übergegangen war, läßt sich diese Hypothese schwer halten. Sowohl die gewisse Distanz und Bewunderung, mit der auf die Bassedanse Bezug genommen wird (u. a. Brown S. 156 f.) als auch das Vorhandensein von so weitverbreiteten und beliebten Schlagern wie „*Ma Maitresse*“, „*Filles à marier*“, „*Alles regretz*“, „*Je ne demande*“, „*Le Petit Rouen*“ etc. in den Aufführungen des Volkstheaters legt den Schluß nahe, daß nicht nur die Chansons, sondern auch die ihnen zugehörigen Choreographien (vgl. die Sammlungen von Brüssel, Toulouze, Moderne etc.) auf der Bühne Verwendung fanden. Auch dort, wo Bassesdances ohne eine Textmarke verlangt werden, wie etwa die „*basse dance nouvelle*“ in der *Sottie des coppieurs et lardeurs* darf ganz sicher nicht sofort an „*a kind of stage work, a theatrical dance*“ gedacht werden (Brown S. 157). Bassesdances sind zu keiner Zeit ihrer rund 150 Jahre umfassenden Geschichte Ballette gewesen, sondern waren ausschließlich Gesellschaftstänze, zuerst bei Hofe, dann in den Salons des Patriziats der Städte und endlich in den Tanzhäusern, wo das gemeine Volk versuchte, es in diesen haltungsvollen und ruhig geschrittenen Tänzen den Oberschichten

gleichzutun. Selbstverständlich konnten zu bestimmten illustrativen Zwecken Bassesdances auf die Bühne gebracht werden (Brown hat das mit guten Zitaten im Kapitel *Instrumental Music and Dance Music* belegt); es besteht aber kein Grund, hieraus zu folgern, die ihrem Wesen nach undramatische Bassedanse sei auf einmal zu einem Tanzdrama umgestaltet worden. In der zitierten Sottie weist der Name „*basse dance nouvelle*“ m. E. nur auf eine neuere Variante der Gattung bzw. auf einen spezifischen Tanz dieses Namens hin (die Sammlungen der Zeit verzeichnen mehrere Bassesdances nouvelles, die lediglich choreographisch etwas anspruchsvoller als ihre älteren Vorgängerinnen sind), in deren Besitz eine der handelnden Personen gerade gelangt zu sein scheint und auf die anlässlich des Gespräches verwiesen wird.

In der gleichen Szene wird sodann als Alternative zur *Bassedanse nouvelle* der *Rosti bouilly* erwähnt. Aus dem Gesprächszusammenhang des Farcentextes schließt Brown, es handle sich beim *Rosti bouilly* um „*a sort of dance that was the next thing to a farce*“ (S. 158). Tatsächlich war aber der *Rosti bouilly* keineswegs ein im theatralischen Sinne dramatischer Tanz, sondern ein Gesellschaftstanz wie die Bassedanse auch, nur daß er zu der in Italien beherrschten Gattung des „Ballo“ gehört (und nicht etwa nur „wie ein solcher aussieht“ — Brown S. 158). Ein „*fondamento di proposito*“ hat der *Rosti bouilly* nicht; dieses Schlagwort, mit welchem A. Cornazano in seinem Tanzlehrbuch von 1455 (bzw. 1465) „*gli ballitti*“ charakterisiert (fol. 8^r/9, NA durch C. Mazzi in *La Bibliofilia* 17, April 1915, p. 1 ff.) bezieht sich ausschließlich auf die beiden einzigen echten Ballette im Bereiche des höfischen Gesellschaftstanzes im Italien des Quattrocento, *La Sobria* und *La Mercanzia* (cf. I. Brainard, *Die Choreographie der Hoftänze* . . ., Diss. Göttingen 1956, S. 188 ff., Rekonstruktionen S. 353 ff.). Der *Rosti bouilly joyeux* jedoch, dessen Melodie vermutlich schon im frühen 15. Jahrhundert aus dem französisch-burgundischen Raum nach Italien importiert worden war und als *Giotoso*, *Rostibolo gioioso* u. ä. in sämtlichen Tanztraktaten der Zeit erscheint, ist eine schlichte, ganz aus dem konventionellen Schrittpertoire gestaltete Choreographie (Brown S. 158 irrig) des lombardischen Tanzmeisters Domenico da Piacenza

und unterscheidet sich von den gleichzeitigen Bassedanze nur darin, daß die Partner einander bei der Ausführung gewisser Figuren loslassen, während sie bei der Bassedanse durchweg angefaßt voranschreiten. Es ist also keineswegs gar so überraschend, daß die Personen der Sottie sowohl die *Bassedanse nouvelle* als auch den *Rosti bouilly* für ihre handfesteren Zwecke nicht brauchbar finden und sich stattdessen für eine Farce entscheiden, die sie zur Aufführung bringen wollen.

Beim *Branle* und bei der *Morisque* dagegen ist eine theatralische Umgestaltung in Browns Sinne weit eher denkbar. Von Hause aus ein beschwingter Volkstanz in Reihenaufstellung ohne festgelegten choreographischen Grundriß, assimilierte der *Branle* schon früh pantomimische Elemente und konnte vorzüglich den verschiedensten dramatischen Situationen angepaßt werden (Brown S. 160 ff.). Bei der *Morisque* liegen die Dinge ähnlich, nur muß hier zwischen dem Tanz dieses Namens und dem Tanzstil klar unterschieden werden. Was im 15. und 16. Jahrhundert als *Moriska*, *Morisque*, *Morris* oder *Maruschkatanz* aufgeführt wurde, war in der Regel ein in sich geschlossenes Tanzdrama, dessen Grundelemente Werbung, Geschicklichkeit bzw. Wehrhaftigkeit und Preisverteilung sind und das in verschiedenen Landschaften auf sehr verschiedene Weise tänzerisch gestaltet worden ist (vgl. die umfangreiche Literatur), sich aber für eine Übernahme in die Volkskomödie naturgemäß kaum eignete.

Von den dramatischen Morisken unterscheidet sich nun aber jener Tanzstil, den der böhmische Edle Löw von Rözmital das „*tantzen auff die haidnisch mainung*“ nennt (*Ritter-, Hof- und Pilgerreise 1465—1467*, S. 170), womit er ein mäßig lebhaftes Tanzen meint, in dem Schritte und Stampfer miteinander alternieren, ohne aber dem Übermut, der akrobatischen Gelenkigkeit und der überpointierten tänzerischen Geste Einlaß zu gewähren, welche die Moriska als Tanzdrama kennzeichnet. Sind für die Ausführung der Letzteren stets mehrere Tänzer nötig, so kann ein einzelner Darsteller sehr wohl im Rahmen einer Theateraufführung einen Tanz im maurischen Stil ausführen, wie dies z. B. Florenze, die Tochter der Herodias, im Passionsspiel von Mons, 1501, tut (Brown S. 47). In den seltenen Fällen, wo die Quellen zum Volkstheater eine Mo-

risque erwähnen, hat man sich demnach wohl eine Tanzeinlage zu denken, die sich durch exotische Gesten und Posituren und eine gewisse Freiheit in der choreographischen Gestaltung von den konventionellen, in ihren Schrittfolgen mehr oder weniger festgelegten Übernahmen aus dem Bereiche des Gesellschaftstanzes der Zeit merklich unterschied.

Es ist bedauerlich, aber auf Grund der Fragestellung seiner Untersuchung berechtigt, daß Brown, der so gerne ein „*rapprochement between the formal theater and the other spectacles of the 15th and 16th centuries*“ aufspüren möchte, gerade die Stellen, wo das Ballett (und evtl. auch die dramatische Morisque) sicher ein vollgültiger Bestandteil der Theateraufführungen waren, nicht eingehender untersucht hat: nämlich die Teufels- und Höllenszenen der Mysterienspiele, die zu einem großen Teil mit Musik (Brown S. 46) und Tanz durchzogen waren. Ob sie nun als böse Geschöpfe der Unterwelt aus ihrem Höllenrachen hervorquellen, ob sie als armselige Unterlegene vor den himmlischen Mächten die Waffen strecken müssen oder als närrische, dem Clown verwandte Dramatis Personae ihre schwächeren Kräfte mit denen der Weisen und Märtyrer vergleichbar zu messen suchen, in jedem Falle sind die Teufel ihrem dramatischen Charakter und ihrer tatsächlichen physischen Gelenkigkeit nach die geeigneten Träger echten dramatischen Bühnentanzes, und man hat in ihren Szenen jene originalen Ballettchoreographien zu suchen, die Brown mit so viel Mühe in anderem Zusammenhange aufzuzeigen bestrebt ist.

In dem Beispielband *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Sixteenth Centuries* liefert Brown das Anschauungsmaterial und die praktische Ergänzung zum Chanson-Kapitel seines Buches. Der Titel der Anthologie ist insofern ein wenig irreführend, als die 60 zitierten Chansons zwar alle auf beliebten Bühnenschlagern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts beruhen, vermutlich aber nur in seltenen Fällen anlässlich besonders festlicher, reich ausgestatteter Aufführungen tatsächlich als Bühnenmusik im Volkstheater verwendet wurden (Vorwort S. IX). Vielmehr muß man annehmen, daß die Melodien, um die es sich handelt, ursprünglich entweder einstimmig vorgetragen wurden, oder daß die mit der musikalischen Ausschmückung der weltlichen Spiele betrauten Musiker, die

nicht selten des Notenlesens unkundig waren (cf. *Music in the French Theater*, S. 148), einfachere, z. T. improvisierte polyphone Fassungen dieser Chansons zu Gehör brachten.

Worauf es dem Verfasser bei der Zusammenstellung seiner Anthologie ankommt (cf. Vorwort), ist zu zeigen, wie stark die Anregungen waren, welche die Kunstmusik der Zeit aus dem volkstümlichen Melodien-schatz des Theaters empfing und in welcher Weise die namhaftesten Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts diese schlichten *cantus prius facti* zu anspruchsvollen mehrstimmigen Chansons umgestalteten. Die sehr geschickt aus z. T. weit auseinanderliegenden Quellen zusammengetragene Sammlung enthält Beispiele aus allen wichtigen Bereichen der zeitgenössischen Kompositionstechnik, von der c.f.-gebundenen „*double chanson*“ „*Belle tenés / La triquotée*“ und den ähnlich angelegten Trizinen des Mellon Chansonnier, in denen einer strophischen „*chanson rustique*“ ein stilistisch angeglichenes Rondeau übergelegt wurde, über die jüngeren Chansons, in denen die Tenor-melodie eingehüllt ist in ein Geflecht von frei hinzukomponierten imitatorischen Außenstimmen, ohne daß ein weiterer Text eingeführt wird (Nr. 15, 25, 35, 47), bis zu dem von Josquin und Willaert bevorzugten Chansontyp, in dem der c.f. in zwei Stimmen kanonisch geführt wird, während neu hinzukomponierte Füllstimmen das musikalische Gewebe verdichten (z. B. Willaerts „*Faulte d'argent*“, Nr. 23, mit Quint-Kanon zwischen Quinta und Sexta Pars oder Bauldewyns „*En douleur*“, Nr. 19, in der Tenor und Quinta Pars im Unisono-Kanon inmitten eines hochgradig imitatorischen Stimmgeflechtes geführt sind). Auf wie verschiedene Weise ein präexistenter Superius in einer mehrstimmigen Chanson verarbeitet werden konnte, demonstriert Brown an Hand der drei mitgeteilten Fassungen von „*Je suis d'Allemagne*“ (Nr. 40, 41, 42); auch die Chansons Nr. 2, 6, 32 u. a. m. gehören zu der Gruppe von Kompositionen, deren Ausgangspunkt ein Oberstimmen-*cantus prius factus* ist.

Die französische Chanson-Tradition ist ebenso wie die niederländische vertreten, Rückgriffe der jüngeren Komponistengeneration auf die Werke älterer Meister werden zitiert (etwa Jannequins Neufassung von Guyards „*M'y levay par ung matin*“, Nr. 52

und 51), und schließlich sind auch einige der berühmtesten ihrer Herkunft nach untheatralischen Chansons musicales beigefügt, die sich bei den Zeitgenossen solcher Beliebtheit erfreuten, daß die Bühnendichter, Marguerite de Navarre, Pierre Gringore u. a., immer wieder in ihren Texten auf sie Bezug nahmen. Das Prinzip der alphabetischen Anordnung der Nummern nach Textmarken ermöglicht einen raschen Vergleich der verschiedenen mehrstimmigen Fassungen der einzelnen Chansons. (Druckfehler am Ende des Inhaltsverzeichnisses: die Namen der Komponisten von Nr. 58 und 59 sind vertauscht worden!)

Trotz, oder eigentlich wegen der unbestreitbaren Meriten der Sammlung ist aufs lebhafteste zu bedauern, daß Brown, dem es ein leichtes gewesen wäre, eine wirklich wissenschaftliche Ausgabe der Chansons vorzulegen, es vorgezogen hat „neither to present a final, scholarly version . . . nor a version ideally suited for performance“, sondern „to take certain liberties in an effort to interpret the rhythmic subtleties of the music“ (Einleitung). Die Verkürzung 1:4 bewirkt durchaus nicht immer die gewünschte Klarheit, und es ist nicht recht einzusehen, warum die originale Schreibweise der Texte nicht konsequent beibehalten worden ist.

In Verbindung mit dem Chanson-Kapitel des Textbandes, in welchem Brown die Quellen, Chronologie, Textbehandlung, Kompositionstechnik und Aufführungspraxis der in der Anthologie zusammengestellten Sätze bespricht, gewährt der Beispielband trotz der erhobenen Einwände einen ausgezeichneten Überblick und Einblick in die Beschaffenheit und das Wesen der bislang noch so gut wie gar nicht ernsthaft durchforschten Gattung der theatralischen Chanson.

Ingrid Brainard, West Newton/Mass.

Renate Brockpähler: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten: Verlag Lechte 1964. 394 S. (Die Schaubühne. 62.)

Wer sich eingehender mit der Geschichte der Oper in Deutschland befaßt, der weiß, wie mühsam es ist, sich für den Zeitraum von den Anfängen dieser Gattung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einen fundierten Überblick zu verschaffen. Hier eine Lücke zu schließen, ist die Absicht der Verfasserin. 48 Opern-Orte — in den meisten Fällen

identisch mit den Residenzstädten des behandelten Zeitabschnittes (1618—1735) — werden auf ihre „Spielpläne“ hin untersucht. Dabei wurde, wie ausdrücklich betont wird (S. 10), von vornherein auf archivalische Studien verzichtet und ausschließlich die „einschlägige Literatur“ ausgewertet. Diese Verfahrensweise ist in Anbetracht des zu bewältigenden Materials einerseits verständlich, andererseits aber kann durch sie — auch bei der kritischsten Haltung — nicht die Gefahr gebannt werden, Unrichtigkeiten zu tradieren. Allerdings wäre es unmenschlich, hier Vollständigkeit verlangen zu wollen, jedoch wäre vielleicht die eine oder andere Orientierung an Hand von Akten nützlich gewesen. Es ist einleuchtend, daß für die Bearbeitung eines solchen Themas die Musik- und Theatergeschichten nicht ausreichen und darüber hinaus noch die „musikalische und allgemeine Lokalgeschichtsschreibung“ (S. 9) herangezogen werden mußte. Der hier unternommene Versuch einer kritischen Auswertung der Literatur ist höchst verdienstvoll und weitgehend geglückt. So werden u. a. bisher zu Unrecht als Stätte der Barockoper bezeichnete Orte (z. B. Regensburg) (S. 11) eliminiert.

Die Arbeit erhält ihre Gliederung dadurch, daß — der Art eines Nachschlagewerkes entsprechend — die untersuchten Opernorte in alphabetischer Reihenfolge gegeben werden. Dies erleichtert das Auffinden der einzelnen Orte, ermöglicht aber zugleich auch ihre scharfe Abgrenzung gegeneinander. Wo Querverbindungen zwischen den einzelnen Orten bestehen, sind diese durch entsprechende Verweise kenntlich gemacht. Die einzelnen Ortskapitel wiederum gliedern sich in folgende vier Bereiche: A. *Literatur*, B. *Zur Geschichte*, C. *Zur Hofkapelle* und D. *Zur Oper*. Der Umfang der Einzelabschnitte richtet sich naturgemäß nach dem Umfang der vorhandenen Literatur, die Ausführlichkeit nach den darin geleisteten Vorarbeiten. Die Übersichten über den Zustand und die Entwicklung der Hofkapellen bilden, wie auch die kurzen Anmerkungen zur Geschichte, eine willkommene Ergänzung. Besonders dankenswert aber ist die Zusammenstellung der Literatur zu den einzelnen Orten, die, soweit dies der Rezensent feststellen konnte, nahezu lückenlos ist. Bei einigen Orten, wie z. B. Stuttgart, München, Darmstadt etc., also den größeren Residenzen, hätten im Zusammenhang mit der Hofkapelle

und den Kapellmeistern noch Hinweise auf Literatur wie Walther Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch*, Stuttgart 1957 (Neuaufgabe in Vorbereitung) oder die Hof- und Staatskalender gegeben werden können.

Ein Verzeichnis der Opernstatistiken, der Nachschlagewerke und der allgemeinen Literatur zur Operngeschichte und insbesondere zur Barockoper (hier wäre unter VIII. *Musik- und Operntheoretiker in der Barockzeit* wohl Sigmund von Birk, *Teutsche Rede-bünd- und Dicht-Kunst* . . ., Nürnberg 1679, noch zu ergänzen) sowie eine chronologische Übersicht über die Neudrucke von Barockopern und eine Übersichts-karte, die die im einzelnen untersuchten Opernstätten verzeichnet, sind Beigaben, auf die man nicht verzichten möchte. Ein umfangreiches Register stellt für den Benutzer eine große Arbeitserleichterung dar.

Von jeder Oper bzw. den opernähnlichen Stücken werden Aufführungsjahr, Titel (Schreibweise mit wenigen Ausnahmen modernisiert), wenn nötig auch Gattungsbezeichnung, Textdichter und Komponist, soweit diese zu ermitteln sind, verzeichnet (S. 13/14), wobei besonders die Kapellmeister auf die Frage hin, inwieweit sie zugleich als Komponisten musikalisch-dramatischer Werke anzusehen sind, überprüft werden. Über diese Zusammenstellung hinaus wären aber detailliertere Angaben, z. B. genaue Aufführungsdaten, Hinweise auf die Ausführenden und die Anlässe der Aufführung etc. wünschenswert gewesen, zumal diese Angaben zum größten Teil ebenfalls der Sekundärliteratur ohne allzugroße Mehrarbeit hätten entnommen werden können.

Die Schwierigkeit, das Material zu bewältigen, bringt naturgemäß gerade für diese frühe Zeit der Oper mit ihren mannigfaltigen Vorformen und Abarten auch Schwierigkeiten hinsichtlich der Abgrenzung gegenüber anderen musikalisch-dramatischen Formen mit sich. Hier nun scheint uns die von der Verfasserin vorgenommene Abgrenzung nicht immer ganz glücklich und auch nicht immer ganz konsequent durchgeführt zu sein. So hätten unseres Erachtens die Schulschauspiele und Jesuitenschauspiele durchaus mitaufgenommen werden sollen, zumal auf die Bedeutung vor allem der letzteren zum Teil als Ersatz für eine fehlende Hofoper ausdrücklich hingewiesen wird (S. 3, Fußnote 7). Jetzt wird

nur auf die entsprechende Literatur verwiesen.

Mit Recht betont die Verfasserin, daß opernähnliche Stücke, wie Ballette, Singballette, Serenata und Cantata, für kleinere Residenzen oft die Bedeutung von „Hofoper“ hatten und daher, im Gegensatz zu den Vorformen und Nebenformen der Oper (z. B. konzert- und oratorienmäßig aufgeführte Opern [S. 7]), auf die nur hingewiesen wird, mit zu berücksichtigen sind (S. 5/6). Hier scheint uns die Trennung besonders schwierig zu sein. So ist z. B. nicht einzusehen, warum, wenn bei Mannheim die „extemporierte Komödie mit musikalischen Intermezzi“ *Le pazzie di (nicht de!) Pantalone* . . . aus dem Jahre 1762 aufgenommen wird, nicht auch die Pantomime von 1747 *L'injustice vengée ou les nocés D'Arlequin avec Colombine* erwähnt wird, zumal in dem Verzeichnis von Düsseldorf sogar ein Roßballett mit Musik aus dem Jahre 1679 erscheint. Es wäre zu überlegen, ob hier eine Aufteilung und Unterscheidung in kleinere und größere Residenzen auch hinsichtlich der Abgrenzung der aufgeführten Werke nicht günstiger und damit einige Probleme zu umgehen gewesen wären.

Eine ähnliche Problematik entsteht hinsichtlich der Epochen-Abgrenzung, d. h. zum Beispiel der Frage, ob nicht das eine oder andere Werk noch der Stilperiode Barock zuzuordnen ist oder nicht. So schließt beispielsweise das Verzeichnis der in Mannheim aufgeführten Opern in Anlehnung an Walter (*Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898) mit der 1742 aufgeführten *Meride* von Giovanni Claudio Pasquini mit der Musik von Carlo Pietro Grua. Diese Opernaufführung war zugleich die letzte vor dem Tode Karl Philipps. Wenn nun derselbe Komponist Grua im Jahre 1748 einen Text Metastasio's *La clemenza di Tito* vertont, so mag zwar zutreffen, daß unter Karl Theodor „mit Opern von Komponisten wie Galuppi und Jomelli auf Texte von Metastasio eine neue Stilperiode“ (S. 263) beginnt, es ist aber wohl nicht anzunehmen, daß Gruas Komposition stilistisch sich schon wesentlich von der aus dem Jahre 1742 unterschieden hat. Somit müßte wohl *La clemenza di Tito* noch in dem Verzeichnis erscheinen und dieses erst mit dem genannten Werk abschließen. Mit einem Regierungswechsel muß nicht unbedingt sofort das Ende der einen und der

Beginn einer neuen Stilperiode zusammenfallen.

Daß eine nur auf Sekundärliteratur beruhende Arbeit wie die vorliegende nicht immer Klarheit zu schaffen vermag, auch wenn sie jene noch so kritisch auszuwerten versucht, zeigen folgende Beispiele. In dem Verzeichnis der in München aufgeführten Opern befinden sich 8 Werke mit der Musik von Johann Kaspar Kerll (S. 227/28). Nun ist überliefert, daß Kerll für München 10 Opern geschrieben hat. Ist hier also eine Korrektur vorzunehmen? Ein Verzeichnis der als echt geltenden Opern Kerlls findet sich auch in MGG VII, Sp. 853. Hier werden ebenfalls 10 Werke genannt. Jedoch fehlt die von der Verfasserin für 1662 aufgeführte „*Fedra incoronata*“. Hat dieses Werk demnach als unecht zu gelten? Die mit dem Aufhebungsdatum 1665 bei Brockpähler genannte Oper *L'Amor della patria superiore* . . . verzeichnet MGG erst für das Jahr 1668. Derartige Abweichungen hätten besonderer Erwähnung bedurft.

Für die Verhältnisse in Stuttgart ergibt sich ein ähnliches Bild. Mit Recht sieht die Verfasserin Sittards Buch *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890/91 „wegen seiner Ausführlichkeit noch als Grundlage“ an (S. 350), nimmt aber „*Ergänzungen nach der übrigen Stuttgarter Literatur so wie nach neueren Lexika*“ (S. 354, Fußnote 17) vor. Dieser Pauschalhinweis reicht aber wohl dann nicht aus, wenn z. B. die Aufführung der Oper *Die wiedergefundene Hermione* im Gegensatz zu den Angaben bei Sittard statt in das Jahr 1700 in das Jahr 1699 gelegt wird. Hier sollte ein Hinweis, aufgrund welcher Angaben eine derartige Verschiebung vorgenommen wurde, nicht fehlen (S. 355). Die Angabe, daß für Stuttgart „das Aktenmaterial aus der Zeit von 1705 bis etwa 1750 vernichtet worden ist“ (S. 357), ist wohl in dieser Form nicht ganz korrekt. Zwar ist über die von der Verfasserin genannten Opern hinaus keine weitere aktenmäßig zu belegen, aber zu einigen der genannten Werke existiert durchaus noch Archivmaterial (so u. a. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Oberhofmarschallamtsregistratur, A 21 I). Darin wird beispielsweise das im Jahre 1718 aufgeführte Werk nicht als „*Pastorale*“ (Brockpähler, S. 355), sondern als „*Italien. Opera*“ bezeichnet. Allerdings ist auch hier kein Titel angegeben. Auch zu der

„*Schäffer oder Hirrten Commoedie*“ *Pyramus und Thisbe*, die „zu End des Carnevals“ im Jahre 1726 gespielt werden sollte, findet sich einiges Material. (Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß Brescianello, nicht Kusser, auch zu diesem Stück die Musik geschrieben hat. Vgl. Brockpähler, S. 355, Anm. 22).

Daß die Verfasserin auf eine eingehende Erläuterung der Verhältnisse in Wien verzichtet und sich mit dem Verweis auf die einschlägige Literatur, zumal diese überwiegend aus neuerer Zeit stammt, begnügt (S. 380), ist zu bedauern, geschieht aber mit gewissem Recht, da die Materialien in diesem Falle wirklich zu umfangreich gewesen wären. Im ganzen aber ist das vorliegende Buch eine philologisch gute und in höchstem Maße anerkennenswerte Arbeit, die manche widersprüchlichen Aussagen und Mitteilungen der Literatur in mühevoller Kleinarbeit zu klären vermag. Die aufgezeigten kleinen Schwächen sind nicht immer der Verfasserin zuzurechnen, sondern in der Sache selbst begründet. Hier zeigt sich einmal mehr, wie notwendig es ist, bei derartigen Arbeiten die vor allem in der älteren Literatur gemachten Angaben immer wieder einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

Für denjenigen aber, der auf dem Gebiet der Oper arbeitet, bedeutet das vorliegende Buch mit seiner übersichtlichen Gliederung und guten Darstellung in jedem Falle eine gute Arbeitsunterlage und eine willkommene Hilfe.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Dag Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg 1858—1867. With Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style. Oslo: Universitetsforlaget, London: Allen & Unwin 1964. 363 S. (Institute for Musicology, University of Oslo. 5.)

„Der junge Grieg“ — so könnte das Buch heißen. Es erhellt die entscheidenden Lehr- und Wanderjahre des 15—24jährigen Norwegers, seinen Sturm und Drang als Mensch und Künstler. Das schon vom Thema her Anziehende verstärkt sich durch die Auswertung zahlreicher neuer Quellenfunde: von Briefen und anderen persönlichen Dokumenten, Übungsheften, ungedruckten Frühwerken. Schjelderup-Ebbe, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Oslo, hat das Gesamtbild mit glücklicher Hand abgerundet. Zugleich konnte er eingewurzelte Irrtümer beseitigen, zu denen der

spätere Grieg freilich selbst viel beigetragen hat. Daß der Leipziger Konservatoriumsschüler in trockener, rückständiger Schulzucht seine Eigenart nicht habe entfalten dürfen, ist schon teilweise berichtet worden, konnte nun aber endgültig widerlegt werden. Ebenso die vielberufene Entwicklungswende unter dem Einfluß des etwa gleichaltrigen, schon 1866 gestorbenen Landsmannes Rikard Nordraak — durch Entdeckung der nordischen Volksmusik und in ihr der eigenen Wesensart. Grieg: „*Es fiel mir wie Schuppen von den Augen*“ usw. (Schon zu Lebzeiten Griegs im Riemann-Lexikon zitiert). Schjelderup-Ebbe spricht geradezu von einer Nordraak-Legende, „einer schönen Legende bester romantischer Tradition, bis heute ungeprüft übernommen.“ Er weist nach, daß Grieg vor der Begegnung mit Nordraak, in Kopenhagen 1863, Elemente der norwegischen Volksmusik aufgenommen hat. Ein engerer Austausch mit Nordraak wird erst für den Sommer 1865 belegt. Norwegischen Komponisten und Virtuosen als Sammlern, Bearbeitern und künstlerischen Assimilatoren der klingenden Heimatkunst bereits in der Generation vor Grieg widmet der Verfasser in diesem Zusammenhang ein dankenswertes Sonderkapitel. Da war, allen voran, der gefeierte Violinist Ole Bull (der den Rat gab, Edvard nach Leipzig zu schicken), ferner Tellefsen, L. M. Lindeman und H. Kjerulf. Grieg ist in seiner Kopenhagener Zeit (1863—1865) mit viel nordischer Tonkunst in Berührung gekommen, sowohl älterer Observanz (E. Hartmann und Gade) als auch neuester durch den Konzertverein *Euterpe* als Forum der jungen Komponisten. Die Überzeugung von seiner Berufung zum norwegischen Komponisten in einem sehr weiten kulturellen Sinne kam jedoch — unter durchaus kritischer Einstellung zu dem, was er vorfand — aus ihm selbst.

Zum Biographischen während der Dänemarkjahre, der anschließenden Italienreise und der ersten Osloer Zeit bringt der Verfasser weiterhin eine Fülle von Ergänzungen und neuer Interpretationen, auch das jugendliche Charakterbild wird einbezogen. Das Gewicht der Darstellung verlagert sich jedoch mit dem rasch anwachsenden Schaffen Griegs auf die Werkbetrachtung und innerhalb eingehender Analysen auf die Entwicklung der Harmonieführung. Sonderstudien lagen etwa seit E. Kurth (*Romantische Harmonik* 1920) schon vor, darunter die Dis-

sertationen von W. Bauer, Wien 1931 und K. v. Fischer, Bern 1938, vor allem Schjelderup-Ebbes eigene *Study of Griegs Harmony*, Oslo 1953, diese mit Betonung der Verbindung zum musikalischen Impressionismus (Abdruck zuvor in der Norsk Musikkgranskning, Årbok 1951—1953). Hier hatte der Verfasser aus der Betrachtung des Griegschen Gesamtwerkes schon wichtige Ergebnisse vorgelegt, vor allem Griegs Dauerbemühen um neue Farben vom Harmonischen her verdeutlicht: über das traditionelle Dur und Moll hinaus („Tonartverschleierung“), in ständiger Wechselwirkung mit kirchentonartig-volksmusikalischem Melos. Es galt nun, den Ansätzen dazu im Frühwerk nachzuspüren, dort ihre Chronologie im einzelnen bis zu Debussy-Vorklängen festzustellen. Der Versuch hat sich gelohnt. Schjelderup-Ebbe nennt den jungen Grieg einen der Fortschrittlichsten unter den Harmonikern der 1860er Jahre. Die Verbindungen zum Schaffen der Zeitgenossen und ebenso die Merkmale unabhängigen Eigenwuchses (z. B. das frühe Auftreten eines „Grieg-Motivs“) werden deutlicher. Es fällt auch anderes dabei ab. Wieweit war Grieg wirklich Romantiker, wieweit Realist? Fragen der Wertung sind für das — in der Tat ungleichwertige — künstlerische Werk Griegs bis heute nicht abgeschlossen (vgl. z. B. W. Georgii, *Klaviermusik*, Zürich-Freiburg 1950, S. 493; dagegen W. Kahl, MGG 5, 902). Diesen Fragen weicht Schjelderup-Ebbe auch dort nicht aus, wo Schwaches schwach genannt werden muß.

Auf diesem Wege könnte wohl eine zuverlässige, in allen biographischen Einzelheiten durchgeprüfte Grieg-Darstellung einmal zu erreichen sein. Sie wird nüchterner ausfallen als die Griegbücher der ersten Forschungswelle um 1900. Damals bestand internationaler Bedarf an Lebensbeschreibungen mehr populärer Haltung — als Huldigungen an den noch schaffenden Meister, den Wegbereiter norwegischer Tonkunst in der Welt. Im Kulturumbruch nach 1918 vererbte das „Romantik“, echte und vermeintliche, wurde verdächtig. Auch die Griegforschung belebte sich erst wieder in den 1930er Jahren, vor allem mit der Biographie des Norwegers David Monrad Johansen (Oslo 1934, 1938 auch englisch). Doch auch mit diesem mehrfach neugedruckten Standardwerk hat sich Schjelderup-Ebbe noch sehr genau auseinandersetzen müssen,

wie mit der gesamten, inzwischen wieder weltweit gewordenen Grieg-Literatur. Vielleicht ist zu hoffen, daß der Verfasser vom so glücklich vollendeten Gesamtbild der Jugend Griegs zum Gesamtbild des reifen Meisters fortschreiten wird.

Kurt Stephenson, Bonn

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

Krankheit, Tod und Begräbnis Mozarts sind bereits im Dezember 1791 Gegenstand kolportagehafter Betrachtungen, Vermutungen und Berichte geworden. Was alles schließlich in der Behauptung einer Vergiftung seinen Höhepunkt fand, einer Behauptung, für deren Richtigkeit sich bis in unsere Tage Autoren einsetzen, wobei gelegentlich merkwürdige Argumente und seltsame Motive auftauchen (u. a. Mathilde Ludendorffs Fememordtheorie usw.).

Weit weg von Phantasmen und vom Sensationellen hat der Schweizer Arzt Dr. Carl Bär in sachlicher Prüfung die das Ende Mozarts betreffenden, vornehmlich medizinischen Fakten durchgearbeitet. Er berichtet zunächst eingehend über Mozarts Ärzte (Barisani, Closset, Hunczovsky, von Sallaba) und kommt zu dem Résumé, daß Mozart während seiner Todeskrankheit von zwei der angesehensten und besten Ärzte Wiens betreut worden ist: Closset und von Sallaba, beide Schüler des berühmten Maximilian Stoll (1742—1787), des Hauptvertreters der älteren medizinischen Wiener Schule. Über die theoretischen und klinisch-medizinischen Vorstellungen Stolls wird das Notwendige berichtet, aus dem Möglichkeiten und Grenzen damaliger ärztlicher Tätigkeit deutlich werden.

Danach bespricht Bär die „Quellen“. Es fehlen eigentliche zeitgenössische Aufzeichnungen. Wir sind ausschließlich auf spätere Berichte angewiesen, was die Klärung der Probleme freilich sehr erschwert. In diesem Zusammenhang wird auch kurz auf die angebliche Totenmaske Mozarts eingegangen. Was nun die eigentliche Todeskrankheit, das im Totenbeschauerprotokoll, im Sterberegister der Domkanzlei (5. Dezember 1791) usw. auftauchende „hitzige Frieselfieber“ angeht, so handelt es sich nicht einfach um eine unrichtige Diagnose, sondern um die

Charakterisierung eines für die damalige Erkenntnis wichtigen Teilaspektes seiner Krankheit, nämlich die verschlimmernde Komponente eines rheumatischen Entzündungsfiebers (vgl. dazu auch v. Bókay, den der Autor nicht zitiert). Dabei erscheint fast einzig merkwürdig der verhältnismäßig rasche unglückliche Verlauf der Krankheit. Hierzu gibt Bär zwei Erklärungsansätze.

Es ist denkbar, daß Mozarts Herz einer dauernden Überbeanspruchung ausgesetzt war und daher der Kreislauf der zusätzlichen Belastung durch den Infekt keinen genügenden Widerstand zu leisten imstande war. Es geht nämlich aus den Porträts der Wiener Zeit hervor, daß Mozarts Augen etwas hervortraten (im Sinne des Exophthalmus der Basedow-Kranken; wir sprechen gelegentlich bei nicht voll ausgeprägter Krankheit von einem „basedowoiden“ Menschentyp). Dürfen wir diese Beobachtung ärztlich bewerten, so liegt der Verdacht einer gesteigerten Schilddrüsenfunktion jedenfalls nahe, und dies wiederum würde eine chronische Herzbelastung zur Folge gehabt haben.

Und zum zweiten: die damals viel praktizierten Aderlässe waren nicht nur unzweckmäßig, sondern sogar lebensbedrohend. Diese Aussage müssen wir heute machen, ohne dadurch unsere ärztlichen Vorgänger mit einer moralischen Schuld belasten zu wollen. Jedes therapeutische Konzept geht auch auf epochebedingte allgemeine Vorstellungen vom normalbiologischen und pathologischen Geschehen zurück — selbstverständlich auch das unserer Tage. Und erst in späteren Epochen können einigermaßen die wirklichen Fortschritte und die Fehler einer beliebigen früheren Epoche abgeschätzt werden. Eine Binsenweisheit, gewiß, die man sich aber bei ärztlicher Tätigkeit und ihrer Beurteilung immer wieder klar vorstellen muß. Der Autor wägt diese Dinge mit noblem Gerechtigkeitsbestreben, damit wird dies Kapitel besonders für den ärztlichen Leser eindrucksvoll. Viel ist auch in neuerer Zeit über eine Vergiftung Mozarts geschrieben worden — wir erwähnten es eingangs bereits. Indessen: Vergiftungen durch die meist genannten Quecksilbersalze waren vor 200 Jahren viel besser bekannt und viel häufiger zu beobachten als heute. Das hängt damit zusammen, daß Maria Theresias Leibarzt von Swieten die Behandlung venerischer Krankheiten mit Quecksilbersalzen eingeführt hatte, wobei anfänglich nicht selten

durch Überdosierungen schlimme Folgen eintraten. Nun ist gerade von Sallaba an Vergiftungsproblemen besonders interessiert gewesen und hat sogar die Errichtung eines Lehrstuhles für „*gerichtliche Arzneykunde*“ (Eingabe vom 19. April 1791) in Wien beantragt. Wir können Bär zustimmen, wenn er behauptet, daß Mozarts Ärzte zu jener Zeit daher eine derartige Vergiftung sicher erkannt hätten. Die Vergiftungshypothesen können also praktisch ausgeschlossen werden. Notwendig wäre an dieser Stelle jedoch eine Diskussion des von anderen Autoren angenommenen Nierenleidens gewesen.

Bleiben die gegen Constanze und andere gerichteten Vorwürfe im Zusammenhang mit dem wie es scheint elend lieblosen Begräbnis, welchem Bär ein letztes Kapitel widmet. Aber auch hier zeigt es sich, daß diese in genauer Berücksichtigung der damaligen Bestattungsgebräuche und der dafür bestehenden Anordnungen haltlos sind.

Es ist verständlich, daß die Hinwendung zum allzu frühen Ende Mozarts in jedem Menschen mit Herz eine Kette von Gedanken und Gefühlen auslöst, aus der heraus er nicht nur das Schicksal selbst, sondern auch die damals agierenden Personen (Familie, Freunde, Ärzte usw.) anklagen möchte: mußte das alles so sein, war wirklich nicht zu helfen? Umso wichtiger einmal die Überwindung des Gefühles durch die nüchterne, sachliche Betrachtung, wie sie der Autor erreicht hat. Damit kann sich unsere Klage auf eine andere Ebene heben.

Rudolf Bachmann, Institut für Histologie und experimentelle Biologie der Universität München

Georg Friedrich Händel: Zwölf Concerti Grossi opus 6. Hrsg. von Adolf Hoffmann und Hans Ferdinand Redlich. Kassel etc., Bärenreiter 1961. XIV, 276 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 14). Dazu: Kritischer Bericht von Hans Ferdinand Redlich. Ebda. 1964. 95 S.

Im Jahre 1869 legte Friedrich Chrysander die Concerti grossi opus 6 vor. Inzwischen hat sich die Forschungslage wesentlich gewandelt: zu dem vorwiegend ästhetischen Interesse am Kunstwerk als der Schöpfung eines Genies ist die verstärkte kritische Aufmerksamkeit für die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Werkes getreten, was sich am deutlichsten in den

neuen kritischen Gesamtausgaben auch anderer klassischer Meister zeigt. Wie jene Neuausgaben, so gründet auch die vorliegende Edition auf einer weit breiteren Quellenbasis als alle früheren Ausgaben. Redlichs Kritischer Bericht nennt alle erreichbaren Quellen, darunter die erstmals verwendete Handschrift 264.30.H14 des Fitzwilliam-Museum, Cambridge, welche die im Autograph fehlenden beiden Schlußsätze des 5. Konzerts enthält, ferner die Overture zur Cäcilien-Ode (1739), die eine Vorform der im Autograph ebenfalls fehlenden beiden ersten Sätze desselben Konzertes darstellt. Die Zuziehung des gesamten Quellenmaterials gibt denn auch der neuen Ausgabe dieses vielleicht bedeutendsten Instrumentalwerkes Händels ihren besonderen Wert. Gespannt schlägt man daher den Notenband auf: Würde, nach fast einhundertjähriger Händelforschung, eine neue Edition von dem bekannten Chrysanderschen Text, dem fast alle seither erschienenen Ausgaben folgen, wesentlich abweichen?

In der Tat ist man überrascht, zusätzlich zwei Oboenstimmen zu finden, welche (im Kleinstich) die 1. und 2. Tutti-Violine verstärken, und zwar in den Konzerten Nr. 1, 2, 5 u. 6 — eine unerwartete Farbe im gewohnten Klangbild, das allein vom Streicherklang Corellischer Prägung bestimmt ist. Wie verhält es sich mit der Authentizität dieser Oboenparte? Sie sind enthalten im Autograph (A) sowie in einer nicht-autographen Abschrift davon, die ca. 1744 angefertigt wurde (im Vorwort zum Notenband unter dem Sigel EG, im Kritischen Bericht als D aufgeführt); sie fehlen hingegen in dem von Händel selbst besorgten Erstdruck der Stimmen bei J. Walsh aus dem Jahre 1740 (W₁ bzw. F) sowie in allen weiteren noch zu Händels Lebzeiten oder später erschienenen Ausgaben. (Ich benutze im folgenden die Siglen des Kritischen Berichts: A = Autograph; B, C, D, E = nicht autographe Partituraschriften; F = Händels Erstdruck in Stimmen; G–K = weitere von J. Walsh zwischen 1741 und 1760 verlegte Frühdrucke in Stimmen.)

Der Entscheidung der Herausgeber, die Oboenparte „*selbstverständlich ins Partiturbild einzubeziehen*“ (Vorwort S. X und Kritischer Bericht S. 13), weil sie „*integrierender Bestandteil der ursprünglichen schöpferischen Konzeption Händels*“ seien (Kritischer Bericht S. 18), und weil sie in der

Handschrift D „an prominente Stelle, d. h. ins oberste System der Partitur“ gerückt seien, müssen wir widersprechen: Die Oboenstimmen stehen in A ungewöhnlicherweise in den beiden untersten Systemen der Akkolade; Händel hat sie also nachträglich eingetragen, sie gehören daher offenbar nicht zur ursprünglichen Konzeption. In der Kopie D sind sie dann nicht an „prominente“, sondern vielmehr an ihre normale Stelle, nämlich in das oberste System gerückt — eine Umstellung, die jeder Kopist von sich aus vornimmt. Immerhin: Händels Hinzufügung der Oboenparte zu vier Konzerten im Autograph zeigt, daß er sie — offenbar bei einem bestimmten Anlaß — mit Oboen aufgeführt hat. Nun machen es gerade Redlichs ausgezeichnete Erläuterungen zur Werkgeschichte von op. 6 plausibel, daß Händel die in Frage stehenden vier Konzerte Nr. 1, 2, 5 und 6 im Konzertwinter 1739/40 als Zwischenmusiken zur Cäcilien-Ode und zu einigen dramatischen Oratorien verwendete, welche die Mitwirkung der Oboen verlangen (Kritischer Bericht S. 13 und Vorwort S. VII). Daß Händel dabei die ohnehin vorhandenen Oboen einsetzen wollte, ist nur natürlich: er ließ sie, mit leichten Akkommodationen an ihren Umfang, die beiden Tutti-Violen verstärken. Jener besondere Anlaß spielte indes in die Publikation nicht mehr hinein. Es ist also nicht weiter „unerklärlich“, warum Händel die Oboen im Erstdruck „ausschloß“ (Kritischer Bericht S. 13); unerklärlich wäre es vielmehr, wenn Händel die vier für den genannten besonderen Zweck hergerichteten Konzerte in dieser bearbeiteten Form in die geschlossene Publikation als op. 6 aufgenommen hätte, die sich so offenkundig an das gleichfalls einheitlich instrumentierte opus 6 Corellis und die gleichartigen Werke der Corelli-Schule anschließt. Dennoch: die autographe Eintragung der Oboenpartien in A zeigt, daß sie zur Werkgeschichte von op. 6 gehören; das rechtfertigt zur Genüge ihren Abdruck im Rahmen einer kritischen Ausgabe, und durch den Kleinstich wird auch der akzidentielle Charakter der Oboenstimmen kenntlich gemacht. Nicht gegen deren Abdruck also richten sich unsere Bedenken, wohl aber gegen die Begründung: daß nämlich die Oboenstimmen „integrierender Bestandteil der ursprünglichen schöpferischen Konzeption Händels“ seien und daß ihr Fehlen im Erstdruck F (und in den

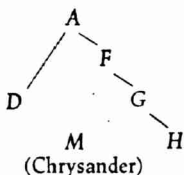
übrigen Publikationen) unerklärlich sei (und wohl, so muß man schließen, eigentlich ein Versehen ist), daß daher „ihre Mitwirkung obligatorisch sein sollte“ (Vorwort S. X), diese Ansicht ist u. E. irreführend. Das Autograph zeigt vielmehr, daß Händel die Oboenstimmen erst nachträglich eingefügt hat (was im übrigen auch aus der Stimmführung hervorgeht, die in den nicht ausgeschrieben colla parte-Partien den Umfang der Oboe unterschreitet).

Daß Händel sein opus 6 in der ursprünglichen Streicherbesetzung veröffentlichen wollte, geht eindeutig hervor aus dem von ihm selbst besorgten Druck (F) „in Seven Parts“ (ohne Oboen). Die Oboenparte in den Konzerten 1, 2, 5 und 6 haben mit der Komposition und Publikation der zwölf Konzerte als op. 6 nicht unmittelbar zu tun — hierin vergleichbar etwa der Bachschen Umarbeitung des 1. Satzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert zur Kantaten-Sinfonia BWV 174, die in dieser Form auch niemand im Rahmen des 3. Brandenburgischen Konzerts auführen wird. Will man die Cäcilien-Ode oder andere Händelsche Kantaten oder dramatische Oratorien nach Händels Beispiel mit Zwischenmusiken versehen, so mag man eines der vier Konzerte mit Oboen dazu verwenden, führt man sie aber als Concerti grossi aus op. 6 auf, so sollte man sich an Händels Erstdruck halten und auf die Oboen verzichten.

Ich vermute, daß eine noch eingehendere Prüfung der handschriftlichen Kopien von op. 6 in Partiturform (B, C, E) hier zu weiterer Sicherheit verhelfen könnte. Über diese „frühen Partiturabschriften, denen ein bestimmter, weiter unten näher zu präzisierender Authentizitätsgrad zukommt“ (Kritischer Bericht S. 9), gibt der Kritische Bericht — entgegen der eben zitierten Bemerkung — leider keine weitere Auskunft; mit wenigen Ausnahmen tauchen sie auch in den Einzelnachweisen zu den zwölf Konzerten nicht wieder auf. Sie enthalten keine Oboenparte. Ihre Vorlagen müßten sich anhand gemeinsamer Fehler oder Varianten unschwer ermitteln lassen. Falls sie nicht Spartierungen eines der Stimmendrucke, sondern mittelbare oder unmittelbare Abkömmlinge von A sind, falls sie ferner noch zu Lebzeiten Händels, womöglich mit seinem Wissen kopiert wurden, so weist das Fehlen der Oboenparte in diesen Kopien gleichfalls darauf hin, daß die reine Streicher-

besetzung die von Händel für op. 6 beabsichtigte war.

Es führen uns diese Bemerkungen unmittelbar auf einen weiteren kritischen Punkt der vorliegenden Ausgabe, nämlich auf die unzureichende Bewertung der Quellen. Da das Autograph (A) und der von Händel selbst besorgte Erstdruck (F) erhalten sind, macht sich jener Mangel nicht so sehr im Notentext bemerkbar, wohl aber in Inhalt und Aufbau des Kritischen Berichts, der die in der Überschrift zu Kapitel II gestellte Frage nach dem „Verhältnis der Quellen zueinander“ (S. 12) eigentlich unbeantwortet läßt. So richtig es ist, daß „die Frage, welcher dieser Quellen die überzeugendste Authentizität zukomme, sich nur schwer beantworten läßt“ (S. 13), so wenig befreit doch diese Feststellung von dem Versuch, diese Frage zu lösen. Die Antwort, die zunächst nur die Klärung des Abhängigkeitsverhältnisses, also die Filiation der Quellen geben kann, läßt sich aus Redlichs Einzelnachweisen gewinnen, die sich allerdings im wesentlichen auf die Quellen A, D, F, G und H beschränken; sie sind zahlreich genug, um für diese Quellen folgendes Stemma zu erstellen:



Die Lesartenverzeichnisse ergeben ferner, daß F vielfach bessere und konsequentere Lesarten als A hat: Händel hat diesen Erstdruck selbst überwacht, er ist als authentische Erstausgabe die wertvollste Quelle. Chrysanders Ausgabe (im Kritischen Bericht unter dem Sigel M) ist aus A, F und G kontaminiert, wobei aber F die Grundlage der Edition bildete; I und K (die späteren Walsh-Drucke) sowie L (Samuel Arnolds Ausgabe) dürften an den Zweig F anzuschließen sein. N (Schumanns Ausgabe bei Eulenburg 1906) ist offenbar von Chrysanders Ausgabe abhängig. O, P und Q sind zwar z. T. für die Entstehungsgeschichte sowie zur Ergänzung der in A fehlenden Sätze wertvoll, sie gehören aber nicht in das Stemma von op. 6. Die handschriftlichen Kopien B, C und E werden zwar genannt (S. 9/10), doch tauchen sie weder im Ab-

schnitt über das „Verhältnis der Quellen zueinander“ noch in den Einzelnachweisen (bis auf vereinzelte Ausnahmen) wieder auf, so daß sich über ihre Stellung im obigen Stemma allein aus dem Kritischen Bericht nichts ermitteln läßt. Ist aber ein solches Stemma erst einmal erstellt und durch einige überzeugende Leitfehler oder -varianten begründet, so ergeben sich daraus unmittelbare Konsequenzen für die Bewertung der Quellen. Erst wenn z. B. feststeht, daß B, C und E auf D zurückgehen, brauchen diese Quellen nicht weiter berücksichtigt zu werden, und von den bekannten Quellen ist D dann nicht bloß die „vermutlich“ erste Abschrift von A, sondern tatsächlich als älteste erhaltene Abschrift zu bewerten. Erst auf Grund einer Filiation lassen sich die verschiedenen Quellen nach ihrem Wert unterscheiden: Quellen, die von erhaltenen oder (bei anderen stemmatischen Typen als dem vorliegenden) rekonstruierbaren Vorlagen abhängen, sind für Textherstellung wertlos (wie z. B. die Hs D). Dies gilt ebenso für spätere Ausgaben, von denen bekannt ist, nach welchen Vorlagen sie gearbeitet sind (wie z. B. von Chrysanders Ausgabe), es sei denn, man übernimmt aus ihnen, bei unheilbaren Textstellen, einzelne Konjekturen (was bei der guten Quellenlage von op. 6 aber unnötig ist). Dagegen sind die sogenannten Variantenträger, also jene Quellen, die authentisch sind oder in denen sich authentische Lesarten erhalten haben können, voll zu berücksichtigen, im vorliegenden Falle also F und A, für die Bezifferung des Solo-Violoncells ferner der Druck G aus dem Jahre 1741, der, über A und F hinausgehend, auch in den Solo-Episoden des Violoncell beziffert ist. Eine solche Quellenbewertung würde sich weiter unmittelbar auf die Gestaltung der Lesartenverzeichnisse auswirken: Eine genaue Prüfung der Lesartenverzeichnisse musikalischer Ausgaben zeigt immer wieder, daß an manchen Textstellen wichtige Quellen ungenannt bleiben, daß dafür die Lesarten textkritisch wertloser (d. h. von erhaltenen Vorlagen abhängiger) Quellen genannt werden, daß die Wahl bestimmter Lesarten stilkritisch begründet wird, wo eine Entscheidung nach dem stemmatischen Quellenwert sicherer wäre. Eine textkritisch gewonnene Quellenbewertung dagegen würde die Abweichungen des (oder der) Variantenträger vollzählig aufführen können, würde die Lesartenver-

zeichnungen von den Sondervarianten (oder fortgeschleppten Lesarten) abhängiger Quellen entlasten und stilkritische Entscheidungen oder Konjekturen auf die Fälle beschränken, in denen die Variantenträger gegeneinander stehen, sie würde also die Unsicherheit, welche Lesarten im einzelnen in die Lesartenverzeichnisse aufzunehmen sind und welche nicht, aufheben und von einer mehr oder minder zufälligen zu einer wissenschaftlich begründeten Auswahl der Lesarten führen.

Für jene Unsicherheit seien aus dem vorliegenden Kritischen Bericht zwei Beispiele genannt: Seite 20, Concerto I, Satz 4, Takt 28, Viola: „A: 2. Note richtig cis“ (*Chrysanders Lesart fis' ist unrichtig.*)“ Hier benötigt man allein die Angabe der vom edierten Text abweichenden Lesart F; Fehler oder Varianten, die sich nachweislich erst in der späteren Überlieferungsgeschichte eingeschlichen haben, verdienen keine Berücksichtigung. Seite 19/20, Concerto I, Satz 2, Takt 33, Viola: „M: 2. Note e'. Die sich aus der hier aus A und D adoptierten Lesart fis' ergebende $\frac{3}{4}$ -Harmonie entspricht zweifellos Händels Harmonie-Empfinden besser beim Auftreten des Themas in Moll als Chrysanders Lesart.“ Hier fehlt unbedingt die Lesart der wichtigsten Quelle F: lautet sie *fis'* (wie A), so ist der Fall klar und es hätte nicht des stilkritischen Arguments bedurft (Chrysanders Lesart *e'* wäre dann ein Sonderfehler). Wenn dagegen F an dieser Stelle *e'* liest, wenn also die beiden Variantenträger (F und A) gegeneinanderstehen und beide Lesarten möglich sind, erst dann ist die stilkritische Entscheidung zulässig. Die Beispiele für unterlassene Nennung wichtiger Quellen, und zwar meist F, für die überflüssige Mitteilung von Lesarten sekundärer Quellen, für die unnötige Absicherung gegen Fehler und Konjekturen späterer Herausgeber, vor allem Chrysanders, ließen sich leicht vermehren.

Wichtiger als diese Bedenken gegenüber den textkritischen Grundlagen der vorliegenden Edition und damit des Kritischen Berichtes — Bedenken, die übrigens nicht neu sind und gegenüber den bisherigen Editionen Beethovenscher Werke bereits von H. Unverricht vorgebracht worden sind (*Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, Musikwissenschaftliche Arbeiten 17, 1960) — wichtiger noch ist die Frage, wie weit sich jene Unsicherheit der

Quellenbewertung im Notentext selbst auswirkt; sie ließe sich selbstverständlich nur durch nochmalige Prüfung der Quellen voll beantworten. Immerhin geht aus Redlichs zahlreichen Einzelnachweisen hervor, daß F, der von Händel selbst besorgte Erstdruck, an vielen Stellen bessere oder konsequenter Lesarten hat als das Autograph A, womit die im Kritischen Bericht S. 13 aufgeworfene Frage, „welcher dieser Quellen die überzeugendste Authentizität zukommt“, im Grunde zugunsten von F entschieden ist. Der edierte Notentext indes basiert offenbar in der Regel auf A. Diese, wie uns scheint unglückliche Höherbewertung von A gegenüber F wirkt sich am offenkundigsten in der bereits erörterten Frage der Oboenbeteiligung aus. Nun sind andererseits die Abweichungen zwischen A und F, soweit sich das aus Redlichs Einzelnachweisen sehen läßt, nicht so schwerwiegend, daß sich daraus offenkundige Irrtümer in der Textgestaltung ergeben hätten. Immerhin würde der Notentext bei zutreffender Quellenbewertung von manchen unnötigerweise punktierten Bindebögen, klein- oder kursivgestochenen Vortragszeichen etc. befreit sein, die für den praktischen Benutzer immer eine Last sind, zumal wenn er die zugehörigen Anmerkungen im Kritischen Bericht nur schwer oder gar nicht findet. Ich exemplifiziere am Konzert Nr. 1: in Satz 1 stehen in den Takten 21, 23 und 25 punktierte Bindebögen im Vc. Im Kritischen Bericht findet man, leider nur zu Takt 23, die Bemerkung: „A: Keine Phras.-Bg.“ Zunächst hat diese Bemerkung offensichtlich auch für Takt 21 und 25 zu gelten. Der Benutzer hat nun aus dem Vorwort und den einleitenden Kapiteln zum Kritischen Bericht den Eindruck gewonnen, daß A die zuverlässigste Quelle sei, also wird er jene punktierten Bögen zunächst streichen; dann aber ergibt sich eine offenkundige Diskrepanz zum Bc. in Takt 25, der dort, zusammen mit dem Vc., die gleiche Phrase gebunden zu spielen hat. Eine solche Diskrepanz ist indes unsinnig, kein intelligenter Musiker wird diese Stelle so ausführen. Die Bögen im Vc. Takt 25 müssen also gesetzt werden, was dann per analogiam auch für Takt 21 und 23 zutrifft. Diese Entscheidung hätten die Herausgeber dem Benutzer abnehmen müssen. Sie hätten, mit F, die Bögen durchziehen sollen; dies ist nicht nur musikalisch allein sinnvoll, es entspricht auch eindeutig Händels Absicht, da er die

Bögen in *F* ja ausdrücklich eingefügt hat (was bei der allgemeinen Nachlässigkeit der Zeit hinsichtlich konsequenter Bogensetzung viel schwerer wiegt als das beiläufige Fehlen der Bögen in *A*). Die zitierte Anmerkung im Kritischen Bericht hätte das wissenschaftliche Gewissen der Herausgeber voll entlastet.

Solche dem Benutzer unnötigerweise zugeschobenen Entscheidungen, wie sie sich in punktiertem, kleingestochenem oder kursivem Druck zeigen, sollten auch deswegen auf jene Fälle beschränkt werden, in denen zwei oder mehr nach Quellenwert und Stil gleichrangige Lesarten zur Wahl stehen, weil die typographische Unterscheidung in der Regel für eine eindeutige Wiedergabe der Varianten innerhalb und zwischen den Quellen nicht ausreicht: Zu den allermeisten punktierten Bindebögen z. B. schweigen Kritischer Bericht und Vorwort, man weiß also nicht, in welcher der Quellen sie fehlen bzw. stehen oder ob sie gegen alle Quellen konjiziert sind. Das sicher verständliche Bestreben, die Varianten der Quellen auch im Notentext sichtbar zu machen, führt nur zu größerer Unklarheit. Dies gilt auch von der Generalmaß-Bezifferung. Man hat zwar keinen Anlaß, an ihrer Zuverlässigkeit im ganzen zu zweifeln, nur erlauben eben weder die typographische Unterscheidung noch die Einzelnachweise eine Kontrolle im einzelnen, die doch, z. B. bei eingeklammerten Bezifferungen, möglich sein sollte.

Störend wirkt ferner, daß das Vorwort mit dem Kritischen Bericht nicht ausreichend abgestimmt ist, daß Sätze und ganze Abschnitte des Vorwortes im Kritischen Bericht noch einmal auftauchen, daß im Vorwort andere Hss-Siglen als im Kritischen Bericht verwendet und daß in den Nachweisen zu den einzelnen Konzerten Quellen genannt werden, die in der jeweiligen Kopfzeile, z. T. sogar im generellen Quellenverzeichnis, fehlen.

Über allem sei nicht vergessen, daß die vorliegende Ausgabe sehr viel detaillierter über die Quellenlage informiert als alle bisherigen Editionen. Besonders zu begrüßen ist auch der Abdruck älterer, meist in *A* überlieferter Varianten einzelner Sätze aus op. 6 im Anhang des Notenbandes. An Redlichs eingehenden Erläuterungen zur Werkgeschichte wird niemand, der sich mit Händels opus 6 und seinen Quellen beschäftigt, vorbegehen können. Wenn wir auch meinen, daß sich „grundsätzliche Widersprüche und

Varianten zwischen Autograph, Erstdruck und frühen Partitur-Kopien“ zwar „nicht aus der Welt schaffen“ (Kritischer Bericht S. 13), sich aber doch erklären und für die Erstellung des authentischen Textes verwenden lassen, so sei doch betont, daß uns die diesbezügliche Kritik allein auf Grund der reichhaltigen, im Kritischen Bericht ausgearbeiteten Angaben möglich war.

Klaus Rönna, Bochum

Joseph Haydn: Werke. Reihe XXV. Bd. 5: *L'Infedeltà Delusa*, *Burletta Per Musica In Due Atti*, hrsg. von Dénes Bartha und Jenő Vecsey. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1964. X, 367 S. Dazu: Kritischer Bericht. München-Duisburg 1965. 29 S.

Es wird eine der nachhaltigsten Wirkungen der im Erscheinen begriffenen Haydn-Gesamtausgabe sein, Haydns Opern von denen nunmehr die *Buffa L'Infedeltà delusa* in Partitur vorliegt, wieder ins allgemeine musikalische Bewußtsein zurückgerufen zu haben. Die Namen der Herausgeber — Bartha verdankt man Grundlegendes zu Haydns Wirken als Opernkapellmeister und die Edition von Haydns Briefen und Aufzeichnungen — bürgen für eine mit aller wissenschaftlichen Akribie durchgeführte Revision. Diese Annahme hält, um es gleich vorwegzunehmen, auch näherer Beschäftigung stand. Den Klavierauszug der Oper hat H. C. Robbins Landon einige Jahre früher (1961) herausgegeben. Bedauerlich ist nur, daß hier wissenschaftliche Doppelarbeit geleistet wurde, die sich vielleicht hätte vermeiden lassen.

Einzige in Betracht kommende Quelle der *Infedeltà delusa* ist die autographe Partitur, auf die sich die Edition ausschließlich stützt. Der Aufbewahrungsort des Autographs (Budapest, Nationalbibliothek) geht übrigens im Notenband nur aus der Reproduktion der ersten Notenseite hervor. Der Revisionsbericht nennt keine einzige Partiturabschrift des 18. Jahrhunderts. Die verhältnismäßig einfache Quellenlage, wie sie ähnlich auch für die *Canterina* (JHW, XXV, 2) und *Lo Speciale* (JHW, XXV, 3) gilt, ist bezeichnend für die alles andere als zentrale Stellung von Haydns Operschaffen in seinem Gesamtwerk. Man denke auch an Haydns Replik auf den Ende der 80er Jahre an ihn ergangenen Antrag, für Prag eine Oper zu schreiben (Briefe und Aufzeichnungen, 185).

Eigentümlich berührt der Titel „*Burletta per Musica*“ im Originallibretto der *Infedeltà delusa* als Bezeichnung für eine immerhin ausgewachsene Buffa. Im Florentiner, von Neri vertonten Libretto ist das Stück denn auch „*dramma giocoso*“ betitelt. Von der italienischen Oper her gesehen eher provinziell wirken die verhältnismäßig kurzen Finales.

Über Anlaß und Umstände der beiden Aufführungen in Eszterháza am 26. Juli und am 1. September 1773, zuerst zum Namensstag der Fürstin Eszterházy, dann zum Besuch der Kaiserin Maria Theresia, über die Libretti und den Textdichter Coltellini, ebenso wie über die verschiedenen Fassungen der Ouvertüre gibt das von Bartha gezeichnete Vorwort zum Notenband klare und knappe Auskunft. Die Ouvertüre fehlt im Autograph. Ihre Identifizierung mit der Sinfonia Hob.Ia:1 überzeugt und wird zusätzlich bestätigt durch die autographe Partitur des 2. Satzes (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin), die einen unmittelbar zur Introdution überleitenden Schluß enthält. Eine gewisse Inkonsequenz liegt jedoch darin, daß die Herausgeber diesen Operenschluß nur als Anhang zur dreisätzigen Ouvertüre bringen, zumal der sowieso dubiose dritte Satz der Sinfonia Hob.Ia:1 „*eigentlich nicht zur Oper*“ gehört (Vorwort, VIII, Sp. 2; vgl. in diesem Sinn ausdrücklich auch G. Feder in: Mf XIX, 1964, 64). Eine umgekehrte Anordnung mit dem Schlußpresto als Anhang wäre demnach wohl sinnvoller gewesen. Die übliche Bezeichnung „Sinfonia“ hätte man vielleicht beibehalten sollen statt „Ouvertüre“. Nebenbei bemerkt: es wäre nicht unwichtig zu wissen, wann die Benennung „Ouvertura“ sich in der italienischen Oper einbürgert. Im Abkürzungsverzeichnis des Kritischen Berichts vermißt man unter A den Hinweis auf die Quellen zur Ouvertüre.

Stich und Disposition lassen keine Wünsche offen. Eine gewisse Beeinträchtigung des Eindrucks scheint mir nur dadurch gegeben, daß das Partiturbild von runden, eckigen und Winkelklammern geradezu übersät ist. Dies Verfahren, Ergebnisse der Revision auch in den Text hineinzutragen, hat zur Folge, daß völlig fraglose Analogieergänzungen (z. B. Übertragung der Artikulation von V. I auf V. II bei gleichartigem melodisch-rhythmischen Verlauf) oder Ausschreibungen des Collaparte sich von weniger selbstverständlichen Ergänzungen (z. B. in

der Dynamik) nicht abheben und die kritische Aufmerksamkeit im ersten Fall mehr als nötig beansprucht wird. Ein Ausweg böte sich in der zusammenfassenden Registrierung solcher Ergänzungen unter eigenen Rubriken des Lesartenverzeichnisses. Denkbar wäre der Grundsatz, die Philologie im Notenbild nach Möglichkeit nur soweit in Erscheinung treten zu lassen, als es musikalisch von Belang ist. Mit Bedacht haben die Herausgeber die wenigen notwendigen Ergänzungen im Notentext vorgenommen. Lediglich in einem Fall, im Finale Nr. 14, war die Tempobezeichnung hinzuzufügen. Dem Typus dieses 4/4-Allegros entspricht jedoch m. E. mehr die Bezeichnung „Allegro“ als „Allegro di molto“.

Anhand von Nr. 4 seien hier noch am Rande einige konkrete Fragen der Revision berührt, wodurch sich indessen nur Genauigkeit und Zuverlässigkeit bestätigen, mit denen die Herausgeber zu Werke gegangen sind. V. I, T. 6 sind in der Quelle die beiden letzten Noten gebunden. Der Bogen wird unterdrückt, da er an allen Parallelstellen fehlt. Man könnte hier musikalisch sinnvoll auch umgekehrt argumentieren und die Bögen an den Parallelstellen ergänzen. Auch in allen anderen ähnlich gelagerten Fällen blieb vereinzelte Bezeichnung prinzipiell unberücksichtigt. Bei T. 9, 13, 14, 36 (jeweils 2. Viertel der Singstimme) wäre es vielleicht doch sinnvoll gewesen, an den Rhythmus der unisono begleitenden Violinen anzugleichen bzw. im Lesartenverzeichnis darauf hinzuweisen. T. 4 (4. Viertel) bis T. 5 geht die Viola col Basso. Trotzdem steht auf dem 3. Viertel ein Keil, der im Baß fehlt. In T. 29 (Oboe) hätte vielleicht der Bogen analog T. 30 ergänzt werden können. Ein interessanter Fall begegnet T. 62 und T. 70 im Baß. An diesen Parallelstellen divergiert der Baß. Er lautete aber T. 70 ursprünglich ebenso wie in T. 62. Haydn korrigierte jedoch die Stelle, so daß sich eine Divergenz zu T. 62 ergab. Sie bleibt in der Ausgabe bestehen. Wäre es nicht vertretbar, auch in T. 62 die Korrektur von T. 70 zu übernehmen? Unklar ist in der Quelle eine Stelle in Nr. 6 (T. 130, Corni). Daß Corno II die Schlußnote nicht bringt, erscheint mir trotz der ganzen Pause höchst unwahrscheinlich.

Der Kritische Bericht ist übersichtlich angelegt. Unter II sind die Ergebnisse der Revision unter bestimmte Gesichtspunkte

zusammengestellt (Autographe Korrekturen, Schreibversehen, Zu den originalen Vortragszeichen usw.). Es folgen (III) die Lesarten. Die durch diese Aufgliederung vielleicht etwas umständlichere Benützung, wenn man ausgehend von der Partitur u.U. an verschiedenen Stellen des Kritischen Berichts nachschlagen muß, nimmt man gern in Kauf. Doch all dies und was im einzelnen noch an geringfügigen Inkonssequenzen oder Fragen angeführt werden könnte, fällt ernsthaft nicht ins Gewicht gegen die vorbildliche und gediegene Leistung der Editoren und der Editionsleitung. Zur Aufführungsgeschichte und zu den Quellen wäre ergänzend zu den Angaben im Vorwort und Kritischen Bericht noch zu nennen: D. Bartha, *Haydn. Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel 1965, 71) und Bartha-Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (Mainz 1960, 389—390, z.T. freilich durch die Edition überholt).

Stefan Kunze, München

The Dublin Virginal Manuscript. Second Edition, corrected, revised, and augmented. Edited by John Ward. Wellesley College 1964. 58 S. (The Wellesley Edition. 3.)

Diese Quellenausgabe ist in Bezug auf Genauigkeit und Verlässlichkeit schlechthin als vorbildlich zu bezeichnen. Selbst der Nichtfachmann wird nach Betrachtung der Einleitung und des Kommentars erkennen müssen, mit welcher Sorgfalt und Geduld hier vorgegangen und welcher Einblick in die weltliche Klaviermusik vor 1600 damit erreicht worden ist.

Die Einleitung bietet eine Beschreibung und einen Abriß der Geschichte des Ms. und seines Besitzers, die in Verbindung mit den vorhandenen Daten von Konkordanzen und der vermutlichen Wirksamkeit des einzig genannten Autors Taylor dem Herausgeber erlauben, das Entstehungsdatum auf etwa 1570 festzulegen. Damit ist eine der frühesten und zugleich die umfanglichste Quelle weltlicher Klaviermusik in England vor 1600 erschlossen. In Verbindung mit den bisher bekannten Mss. Royal Appendix 58, *Mulliner Book* und *My Lady Nevills Book* wird der Zeitraum von 1530—1591 nun besser überschaubar.

Der reiche Kommentar zu fast jedem einzelnen Stück hat keine Mühe gescheut, Konkordanzen aufzuspüren, Literatur zu sichten und Satztechniken zu erläutern. Die weite Verzweigung der Konkordanzen in den

Niederlanden, Frankreich, Italien und England beweist die große Verbreitung solcher Stücke auch im 16. Jahrhundert, die dadurch bedingte Divergenz der Fassungen und die Unmöglichkeit, Anonymi aufzudecken oder Originalfassungen zu fixieren. Bezeichnend, daß die Quelle nur einen Autor nennt. Vor welche Aufgaben sich schon damals Sammler und Schreiber gestellt sahen, bezeugt z. B. die Instrumentalfassung von Nr. 21 in Thomas Woods *Scottish Metrical Psalter*, wo am Ende jedes Parts „correctit“ zugesetzt ist und der Schreiber dann doch zu einer Stelle des Kontratenors vermerken muß „I dout, yf this passage heir is wrong“. Die Freiheit, mit den Fassungen beliebig zu schalten, zeigt sich auch in den vorgenommenen Adaptionen von Texten und Melodien, wie sie aus dem Kommentar zu Nr. 30 erhellt. Wenn manchmal Konkordanzen nicht überzeugend sind, wie zu Nr. 25 die Konkordanz aus Ballets *Lautenbuch* oder die aus Azzaiolos *Villotas*, so liegt das in der Natur der Sache. Die immer wiederholte Abwandlung kann zu völliger Neuschöpfung führen und dem Vergleich mit dem hypothetischen Original nicht mehr standhalten.

Aufmerksam gemacht sei auf die seltenen, frühen Beispiele von sechs zweisätzigen Suiten und auf Nr. 9 als frühestes englisches Beispiel des Romanescabasses. Da fast alle vorkommenden Stücke Tänze sind, sollte in den Variationen von Nr. 9 die Angabe *Gail* (Gaillarde) zu Takt 16 im Titel doch irgendwie erscheinen, vielleicht wie bei Le Roy als *Gaillarde Romanesque*, um so mehr als der Herausgeber selbst die Paarung von je zwei Variationen feststellt und Zweiteilung bei Gaillarden häufig ist. Es scheint nicht zufällig, daß die letzten beiden Variationen nicht gepaart sind, also wohl als Coda gelten, wie sie auch nicht wie die übrigen durch eine Fermate getrennt sind.

Die Titel der Stücke sind mit aller gebotenen Vorsicht aus Konkordanzen erschlossen, im Kommentar erläutert und im Notentext als Zusatz kenntlich gemacht.

Fast überflüssig zu sagen, daß die Übertragung, die die Notenwerte auf die Hälfte reduziert (schwarze Notation auf ein Viertel) — bei Tänzen unerlässlich — kaum Wünsche offen läßt. Die Verzierungen sind original belassen, Akzidentien mit besonderer Überlegung über oder unter den Noten zugesetzt (meist sind sie durch Vorkommen besonders in Zufinstrumentenfassungen gestützt), alle

übrigen Zusätze durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Die Verteilung der Stimmen, die, wie noch lange üblich, oft mehr der Greiffähigkeit der Hand als musikalischer Logik folgt, ist mit gutem Grund original belassen. Man vgl. dazu Nr. 11 und das Faksimile S. XVI. Ref. glaubt übrigens nicht, daß das *c'* Takt 2 von Nr. 11 zu wiederholen ist, auch nicht, daß *d''* Takt 28 von Nr. 2 aus dem Akkord eliminiert werden muß. Solche Stellen und solche Akkordergänzungen erscheinen in Klaviertabulaturen immer wieder. Die Foliozählung des Ms. ist in die Übertragung eingezeichnet. Um nichts auszulassen, folgt dafür der Kommentar der Paginierung der Gesamtquelle (bekanntlich ist das Ms. an das *Dallis-Lute-Book* angebunden), was den Vergleich nicht eben erleichtert. Es hätte dieser großen Quellentreue entsprochen, wenn auch die Taktstriche des Originals, vielleicht punktiert, eingezeichnet worden wären. Möglicherweise ließe sich doch eruieren, weshalb der Schreiber sie ebendort setzt. Sie könnten mehr sein als „*reading aids*“ (S. XIV) und sind vielleicht doch nicht nur „*fitfully*“ (S. XIII) angebracht.

An kleinen Korrekturen seien genannt: Nr. 3, 77 L 8 muß 7 L 8 heißen (Ref. übernimmt die Abkürzungen des Herausgebers). Nr. 11, 7 LB wäre der fehlende Punkt zu ergänzen. Nr. 25, 2 L 2 M soll wohl heißen 2 R 2 A.

Die Stücke selbst sind keineswegs simpel. Man betrachte den dicht gewebten Satz von Nr. 22, das Ausdrucksstreben von Nr. 21, die interessante Rhythmik von Nr. 12, den allenthalben sonoren Klang wie in Nr. 18, bewirkt durch gleichbleibende Vierstimmigkeit. Nr. 30 sei wegen Doppelmanualwirkung erwähnt, die auch manche anderen Stücke zeigen. Loslösung vom Zupf-instrumentensatz ist noch nicht überall erreicht. Sein Einfluß zeigt sich vor allem in der dichten, manchmal schlecht greifbaren Akkordik und im typischen Nachschlagen von Stimmen. Dieser Einfluß liegt viel näher als der der Orgel, wie es auch nicht zufällig ist, daß eben Lautenbücher viele Konkordanz enthalten. Auffallend sind auch die rhythmisch bewegten Schlüsse, die das Begleitmotiv beibehalten. Sie erwecken den Anschein, als ob das Stück immer weitergeführt werden könne, was seitens der Spieler sicher oft geschah. Andererseits kann

auch dieses Stilkriterium noch von der Lautentechnik kommen.

Die erste Ausgabe der Quelle von 1954 war mir nicht zugänglich. So konnte nicht geprüft werden, was „*corrected, revised and augmented*“ ist.

Margarete Reimann, Berlin

Erwiderung

Im Jahrgang 19 (1966), S. 474–475 der vorliegenden Zeitschrift widmete Paul Mies der durch den Unterzeichneten besorgten Ausgabe der Lieder Mozarts samt dem dazugehörigen Kritischen Bericht (KB) innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) eine dankenswerte Besprechung. Im Sinne einer Klarstellung ist es geboten, einige der in der Besprechung ausgesprochenen Ansichten des Referenten einer Prüfung zu unterziehen.

1. Dem Referenten „*scheint*“ im Liede KV 597, T. 1–2, die Berechtigung einer Übernahme der zwei „*Staccatostriche aus einem Frühdruck im Gegensatz zum Incipit in Mozarts Verzeichnis . . . zweifelhaft*“ zu sein. Dazu ist zunächst zu sagen, daß es sich bei der vom Referenten gemeinten Ausgabe bei Alberti nicht um einen „Frühdruck“, sondern um den Erstdruck handelt (vgl. KB, S. 163, unter D) — eine Unterscheidung, die nicht ohne Bedeutung ist, da die „Frühdrucke“ ja doch oft schon unzuverlässiger als die Erstdrucke sind, so wie sich auch im vorliegenden Fall die fraglichen Striche schon nicht mehr in den „Frühdrucken“ vorfinden (vgl. KB, S. 164, unter F bis K und M bis P). Zu der Übernahme der Striche aus dem Erstdruck anstatt aus Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis sei festgestellt: Einerseits versteht es sich von selbst, daß bei nicht vorhandenem Autograph der Herübernahme aus Mozarts Verzeichnis der Vorrang gebührt, und nach diesem Leitsatz ist in der Ausgabe grundsätzlich ja auch verfahren worden. Andererseits ist aber nicht zu verkennen, daß es sich bei den Incipits in dem Verzeichnisse um lediglich als Gedächtnisstützen dienende, äußerst flüchtig vorgenommene Eintragungen Mozarts handelt, die bei vorhandenem Autograph von diesem häufig, in wesentlichen wie in unbedeutenderen Dingen, abweichen und daher bei nicht vorhandenem Autograph für die Edition nur einen Notbehelf

darstellen und nicht als Glaubensartikel gelten können. Aus diesem Grunde konnte und mußte bei einem so auffallenden und ungewöhnlichen Fall wie dem vorliegendem eine im KB sicherlich überzeugend begründete, wissenschaftlich gerechtfertigte und notwendige Ausnahme von der Schulregel gemacht werden.

Der Meinung des Referenten, der den beiden Strichen (eigentlich: Keilen) die Funktion als Akzente mit dem Hinweis abspricht, „die richtige Betonung ergibt sich beim Singen von selbst“, ist dieses entgegenzuhalten: wohl müssen sich, allgemein gesagt, die Betonungen im Liede des 17. und 18. Jahrhunderts — vor allem noch im Liede Mozarts — weitgehend aus dem (dichterischen und musikalischen) Textsinn ergeben, da damals Betonungszeichen fast durchweg fehlten; wenn aber bei einer so charakteristischen Stelle, über dem musikalisch durch eine aufschlagende Quarte wiedergegebenen Wort „Erwacht“ des hymnisch-pathetischen Liedes KV 597 diese zwei Zeichen erscheinen — im Erstdruck überdies in Gestalt zweier besonders kräftiger Keile —, wäre es geradezu sinnwidrig, dieselben mit dem Referenten (wie sich aus dem Sinn seiner Worte ergibt) als Staccatozeichen und nicht als Betonungskeile ansprechen zu wollen.

2. Im Nachspiel des Liedes KV 596 ist dem Referenten der Wechsel von Staccatopunkten und -strichen „wirklich unerklärbar“. Im Erstdruck bei Alberti findet sich aber dieser Wechsel der Staccatobezeichnungen, und von dieser heranzuziehenden Primärquelle hat die NMA die unterschiedlichen Staccatozeichen übernehmen müssen. Eine Angleichung nach der einen oder anderen Seite, wie sie dem Referenten vorschweben mag, wäre wissenschaftlich nicht vertretbar gewesen. Wohl ohne jeden Zweifel ist anzunehmen, daß der Erstdruck in der unterschiedlichen Wiedergabe der Staccatozeichen der (seit langem verschollenen) Eigenschrift Mozarts gefolgt ist. Im Autograph aber wäre die Verschiedenheit — mit Berufung auf des Referenten eigene Termini (vgl. Die Musikforschung, 11, 1958, S. 441 ff. und 446 f.) — leicht und fügsam aus dem „Schreib-“ oder dem „Ausdrucksfaktor“ der Mozartschen Handschrift zu erklären. — Im übrigen ist im Notenband der Liederausgabe, S. Xf., über die für die Wiedergabe der Staccatozeichen in der NMA verfolgten Grundsätze das Nötige gesagt.

Daß es sich im vorliegenden Liede wie auch im Lied KV 308, T. 29 ff., bei den Staccatostrichen nach den Worten des Referenten „sicherlich nicht um Akzente (handelt)“, ist augenscheinlich, und das Gegenteil ist im KB ja auch nicht behauptet worden. Da diese Fälle wesentlich anders gelagert sind als in KV 597, sind sie auch nicht geeignet, die Bedeutung der beiden Striche (Keile) in KV 597 als Betonungskeile zu entkräften.

3. Zu der Dynamisierung des Liedanfanges von KV 472 bemerkt der Ref.: „Zu der Hinzufügung eines *f*(orte) am Liedanfang von Nr 12 KV 472 sei darauf hingewiesen, daß damals ein Satz, dessen Anfangsdynamik nicht bezeichnet war, *forte* begann (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 116).“ — Wissenschaftlich vertretbar ist in diesem Fall (wie übrigens auch bei KV 474!) einzig der Hinweis auf eine, die Dynamik betreffende Regel Telemanns (vgl. KB, S. 101 und S. 104): einerseits, da die traktatartige Aussage Telemanns dokumentarischen Wert hat, andererseits, da Telemann Mozart vorangeht (1725) und somit als annähernd zeitgenössisch zu werten ist, und schließlich darum, weil Mozart das kompositorische Schaffen des (frühen) Beethovens unbekannt gewesen sein dürfte. Eine praktische Verwirklichung aber der wie oben wiedergegebenen Aussage des Referenten würde überhaupt undurchführbar sein: beispielsweise würde bei dem dynamisch unbezeichneten Anfang des empfindsam-ariosen Liedes *Die Zufriedenheit* KV 473 das (autographe!) *f*(orte) in T. 5 jeden Sinn verlieren; des weiteren müßten dynamisch durchweg unbezeichnete Lieder durchgehends — oder bis wohin?! — *forte* interpretiert werden, so das Lied zum Weiheakt der *Gesellenreise* KV 468, das coupletartige *Lied der Freiheit* KV 506 oder die „*der Stimmungsliryk Schuberts nahekommende*“ (Abert, II, 403) *Abendempfindung an Laura* KV 523, um nur einige wenige der für den Fall in Frage kommenden Lieder namhaft zu machen. Des Rätsels Lösung ergibt sich aus der Feststellung, daß der Referent das fragliche Zitat in der Besprechung sinnentstellend verkürzt wiedergibt: In der Besprechung verweist er (wie oben mitgeteilt) auf sein — hier richtig zitierendes — Beethoven-Buch, dort aber beruft er sich auf die Einleitung einer heutigen (!) Henle-Ausgabe (*Klassische Klavier-Sonaten*, I, S. 4), deren Herausgeber anläßlich einer Sonate von C. Ph. Em. Bach

die dynamische Anweisung zwar ohne Quellenangabe, aber doch richtig wiedergibt durch den entscheidenden Nachsatz „... und wenn später piano folgt“. Das intakte Zitat aber trifft auf die beiden Lieder KV 472 und KV 474 zu und ist dem Inhalt nach nichts anderes als die im KB für die beiden Lieder sachlich treffend und wissenschaftlich einwandfrei angezogene Dynamik-Regel Telemanns.

4. Problematisch und widersprüchlich erscheint die Stellung des Referenten zur Stilbestimmung des Liedes *Die Alte* KV 517. Vorwegnehmend scheint erneut der Hinweis erforderlich zu sein, daß es sich bei dem Begleitpart des Liedes, geradeso wie bei demjenigen des zwei Tage später komponierten Liedes „*Die Verschweigung*“ KV 518, nur um eine skizzenhafte autographe Niederschrift Mozarts handelt (vgl. Notenband, S. XIV, und KB, S. 123 und S. 124 f.). Wenn der Referent die, einer Erwähnung in der Ausgabe nicht bedürftige, Feststellung trifft, mit der Kennzeichnung „Generalbaßlied“ für die Lieder 1–3 (KV 52, 147 und 148) gegenüber den späteren Liedern sei „zu wenig gesagt“ und „der Unterschied... (sei) offenbar durch das benutzte oder beabsichtigte Instrument bedingt“, und wenn der Referent einige Zeilen später bemerkt: „Die Lieder 1–3 haben deutlichen Cembalosatz, die späteren nicht mehr“, so ist damit impliziert, daß der Referent das Lied nicht für ein Generalbaßlied hält. Wiederum einige Zeilen weiter aber neigt er einer anfechtbaren Hypothese von A. Heuß (ZfMw 9, 1926, S. 566–567) zu: Die Auffassung Heuß' vom Stilcharakter des Liedes als dem eines „scharf ausgesprochenen Generalbaßliedes“ und die von Heuß behauptete Absicht Mozarts eines „bewußten“ „Archaisieren“ kommentiert der Referent mit den Worten: „Dem reifen Mozart wäre so etwas bei der sowieso ironisierenden Art des Liedes zuzutrauen.“ Diese Ansicht glaubt der Referent mit der (wissenschaftlich labil formulierten) Bemerkung stützen zu können, daß die Baßführung des Liedes „etwas Ähnlichkeit“ (!) mit den Baßführungen der frühen Generalbaßlieder, d. i. der Lieder 1–3, habe. Wenn wirklich diese „etwas Ähnlichkeit“ vorhanden sein sollte (was aber zu bezweifeln ist), so ist einmal darauf hinzuweisen, daß gewisse Ähnlichkeiten zwischen Musikwerken bestehen können, die inhaltlich und stilistisch sonst nichts miteinander gemein-

sam haben (siehe dazu auch W. Tapperts *Wandernde Melodien*, Leipzig ²/1890); mithin wird man „etwas Ähnlichkeit“ kaum als Zeugen für eine Stilbestimmung herbeirufen dürfen. Zudem wäre hier noch sehr die Frage, mit welchem der Lieder „1–3“, deren Baßführungen wesentlich voneinander abweichen, die Baßführung des Liedes *Die Alte* Ähnlichkeit haben sollte. Hierzu sei auf eine Feststellung in dem Aufsatz von Heuß (a. a. O., S. 566) hingewiesen, der sicherlich beizupflichten ist: „Auch nicht ein einziges seiner anderen Lieder weist stilistisch irgendwelche Übereinstimmungen mit dem unsrigen auf.“ — Alles in allem muß zugegeben werden, daß die Auffassung vom Generalbaßcharakter des Liedes, so wie es im Notenband der Ausgabe, Seite XIV, geschehen ist, abzulehnen ist und daß auch von einem „Widerspruch Ballins“ (Mies) sicherlich nicht die Rede sein kann.

5. Anläßlich des im Notenband, S. X, dargelegten Behandlungsverfahrens der Fermate in der NMA verweist der Referent auf seinen Aufsatz *The meanings of the corona in Mozart* (Monthly Musical Record 90, 1960, S. 132–138). Mit Ausnahme der dort angeführten Funktion der Fermate als Dehnungszeichen, die in der Liederausgabe zu erwähnen sich wegen der allgemein bekannten Gebräuchlichkeit erübrigte, und mit Ausnahme der aus Quantz' *Versuch* zitierten Bedeutung der Fermate als reines Schlußzeichen (S. 134, die drei letzten Zeilen des Zitates), bei der sich aber die Ausgabe direkt auf Quantz bezogen hat, haben die in dem Aufsatz zur Sprache gebrachten Fakten gerade auf das Lied Mozarts keinerlei Bezug.

6. Die Bemerkung des Referenten, daß bislang nicht bekannt war, „daß Mozart sich mit schottischen Liedmelodien befaßt hat“, ist dahingehend zu modifizieren, daß die Beschäftigung Mozarts mit schottischen Melodien sehr wohl bekannt war (vgl., wie im KB, S. 42, zitiert, Köchel-Einstein, S. 622); unbekannt war nur, daß es sich bei den autographen Niederschriften dieser Lieder um Abschriften Mozarts handelt (vgl. KB, S. 42–43).

7. Wenn der Referent — wie es scheint will, mit einem ironischen Beiklang — meint, der Unterzeichnete sei „gegen übertriebene Auslegungen der Absichten Mozarts... oft skeptisch“, und dabei auf die Ablehnung der Abstempelungen des Liedes „Wie un-

glücklich bin ich nit" KV 147 durch Reichert und Moser als „scherzhafte Parodie des Sechzehnjährigen auf den empfindsamen Stil“ (Reichert) oder eine „jungenhaft übermütige Verulkung der modisch empfindsamen Schmach-Arietten“ (Moser) oder gar ein „Juxlied des Sechzehnjährigen wider die Empfindsamkeit“ (Moser) abzielt, so ist dazu zu sagen, daß zunächst über geschmackliche Dinge bekanntlich nicht zu diskutieren ist und daß sich, rein sachlich gesehen, solche Charakterisierungen durch nichts belegen lassen, der Haltung des Liederkomponisten Mozart ganz sicher ferngelegen haben und aus diesen Gründen mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen sind.

Ernst August Ballin, Bonn

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 1. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Mersburger 1967. 155 S., 20 Taf.

Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach. Hrsg. von Hans Joachim Marx. Basel: Bärenreiter-Verlag 1967. XII, 131 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. Band 6: Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts, Teil 1.)

Antonii Romani Opera. Prodeunt curante F. Alberto Gallo. Bologna: Università degli Studi di Bologna 1965. XVI, 42 S. (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta, ohne Bandzählung = Monumenta Veneta Sacra. I.)

Willi Apel: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1967. XVI, 784 S.

Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works. Volume 19: Grande Symphonie Funèbre et Triomphale. Edited by Hugh Macdonald. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. XXII, 110 S.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation. Ausstellung zur Erin-

nerung an die 95 Thesen Martin Luthers vom Jahre 1517. 1517—1967. (Katalog, hrsg. von Erich Steingraber). 99 S.

Werner Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1967. VIII, 115 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. III.)

The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York: Dover Publications, Inc. (1966). LXXXII S. und 888 Sp.

Hans Brüggem: L'Harmonie Gregorinienne et l'Accord final du Deuterus. Sonderdruck aus: Jucunda Laudatio, Venezia 1967, S. 41—70.

Conservato a Roma il più antico clavicembalo tedesco. I. Luisa Cervelli: Presentazione e premessa per un restauro. II. John Henry van der Meer: Contributo alla storia della costruzione dei clavicembali in Germania. Roma: Edizioni Palatino 1967. 8 S.

Dragotin Cvetko: Histoire de la Musique Slovène. Maribor: Maison d'Édition Založba Obzorja 1967. 336 S.

Francesco Durante: Concerti per due Violini, Viola e Basso. Nr. I, II, IV. Partitur. Hrsg. von Erich Doflein. Mainz: B. Schott's Söhne (1966). 23, 32, 22 S.

Hermann Erpf: Form und Struktur in der Musik. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 221 S.

Karl Gustav Fellerer: Klang und Struktur in der abendländischen Musik. Köln—Opladen: Westdeutscher Verlag (1967). 72 S. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. Heft 141.)

Caroline S. Fruchtman: Checklist of Vocal Chamber Works by Benedetto Marcello. Detroit: Information Coordinators Inc. 1967. XVI, 37 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 10.)

F. Alberto Gallo: La Teoria della Notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo. Bologna: Tamari Editori 1966. 103 S. (Antiquae Musicae Italicae Subsidia Theorica, ohne Bandzählung.)

Thrasylulos G. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1967). 396 S. und Notenbeilage 87 S.

Otto Gibelius: Zwei Kantaten: Die Eitelkeit der Welt. Die Liebe Gottes. (Hrsg. von E. G. Pook. Einführung von J. K. von Schroeder). Minden: Johann Ernst Heydorn (1967). Partitur 43 S., Chorpartitur 8 S.

Georges Gourdet: Les Instruments à vent. Paris: Presses Universitaires de France 1967. 126 S. (Collection „Que sais-je?“, 267.)

Ulrich Günther: Die Schulmusik-erziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Ein Beitrag zur Dokumentation und Zeitgeschichte der Schulmusikerziehung mit Anregungen zu ihrer Neugestaltung. (Neuwied): Luchterhand (1967). XVI, 430 S. (Schriftenreihe Aktuelle Pädagogik, ohne Bandzählung.)

Rudolf Haase: Kaysers Harmonik in der Literatur der Jahre 1950 bis 1964. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1967. 162 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 7.)

Rochus Hagen: Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz: W. Kohlhammer Verlag (1967). 148 S.

Kenneth R. Hartley: Bibliography of Theses and Dissertations in Sacred Music. Detroit: Information Coordinators Inc. 1966. VIII, 127 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 9.)

Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin 1966. (Köln—Berlin): Grote (1967). 272 S.

darin: Hans-Peter Reinecke: Die musikalische Akustik als neue Forschungsaufgabe des Staatlichen Instituts für Musikforschung; Rudolf Elvers: Neuerwerbungen für die Musikabteilung der Staatsbibliothek; Walther Gebhardt: Die Neuerwerbungen des Tübinger Depots der Staatsbibliothek.

Luigi Korngold: Erich Wolfgang Korngold. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1967). 112 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 10.)

Günther Kraft: Musikgeschichte. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jg. 16, 1967, Heft 2/3, S. 339—350.

Krešimir Kovačević: The History of Croatian Music of the Twentieth Century. Zagreb: Udruga Hrvatske Kompozitora 1967. 112 S.

Zija Kučukalić: The Development of Musical Culture in Bosnia and Herzegovina. (Sarajevo 1967). 65 S.

Madrigaler fra Christian IV's tid. Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Egtved: Musikhojskolens Forlag (1967). XXV, 191 S. (Dania Sonans. III.)

Gustav Mahler: Symphony No. 4 G major. Edited with a Foreword by Hans F. Redlich. London—Zürich—Mainz—New York: Edition Eulenburg (Studienpartitur). XXXV, 188 S.

William Mann: Richard Strauss. München: Verlag C. H. Beck (1967). 390 S.

Giovanni Battista Martini: Storia della Musica. Tomo 1—3. Hrsg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967. Bd. 1: XXXII, XII, 508 S.; Bd. 2: XII, XX, 375 S.; Bd. 3: XX, 459, 209 S. (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung. 3.)

Hermann Moeck: Typen europäischer Blockflöten in Vorzeit, Geschichte und Volksüberlieferung. Ausführlicher Bericht zum Referat auf der 2. Internationalen Arbeitstagung für die Erforschung der Volksmusikinstrumente Europas in Brünn. Celle 1967. 56 und (2) S., 7 Taf. (Maschinenschrift-Vervielfältigung.)

Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz 1966, Polska. Acta Scientifica Congressus. I. Zofia Lissa, Editor. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966. 519 S.

Musik des Ostens. Sammelbände der J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. 4. Im Auftrage des J.-G.-Herder-Forschungsrates hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 212 S.

Richard Petzold: Telemann und seine Zeitgenossen. Magdeburg 1966. 12 S. (Magdeburger Telemann-Studien. I.)

Leon B. Plantinga: Schumann as Critic. New Haven—London: Yale University Press 1967. XIII, 354 S.

Costanzo Porta: Opera Omnia. I. Motecta Quatuor Vocum. Nunc edita transcriptione Presb. Syri Cisilino cura P. Johannis M. Luisetto O. F. M. Conv. Padova: Biblioteca Antoniana 1964. IX, 104 S.

Prosdocimus de Beldemandis: Opera. I: Expositiones tractatus prae cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris. Prodeunt curante F. Alberto Gallo. Bologna: (Università degli Studi di Bologna) 1966. 223 S. (Antiquae Musicae Italicae Scriptores. III.)

Jean-Philippe Rameau: Complete Theoretical Works. Edited by Erwin R. Jacoby. Vol. I: Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. American Institute of Musicology 1967. LIII, 480 S. (Publications of the American Institute of Musicology. Miscellanea. 3.)

Riemann Musiklexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden, hrsg. von Wilibald Gurlitt. Sachteil. Begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne 1967. XV, 1087 S.

Andrej Rijavec: Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma. Ljubljana: Slovenska Matica 1967. 237 S.

65 deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffler und Matthias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536). Erste Partiturausgabe von Hans Joachim Moser. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1967). XXXII, 225 S.

Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1967. XIII, 326 S.

J(an) J(anszon) Starter: Friesche Lust-Hof. Deel I — Teksten. Uitgegeven naar

de eerste druk (1621) en van inleiding en aantekeningen voorzien door J. H. Brouwer. — De Melodieën bij Starters Friesche Lust-Hof. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marie Veldhuyzen. Zwolle: N. V. Uitgeversmaatschappij W. E. J. Tjeenk Willink 1966—1967. 289, 87 S. (Zwolse Drukken en Herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, ohne Bandzählung.)

Studies in Music. Number 1/1967. (Nedlands/Western Australia: University of Western Australia Press 1967). 107 S. und Notenbeilage

Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung... 1967 im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. 81 gez. S.

Mensurabilis Musicae Tractatuli. Prodeunt curante F. Alberto Gallo. I. Bologna: (Università degli Studi di Bologna) 1966. 85 S. (Antiquae Musicae Italiae Scriptores. I.)

Kurt Wichmann: Psychologische Grundlagen der Gesangspädagogik. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jg. XVI, 1967, Heft 2, S. 291—297.

Günther Wille: Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam: Verlag P. Schippers N. V. 1967. 799 S.

Karin Zauft: Telemanns Liedschaffen und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Liedes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Magdeburg 1967. 24 S. (Magdeburger Telemann-Studien. II.)

Muzikoloski Zbornik — Musicological Annual. Zvezek/Volume III, 1967. Ljubljana 1967, 132 S.

Eberhard Zwicker und Richard Feldtkeller: Das Ohr als Nachrichtempfeänger. Zweite neubearbeitete Auflage. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1967. XVI, 232 S. (Monographien der elektrischen Nachrichtentechnik. XIX.)

Mitteilungen

Die Gesellschaft für Musikforschung hielt ihre Mitgliederversammlung am 14. 10. 67 in Kassel ab. Der Beirat erteilte dem Vorstand nach Vorlage des abgeschlossenen und geprüften Haushalts Entlastung für das Geschäftsjahr 1966 und genehmigte den Haushaltsplan 1967. Der Schatzmeister berichtete über die erfreuliche Entwicklung der Mitgliederzahl. Stand Oktober 1967: 1235 Mitglieder (Ende 1966: 1189 Mitglieder).

Die Jahrestagung 1968 (mit wissenschaftlichem Beiprogramm) findet auf Einladung des Oberbürgermeisters voraussichtlich vom 26. bis 28. September in Mainz statt.

Professor Dr. Gotthold Frotzcher, Berlin, verstarb am 30. September 1967 kurz vor Vollendung seines 70. Lebensjahres.

Hofrat Professor Dr. Bernhard Paumgartner, Salzburg, feierte am 14. November 1967 seinen 80. Geburtstag.

Frau Professor Dr. Eta Harich-Schneider, Wien, feierte am 16. November 1967 ihren 70. Geburtstag.

Dr. Walther Krüger, Bad Schwartau, feierte am 25. September 1967 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. René B. Lenaerts, Löwen, feierte am 26. Oktober 1967 seinen 65. Geburtstag. Eine Festschrift ist dem Jubilar im Manuskript überreicht worden; sie soll im Buchhandel erscheinen.

Dr. Dr. h. c. Ernst Emsheimer, Stockholm, ist von der schwedischen Regierung in Anerkennung seiner Verdienste der Professorentitel verliehen worden.

Frau Dr. Ursula und Professor Dr. Warren Kirkendale sind zu Wirkenden Mitgliedern der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich gewählt worden.

Professor Dr. Othmar Wessely, Graz, ist mit Entschliebung vom 21. Juni 1967 zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Dr. Gerhard Nestler, Karlsruhe, ist zum Honorar-Professor an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften an der Technischen Hochschule Karlsruhe ernannt worden.

Dr. Constantin Floros, Hamburg, ist mit Wirkung vom 18. Oktober 1967 zum apl. Professor an der Universität Hamburg ernannt worden.

Dr. Hans-Peter Reinecke, Direktor des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin, ist mit Wirkung vom 14. Oktober 1967 zum apl. Professor an der Universität Hamburg ernannt worden.

Dr. Helmut Hucke, Frankfurt a. M., hat sich am 5. Juli 1967 an der Philosophischen Fakultät der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt a. M. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel *G. B. Pergolesi: Umwelt — Leben — Dramatisches Werk*.

Dr. Dietrich Kämper, Köln, hat sich am 28. Juni 1967 an der Philosophischen Fakultät Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im 16. Jahrhundert in Italien*.

Professor Dr. Heinrich Husmann, Göttingen, hat für die Zeit vom 15. September bis 15. Oktober 1967 und vom 1. Februar bis 30. April 1968 eine Gastprofessur an der University of Wisconsin in Madison übernommen.

Eine neue musikwissenschaftliche Zeitschrift, die *Nuova Rivista Musicale Italiana*, ist mit ihrem ersten Heft im Mai 1967 erschienen (herausgegeben von der ERI, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, durch Fedele d'Amico, Remo Giazotto u. a.; verantwortlicher Redakteur Leonardo Pinzauti). Die Zeitschrift bringt größere Aufsätze, Berichte aus dem Musikleben Italiens und des Auslandes, Rezensionen über Bücher, Musikalien und Schallplatten, eine ausführliche Zeitschriftenschau und weitere musikalische Mitteilungen. Das erste Heft enthält u. a. Aufsätze von Massimo Mila, Wolfgang Osthoff, Adriano Cavicchi, Guido M. Gatti, Riccardo Allorto, Boris Porena und Luciano Berio.

Das wissenschaftliche Beiheft *Georg Philipp Telemann. Leben und Werk* zur gleichnamigen Ausstellung in Magdeburg mit Beiträgen von Walther Siegmund-Schultze, Wolf Hobohm, Willi Maertens, Hans Große und Günter Fleischhauer kann von den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung zum Preis von MDN 4.— bezogen werden. Bestellungen sind an den Buch- und Export Leipzig zu richten.

Besprechungen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964 (Mies; 460) / R. M. A. Research Chronicle. No. 4 (Sietz; 460) / Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: Bibliographie einiger Grenzgebiete der Musikwissenschaft (Schmieder; 461) / E. Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen (de la Motte-Haber; 462) / W. Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels (Kolneder; 463) / F. Bösken: Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk (Klotz; 464) / H. Mayer Brown: Music in the French Secular Theater, 1400 bis 1550 (Brainard; 465) / R. Brockpähler: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland (Mahling; 470) / D. Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg 1858—1867 (Stephenson; 472) / C. Bär: Mozart. Krankheit — Tod — Begräbnis (Bachmann; 474) / G. F. Händel: Zwölf Concerti grossi op. 6 (Rönnau; 475) / J. Haydn: Werke. Reihe XXV. Bd. 5: L'Infedeltà delusa (Kunze; 479) / The Dublin Virginal Manuscript (Reimann; 481) / Erwiderung (Ballin; 482).

Eingegangene Schriften 485

Mitteilungen 488

HERMANN MELCHERT

*Das Rezitativ der
Kirchenkantaten J. S. Bachs*

Sonderdruck aus dem Bach-Jahrbuch 1958. 83 Seiten
u. 15 Seiten Notenbeilage (4⁹) Kartoniert DM 12.—

Bärenreiter-Antiquariat 35 Kassel-Wilh.

Paul Schreher

**Die Musische Bildung in der
Konzeption von Georg Götsch**

Dissertation. 1966. 3 Tafeln mit graphischen
Darstellungen und Notenbeispielen. 1 Blatt,
170 Seiten, 1 Blatt mit einem Verzeichnis
der Werke von Georg Götsch und einem
Literaturverzeichnis. Gr.—8^o. Kartoniert
DM 15.—.

Bärenreiter-Antiquariat 35 Kassel-Wilh.