

Otto Erich Deutsch (1883 - 1967)

VON WALTER GERSTENBERG, TÜBINGEN *



Hochbetagt ist Otto Erich Deutsch am 23. November 1967 in dieser Stadt dahingegangen. Mit ihm hat seine Vaterstadt Wien einen Schriftsteller und einen Gelehrten von scharf geprägter, unverwechselbarer Eigenart verloren. Wie ein Ring umschließt und formt diese Individualität Deutschs gesamtes Werk.

Wollte man in kurzen Strichen sein Bild zeichnen, den Umkreis oder auch nur die Hauptrichtungen seiner Arbeiten mit wenigen Worten umschreiben, so gäbe es hierfür schwerlich eine zusammenfassende, für das Ganze gültige Formel. Zwar hat man wohl von einem „historischen Imperativ“ gesprochen, dem Deutsch jederzeit zu folgen bereit gewesen — und trifft damit doch nur eine Seite seiner vielschichtigen Natur. Selbständig und insofern frei zu sein, war ihm eine Vorbedingung, seinen literarischen

Neigungen nachzugehen, sie zum Beruf befestigen zu können. Die Facetten dieses Berufes sind durchaus von Deutschs Persönlichkeit bestimmt, ihr abgewonnen. Allein von hier aus kann man die beispiellose Produktivität seiner Feder verstehen. Ein nach Zahl und Gehalt nur schwer abzumessendes, auf den ersten Blick vielleicht sogar disparates Œuvre¹ gewinnt jedoch Profil, sobald man es vom Habitus seines Urhebers her betrachtet und als etwas spezifisch Wienerisches auffaßt. Mit Recht könnte man sagen, daß Deutsch nichts Wienerisches fremd gewesen ist, Bildende Kunst und Dichtung, Musik und Theater, diese vor allem dort, wo sie einander auf der Opernbühne begegnen. So hat Deutsch als Handschrift einen mächtigen Folianten hinterlassen, in welchem alle Operaufführungen sorgfältig registriert sind, die seit dem Jahre 1641 jemals in Wien stattgefunden haben. Lebhaft und dringlich ist der Wunsch, dies Manuskript mit tausenden von Daten, welche über die lokale, aber auch über die allgemeine Theater- und Bühnengeschichte Auskunft geben, möge einen tatkräftigen Verleger finden.

* Als Nachruf auf Otto Erich Deutsch veröffentlichen wir den Text einer Gedenkrede, die der Verfasser bei der im vorhergehenden Heft dieser Zeitschrift angezeigten Feier am 29. Januar 1968 in Wien gehalten hat.

¹ Eine von Otto Schneider zusammengestellte Bibliographie der bis dahin erschienenen musik-historischen Arbeiten O. E. Deutschs findet sich in der ihm zum 80. Geburtstag im Jahre 1963 gewidmeten Festschrift, S. 368—390.

Der Spielraum der für Deutsch charakteristischen Interessen umfaßt also das Ganze dieser Hauptstadt. Gleich Daniel Spitzer, dem geistvollen Wiener Spaziergänger — Deutsch hat sich um ihn als Herausgeber verdient gemacht —, ist er ein scharfer Beobachter der Sitten und Bräuche ihrer Bewohner, ob hohen oder niederen Standes. Er sieht hinein in ihre Häuslichkeiten und läßt ihre Bauten, Bürgerhaus oder Palais, die Gassen, Plätze und Parks auf sich wirken; immer wieder aber berührt ihn unmittelbar ihre Selbstdarstellung im Geflecht der Künste.

Deutsch war es gegeben, auch im Kleinen, Beiläufigen das erhellende Licht einer Metropole sichtbar werden zu lassen. Bis in seine Ränder war das Bild Wiens, das ihm vorschwebte, vom Atem der Geschichte durchweht, geadelt aber von den Gestalten der Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert, die ihn ständig begleitet haben.

Hierauf beruhen Proportion und Maß, jene Relation von innerer und äußerer Form, die Deutsch eigentümlich gewesen sind. Seiner Erscheinung nach hätte man ihn wohl für einen Edelmann aus dem frühen 19. Jahrhundert halten können; mit aristokratischer Diskretion pflegte er sich zu geben und zu bewegen; ähnlich war der knappe, jeder Schönrederei abholde Stil, sich zu äußern, darzulegen und zu schreiben. Von Jugend auf ist ihm erklärtes Ziel, „leichte Lesbarkeit“ und „einige wissenschaftliche Pedanterie“ zu vereinen. Die freischwebende Phantasie zu zügeln, alle Kraft auf Erreichbares zu konzentrieren, mag ihm von ungefähr etwas wie Richtschnur und Gesetz gewesen sein. Freilich hat er, dem alles Bekenntnishafte fremd war, hierüber nie auch nur ein Wort verloren.

Dank einem außerordentlichen geistigen Willen, sich im steten Aufnehmen und Lernen zu behaupten, hat Deutsch auch das harte Geschick der Emigration bestanden, ja es endlich ins Produktive zu wenden vermocht. Als ihn die Nationalsozialisten im Jahre 1939 aus seinem Vaterlande vertrieben, floh Deutsch nach England. Er wählte dieses Land, ohne bis dahin tiefere Beziehung zur englischen Kultur oder auch nur zu ihrer Sprache zu haben. In Cambridge, seinem Wohnsitz, gewann er neue Freunde und begegnete alten, die ein gleiches Schicksal erlitten hatten. Auf liberalste öffnete der Deutsch nahestehende Sammler Paul Hirsch die Türen seiner von Frankfurt am Main 1936 dorthin transferierten Musikbibliothek, die europäischen Rang hat. Die Studien in ihren Räumen wecken wiederum das Interesse an prinzipiellen und auch an Einzelfragen der Musikbibliographie. Auf Deutsch gehen Entwurf und Vorbereitung eines Zentralkatalogs aller in britischen Bibliotheken vorhandenen Musikdrucke vor dem Jahre 1800 zurück, eine kühne wissenschaftliche Tat, die auch international Resonanz finden sollte. 1946 veröffentlichte Deutsch unter dem Titel *Music Publishers' Numbers* eine verlagsgeschichtliche Untersuchung, die bei aller Kürze schnell ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Datierung von Musikdrucken zwischen 1710 und 1900 geworden ist. Als Dankesgabe an England, das Händel ebenso wie dem Autor dieses Buches ein „zweites Vaterland“ geworden ist — die Widmung deutet es an —, erscheint 1955 die große, bisher allein in englischer Sprache vorliegende Händel-Dokumentarbiographie. Schritt für Schritt, Tag für Tag entfaltet sich vor dem Leser Händels dramatisches Leben, wird er Seite um Seite informiert, ohne daß ihm irgendeine „Deutung“ aufgezwungen würde.

Der hiermit nur skizzierte literarisch greifbare Ertrag dieser Jahre beweist, wie nahe Deutsch der englischen Art, Kunst und Wissenschaft zu pflegen, gekommen ist. Umgekehrt aber war es ihm, dem bis dahin außerhalb des deutschen Sprachraumes einigermaßen Unbekannten, vergönnt, dem Aufstieg der angelsächsischen Musikforschung starke Impulse zu geben und ihn in glückliche Bahnen zu lenken. Beide Seiten haben dies anerkannt und ausgesprochen; der zur Emigration Verurteilte hat gelegentlich geäußert, er schreibe ein besseres Deutsch, seit er in England lebe. Die weltweite Anerkennung, die seine Bücher und Schriften und ihre Methode seitdem fanden, hat ihn mit großer innerer Genugtuung erfüllt. Es ist daher anderes als lediglich Dankespflicht gewesen, daß Deutsch die britische Staatsbürgerschaft beibehalten hat, auch als er im Jahre 1952 nach Wien zurückgekehrt und wieder österreichischer Bürger geworden war.

Irren wir nicht, so wird man hierin etwas Symptomatisches sehen dürfen. Denn Deutsch, seit 1960 philosophischer Ehrendoktor der Universität Tübingen, war insofern ein Weiser, als er die seltene Fähigkeit besaß, Gegensätze gegenstandslos zu machen und zu entkräften, Schranken und Grenzen der Tradition aufzuheben und scheinbar mühelos zu überformen: den Österreicher mit dem Briten, den Weltbürger mit dem Wiener, den Autor mit dem Verleger, den Journalisten und Essayisten mit dem Akademiker und profunden Kenner der Archive und verborgener, verschütteter Quellen der Historie. Forderte es die Sache, verließ ihn freilich die überlegene, gewinnend heitere Liebenswürdigkeit, in welcher sich seine Natur vollendet abzubilden schien; dann konnte er ironisch-spitz, ja polemisch und scharf werden. Deutsch liebte das wissenschaftliche Gespräch mit Gleichgesinnten, zu diskutieren ist ihm ein Lebenselement gewesen. Subtil und bis in die Einzelheiten differenziert war jenes beispiellos ausgreifende, allzeit präsente Wissen, an dem „OED“ seine Freunde großzügig und ohne Vorbehalt teilhaben ließ. Indem er ein Charakterbild des bedeutenden österreichischen Schriftstellers und Essayisten Ferdinand Kürnberger entwirft, für den er mehrfach als Editor und Interpret eingetreten ist, gibt Deutsch in manchen, isoliert gesehen, widerspruchsvollen Zügen ungewollt etwas wie ein Selbstporträt. In der Einleitung zur Ausgabe von Kürnbergers *Briefen eines politischen Flüchtlings* erkennt er diesem eine „*bei allem Selbstbewußtsein latente Fähigkeit zu scharfer Selbstkritik*“ zu, einen „*rücksichtslosen Wahrheitsfanatismus*“, ein „*aristokratisches Demokratentum*“.

Obwohl ihm akademischer Kathederstreit uninteressant war und er niemals ein Lehramt oder gar eine Lehrkanzel innegehabt hat — allerdings hätte eine solche erst gefunden und profiliert werden müssen —, hat Deutsch, erstaunlich genug, wie kaum ein anderer Schule gemacht.

Bibliographie und Ikonographie, historische Dokumente, Archivalien; Briefe und zeitgenössischen Berichte sind ihm, chronologisch oder systematisch geordnet, Bausteine seiner „synthetischen“ Biographien. Jede dieser Quellen spiegelt auf ihre Weise die Idee der Biographie; indem sie zusammenfließen, wächst das einzelne Zeugnis über sich selbst hinaus, wird zur Aussage veranlaßt und gleichsam redend. Umrißhaft zeichnen sich Methode und Ziel dieser von Deutsch als Dokumentarbiographie bezeichneten Arbeiten von Anfang an ab; seine wissenschaftliche Entwicklung variiert die Bemerkung des Philosophen, daß der Weg des menschlichen

Geistes der Umweg sei. Von Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft, die er in Wien und Graz studiert hatte, ist Deutsch ausgegangen, war Assistent am Ersten Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, dann Kunstkritiker einer Wiener Tageszeitung und nahm als Offizier am ersten Weltkrieg teil. Danach Buchhändler und Verleger in Wien, hat Deutsch anschließend längere Zeit als Bibliothekar der überaus wertvollen, von der Persönlichkeit ihres Gründers bestimmten Musiksammlung Anthony van Hobokens fungiert, die damals in Wien deponiert war. Das Jahrzehnt dieser Tätigkeit (bis 1935) sollte viele zukünftige wissenschaftliche Wege Deutschs vorwegnehmen. Von nun an haben „musikalische“ Arbeiten mehr und mehr den Vorrang; die ihm anvertraute Sammlung bot ein fruchtbares Feld, sich sowohl mit musikalischen Original- und Frühdrucken vertraut zu machen wie andererseits ihr wechselvolles Verhältnis zur autographen Überlieferung an den Quellen zu studieren.

Seitdem ist Deutsch Privatgelehrter geblieben, verkörpert also in dieser Eigenschaft nochmals den für die ältere Geschichte der Wiener Musikforschung so bezeichnenden Typus des Liebhaber-Gelehrten. In mancher Hinsicht wird man sich an Ludwig Ritter von Köchel oder auch an Alois Fuchs erinnert fühlen. Auch sie haben beide ihre Person hinter das Werk, um das es ihnen zu tun war, zurückzustellen gewußt.

Eher nach innen gewandt, pflegte sich Deutsch in der Tat von Auffälligem und Aufdringlichem zu distanzieren. Die spirituelle Sphäre des Buches war für ihn ein dauernder Besitz, den keine Zeit zu zerstören vermochte, hier fühlte er sich auf festem Grunde. Bücherschreiben und Büchermachen haben ihn von Jugend auf gleichermaßen in ihren Bann gezogen wie die stärker an Tag und Stunde gebundene Mitarbeit an Zeitschriften und Zeitungen. Ein Homo litteratus im umfassenden Sinne dieses Begriffes, hat er mit leichter, ästhetisch durchgebildeter Hand dem Buche vielfältig gedient. Als Buchhändler und Verleger war er gleichzeitig Herausgeber schöngeistiger, kunstwissenschaftlicher und musikalischer Werke verschiedenen Genres, besonders auch von Facsimilia; später wachsende Neigung und Bereitschaft, als Autor die Fülle der Blätter zwischen den Buchdeckeln nach eigenen Vorstellungen literarisch stärker als bisher zu nutzen. Spürbar rückt Deutsch von der früheren Haltung ab, sich in der Regel auf die Publikation von Dokumenten zu beschränken, und stellt ihr den das einzelne Ereignis interpretierenden, den historischen Hintergrund ausleuchtenden Kommentar zur Seite.

Seit der Rückkehr aus England tritt Mozart stärker in den Vordergrund, reifen in dichter Folge größere und kleinere Arbeiten über ihn. Zur Hauptsache sind sie der engen Verbindung zu verdanken, die Deutsch mit der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg unterhielt, und seiner bis ins hohe Alter fruchtbaren Mitarbeit in dem dieser angegliederten Zentralinstitut für Mozart-Forschung. So findet man seinen Namen von 1953 bis 1964 in jedem Mozart-Jahrbuch über Aufsätzen, die sämtlich um die von Salzburg ausgehende Neue Mozart-Ausgabe kreisen. Fest ihr eingegliedert sind die beiden Standardwerke aus diesen Jahren. In erstaunlich kurzer Zeit entstanden, zeigen Bildband wie Dokumentenband ihren annähernd achtzigjährigen Autor auf voller Höhe. Daß Deutsch es vermochte, sie nahezu gleichzeitig herauszubringen, weist das Jahr 1961 als einen Scheitelpunkt seines

wissenschaftlichen Strebens aus. Unmittelbar darauf beginnt die gemeinsam mit Wilhelm A. Bauer erarbeitete Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Mozarts zu erscheinen, deren vier Textbände inzwischen seit Jahren abgeschlossen sind.

Dennoch, kein anderer Musiker hat Deutsch derart lange und intensiv beschäftigt wie Franz Schubert. Die Stufen und Wandlungen der Dokumentarbiographie lassen sich an den sein Leben und Schaffen fixierenden Werken besonders klar unterscheiden. Fast zufällig hatte der junge Kunsthistoriker Deutsch, Schüler Josef Strzygowskis, über Studien zu Schuberts Malerfreund Moritz von Schwind den Zugang zum Musiker gefunden. Am Anfang steht ein 1905 erschienenes schmales Schubert-Brevier, das keimhaft auf künftige Formen und Dimensionen vorausweist. Die in verschiedenen Fassungen, teils in deutscher, teils in englischer Sprache vorliegenden, zeitlich weit getrennten Dokumentarbiographien zeigen den Abstand. Das Buch vom Jahre 1914 ist eine eindrucksvolle Sammlung von Dokumenten, von denen zahlreiche dank dem Spürsinn Deutschs erstmals ans Licht gezogen sind; ein halbes Jahrhundert später nimmt nunmehr — abgesehen von einer beträchtlichen Vermehrung der Materialien verschiedener Art — deren Einzelinterpretation breiten Raum ein, beansprucht doch der Kommentar, nach Deutschs eigenen Worten, annähernd die Hälfte des Buches.

Früh schon hat Deutsch den Vorwurf abgewehrt, seine Sammlungen seien Zeichen eines mangelnden Vermögens, zu erzählen und darzustellen, das doch den wahren Historiker ausmache. Der „Thesaurus Schuberti“, wie er das erste große Schubert-Buch nennt, möchte „als prägnanteste Form einer Lebensgeschichte“ vielmehr „eine Autobiographie im weiteren Sinne“ sein. Der Leser wird aufgerufen, denn seine Aufgabe ist es, das Mosaik der Dokumente zu einem anschaulichen Bilde zusammenzuschließen. Man erinnere sich, daß eben damals dies Bild peinlich verzerrt und sentimentalisiert war, ähnlich wie es Mozart widerfahren ist. Konsequenter und beharrlicher hat Deutsch in Wort und Schrift Legenden um ihr Leben und Sterben, die sich zäh konservieren, zurückgewiesen: die von Mozarts Vergiftung, die von Schuberts Erkrankung; eine seiner Stimme innewohnende leidenschaftliche Sachlichkeit hat kraft ihrer Autorität die Atmosphäre gereinigt.

Der Bogen, der sich über Schubert spannt, schließt also das lange Leben Deutschs ein. Immer wieder ist er in Aufsätzen und Essays, in Miszellen und Glossen zu Schubert zurückgekehrt. Ihre Zahl ist Legion, fast verwirrend groß. Nur auf diesem Fundament konnte endlich im Jahre 1951, langerwartet, der Thematische Katalog der Werke Schuberts erscheinen, die musikalische Krönung dieser langjährigen Studien. Bereits der Entwurf des mehrbändigen Schubert-Buches aus den Jahren 1913/14 hatte die Publikation eines solchen Verzeichnisses vorgesehen. Über Herkunft, Möglichkeiten und Arten thematischer Kataloge und Werkverzeichnisse hat Deutsch produktiv nachgedacht und die Ergebnisse seines Forschens und Reflektierens der Wissenschaft zugänglich gemacht.

Nur der Fachmann kann abschätzen, welche tiefe Einsichten in Schuberts Kunst die scheinbar nüchterne chronologische Reihung der musikalischen Incipits erlaubt. In prägnanter Kürze erfährt der Benutzer das jeweils Grundlegende über Quellen und Datierung, Überlieferung und Ausgaben. Daß ein Versuch dieser Art, auch darin

seinem geheimen Vorbild, dem „Mozart“ Köchels ähnlich, ständiger Korrektur und Weiterarbeit bedarf, wußte niemand besser als sein Autor, der noch auf dem Krankenbett bis zuletzt hierum bemüht war.

Endlich ist die Existenz dieses Katalogs eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür geworden, daß sich der in eingehenden Salzburger Gesprächen vorbereitete Plan, eine neue Schubert-Gesamtausgabe in Angriff zu nehmen, befestigt hat und im einzelnen konzipiert werden konnte. Otto Erich Deutsch ist weit mehr als der Ehrenpräsident der damals, im November 1963, gegründeten Internationalen Schubert-Gesellschaft gewesen, ihr starker Förderer und steter Berater: und hierin liegt die äußere Begründung dafür, die Feierstunde, in welcher der erste Band dieser Neuen Schubert-Ausgabe der Öffentlichkeit übergeben wird, seinem Gedächtnis zu widmen.

Hans Joachim Moser zum Gedächtnis

VON OSKAR SÖHNGEN, BERLIN

Mit Hans Joachim Moser, der am 14. August 1967, 78jährig, starb, ist eine der ungewöhnlichsten und fesselndsten Gestalten der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen, ein Mann von blendenden Gaben und mit genialen Zügen. Die Fülle seiner Veröffentlichungen — mehr als 1500 — steht ebenso einzigartig da wie die enzyklopädische Weite seiner Interessengebiete. Der Radius seiner Arbeiten umfaßt nicht nur den ganzen Zeitraum der Musikgeschichte, sondern auch systematische und methodologische Fragen, musiksoziologische und kulturgeographische Darstellungen, eine Fülle von Beiträgen zur Akustik, Musikästhetik und Musikpädagogik, zum Kunstlied und zur Volksmusik und, mit besonderem Schwerpunkt, zur evangelischen Kirchenmusik.

Am 25. Mai 1889 in Berlin als Sohn des Historiographen des Violinspiels, Andreas Moser, geboren und Patenkind des seinem Vater eng befreundeten Joseph Joachim, studierte Hans Joachim Moser in Berlin, Marburg und Leipzig neben Germanistik und Geschichte Musikwissenschaft, Komposition und Gesang. Die Vielfältigkeit der Blutströme und Erbanlagen, die ihm von seinen Vorfahren väterlicher- und mütterlicherseits überkommen waren, wirkte sich in einer stupenden, fast verwirrenden Universalität der Begabungen aus. 1910 promovierte er in Rostock mit einer Arbeit über *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Moser war zunächst als Konzertsänger tätig. Nach dem Ersten Weltkrieg habilitierte er sich bei Hermann Abert in Halle als Privatdozent. 1922 wurde er dort a. o. Professor, 1925 etatmäßiger a. o. Professor in Heidelberg. 1927 folgte er einem Ruf als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg und Honorarprofessor an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin; gleichzeitig wurde er in den Senat der Akademie der Künste gewählt. 1933 in den Ruhestand versetzt, mußte Moser seinen und seiner Familie Unterhalt als freier wissenschaftlicher Schriftsteller bestreiten, bis er 1940 die Leitung der

Reichsstelle für Musikbearbeitungen übernahm. Die Berufung auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Universität Jena im Jahre 1947, verbunden mit einem Lehrauftrag an der Musikhochschule in Weimar, blieb ein kurzfristiges Intermezzo. 1950 wurde er vom Senat in Westberlin mit der Direktion des Städtischen (ehemals Sternschen) Konservatoriums beauftragt, das unter seiner Leitung eine späte Nachblüte seiner einstigen Bedeutung erlebte. 1960 trat er in den Ruhestand. Seine letzten Lebensjahre waren von den Auswirkungen eines Schlaganfalls beschattet.

So wenig sich Mosers Forschertätigkeit in eine musikwissenschaftliche Schule oder Richtung einordnen läßt, so wenig hat er seinerseits schulbildend gewirkt. Das kann nicht überraschen, denn seine sehr persönliche Art, die Fragen anzugehen und Sachverhalte oder Komponistenpersönlichkeiten darzustellen, ist nicht wiederholbar, geschweige denn fortbildungsfähig. Musikforschung ist keine voraussetzungslose Wissenschaft; in seinem Aufsatz *Über den Sinn der Musikforschung* in der Festgabe zu seinem 65. Geburtstag hat Moser gefordert, der Forscher solle „*sein eignes Künstlertum oder wenigstens seinen Kunstinstinkt mitsprechen*“ lassen (S. 167). Nicht zufällig wird hier das eigene Künstlertum an erster Stelle genannt. In Mosers Persönlichkeit vereinigte sich der Wissenschaftler mit dem Künstler. Schon der Oberprimaner konnte einen ganzen Abend mit eigenen Kompositionen veranstalten, und die künstlerische Gestaltungskraft des Sängers errang sich die hohe Anerkennung eines so kritischen Mannes wie Hans Pfitzner. Es lebte in ihm eine goethische Freude an der farbigen Fülle und dem vielgestaltigen Reichtum der Welt, die auch seine künstlerischen Maßstäbe und Ideale bestimmte. Immer ging es ihm um anschauliche und blutvolle Gestaltung, in deren Dienst er oft auch die ererbte Fabulierkunst stellte; eine lange Reihe von musikalischen Romanen, Novellen und Bühnen-Libretti läuft neben seinem wissenschaftlichen Lebenswerk her, sie alle aus dem künstlerischen Drang zur Integration eines geschlossenen Ganzen konzipiert und mit leichter Feder in unverkennbar Moserscher Diktion geschrieben. Von daher ist es verständlich, daß er an musikphilologischen Fragen wenig interessiert war, und auch die für die gesamten Geisteswissenschaften so wichtig gewordene bedeutungsgeschichtliche Methode der begrifflichen Untersuchung blieb ihm fremd. Wem als das eigentliche Motiv seiner Forschertätigkeit die Neugier galt, „*die am liebsten überall mit dabei gewesen wäre*“, der konnte auf diesen Gebieten nicht die „*wesenhaften Themen*“ finden, denen er nachspürte. Ebenso wenig lagen seiner stets auf das Sinnenhafte gerichteten Art abstrakte Deduktionen, und entsprechend stand er allen Versuchen einer rationalen Neuordnung des Tonmaterials und allen kompositorischen Experimenten kritisch, um nicht zu sagen ablehnend gegenüber.

Ungewöhnlich war auch das wissenschaftliche Rüstzeug, das Moser zu seiner Forschungsarbeit mitbrachte: eine archivalische Spürgabe, die von der Lust am wissenschaftlichen Abenteuer beflügelt war und der erstaunliche Funde glückten, wie die Wiederentdeckung der Tabulaturen von Lübbenau und Wien, der langvermißten Madrigale von Sebastian Knüpfer oder ganzer vergessener Gattungen, wie der Evangelienmusiken oder des mehrstimmigen Generalbaßliedes; eine umfassende Bildung, die sich auch auf die Geschichte, die Literatur und die bildende Kunst erstreckte und ihn befähigte, immer wieder erhellende geschichtliche und

kunstgeschichtliche Parallelen zu ziehen; ein phänomenales Gedächtnis, das den Stoff mühelos reproduzierte; die Fähigkeit zur prägnanten Charakterisierung, die sich besonders schön in der konzentrierten Beschreibung zahlloser Kleinmeister in seiner *Geschichte der deutschen Musik* bewährte; eine ungewöhnliche Gabe des Denkens in größeren Zusammenhängen, der Kombination und der Zusammenschau —, die systematische Kraft des Wissenschaftlers und Forschers traf und ergänzte sich hier aufs glücklichste mit der Einheitsschau des Künstlers; und nicht zuletzt ein eiserner Fleiß und eine immense Arbeitskraft, die in einem hohen wissenschaftlichen Ethos wurzelten: noch in den letzten Lebensjahren hat er seinem schwer angeschlagenen Körper eine wissenschaftliche Leistung nach der anderen abgerungen. Wenige Tage vor seinem Tod konnte er noch das erste Stück seiner letzten Veröffentlichung in der Hand halten, der Partiturausgabe von 65 *Deutschen Liedern für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius*, einer späten Frucht seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Musik des Reformationszeitalters.

Im Zusammenklang von wissenschaftlicher Akribie und künstlerischer Intuition hat Hans Joachim Moser eine Reihe grundlegender musikwissenschaftlicher Werke geschaffen, die Entdecker- und Pioniertaten gleichkommen. Am Anfang steht der Geniestreich des eben Dreißigjährigen, seine dreibändige *Geschichte der deutschen Musik*, imponierend ebenso durch die Fülle des z. T. neuen Materials wie durch die souveräne Bändigung des Stoffes, liebevoll in der Detailzeichnung und originell in der Periodisierung des geschichtlichen Ablaufs. Zu den großen wissenschaftlichen Leistungen Mosers zählt auch seine Monographie *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, in der zugleich eine ganze Epoche lebendig wird. Seine besondere Liebe galt dem Musiker Martin Luther; durch eine Reihe von Studien, vor allem durch die Bearbeitung des musikalischen Teiles von Band 35 der großen Weimarer Luther-Ausgabe, hat er den schöpferischen Anteil des Melodisten (nicht nur des Dichters) Luther am Kirchenlied der Reformation nachgewiesen. Seine Studien zum Lied des 16. Jahrhunderts fanden noch in den letzten Lebensjahren mit dem Spätling *Missae carminum* (1962) einen bedeutsamen Niederschlag, indem es Moser gelang, eine Reihe von Liedweisen in Messervertonungen aufzuspüren. Unmittelbare Auswirkungen auf die liturgische und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung hatte seine Studie *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, die nicht nur zu einer Wiederbelebung dieser Literatur in der praktischen Chorpflege führte, sondern auch zahlreichen modernen Komponisten Anstoß zu ihrer schöpferischen Fortführung gab. Ein Standardwerk ist bis auf den heutigen Tag seine Monographie *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* (2/1954) geblieben, die auch in einer englischen Ausgabe vorliegt. Dem sinnenfrohen, weltlichen Barock hat er sein zweibändiges Werk *Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und Quodlibets* (1933) gewidmet. Die Ernte seiner zahlreichen Arbeiten auf kirchenmusikalischem Gebiet brachte er in dem großen Band *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* (2/1956) ein.

Nicht alles, was Moser geschrieben hat, entspricht dem hohen geistigen Rang und reichen Erkenntniswert der genannten Werke; manchmal lief der mitteilungs- und gestaltungsfrohe Schriftsteller dem strengen Wissenschaftler unge-

duldig davon. Aber seine besten Arbeiten bleiben nicht nur Dokumente eines ungewöhnlich reichen und erfüllten Lebens, sondern auch Marksteine der musikwissenschaftlichen Forschung, die den Namen Moser lebendig erhalten werden.

Über das Wesen des Musikwerkes

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Wir haben uns daran gewöhnt, die ganze Musikkultur, sowohl das musikalische Schaffen als auch die Ausführung, sowohl die Aufnahme der Musik als auch die Tätigkeit aller Art musikalischer Institutionen vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie, eines einzigen festgesetzten Begriffs, des Begriffs des „musikalischen Werkes“ zu betrachten. Sogar John Cage, der Komponist und Theoretiker, der mit seiner ganzen Tätigkeit das Wesen dessen, was wir bisher als „musikalisches Werk“ ansahen, ins Wanken bringt, ist sich der Wichtigkeit dieser Kategorie bewußt, wenn er schreibt: „Ein formaler Aspekt der grundsätzlichen Konvention in der europäischen Musik ist die Darstellung des Werkes als einer Ganzheit, als eines sich in der Zeit entwickelnden Gegenstandes, der seinen Anfang, Mitte und Ende sowie einen Entwicklungs- (Ablaufs-), nicht aber statischen Charakter hat“¹. Schon in dieser Formulierung ist die Supposition enthalten, daß in außereuropäischen Kulturen sich dies anders verhält. In unserem Kulturkreis hören wir, wenn wir Musik anhören, „musikalische Werke“, spielen wir, wenn wir Musik spielen, Musikstücke; jede kreative Handlung bezweckt die Schaffung eines Gegenstandes, der, beendet und vom Komponisten gebilligt, ein „Werk“ wird, ein Gebilde, ein Opus, und als solches wird es in der Ausführung konkretisiert und aufgenommen, wird es einen bestimmten Platz unter den Werken dieses oder anderer Komponisten einnehmen. Mehr noch, das, was wir über Musik im analytischen, historischen, ästhetischen und soziologischen Aspekt denken, geht von der These aus, daß gewisse Klanggebilde Musikwerke sind, zum Unterschied von anderen, die es nicht sind (z. B. Klangsignale, Klangformeln für psychologische Tests, harmonische Aufgaben usw.), daß sie ihre spezifische Daseinsform besitzen, d. h. ontologische Eigenheiten, daß wir sie als solche apperzipieren und wahre Urteile über sie fällen können. Und über Musik urteilen wir einzig und allein aufgrund unserer Urteile über einzelne Musikwerke, Urteile, die uns erst später zu gewissen Verallgemeinerungen führen².

Das Modell der Kultur, in der wir seit Jahrhunderten leben, deren Traditionen uns geformt haben, setzt die Existenz von Kunstwerken als Produkte menschlicher Aktivität voraus, setzt ihre Eigenart, d. h. eine von anderen Objekten unserer Welt verschiedene Daseinsform und ihren spezifischen Wert voraus. Schon allein die

¹ J. Cage: *Silence* (Gesammelte Vorlesungen und Schriften), Middletown Connecticut 1959.

² Die Gesamtkonzeption der Musikkultur bezieht in ihren Forschungsbereich Musikerscheinungen ein, die nicht zu den Werken gerechnet werden können. Darauf werden wir in unseren weiteren Ausführungen zu sprechen kommen. Auch muß hinzugefügt werden, daß solche Disziplinen der Musikwissenschaft wie Akustik, Physiologie, Psychologie der Musik etwas über musikalische Erscheinungen aussagen, unabhängig davon, ob diese zur Kategorie der „Werke“ gehören.

Tatsache, daß ein Gegenstand zur Klasse der „Kunstwerke“ gezählt wird, weist auf deren besondere Daseinsform hin, auf ihren besonderen Platz im Weltbild des Menschen. Zwar ist ein gegebener Gegenstand für uns ein Kunstwerk oder nicht, je nach unserer intentionalen Einstellung. Das, was wir „Hörgewohnheiten“ des Musikabnehmers nennen, ist eben die Bereitschaft, eine für das betreffende Werk richtige Haltung, intentionale Einstellung einzunehmen. Den Typ dieser Intention bestimmen einerseits die Eigenschaften des Gegenstandes selbst, andererseits die Erfahrung des Hörers. Eine je größere Vielfalt der rezeptiven Einstellungen der Hörer in sich herausgebildet hat, um so richtiger, d. h. den Eigenschaften des Gegenstands, des Werkes adäquat wird seine intentionale Einstellung sein. Zwar werden wir in unseren rezeptiven Einstellungen in hohem Maße durch den Kulturkreis und die Zeit, in der wir leben³, bestimmt; so z. B. „fälschen“ wir unwillkürlich die Monodie des Gregorianischen Chorals und sogar die serielle Musik, da wir sie immer „harmonisch“ belastet hören. Obwohl die Fälschung unserer Einstellungen als Abnehmer unvermeidlich ist, haben sie doch eines gemeinsam — die auf das „musikalische Werk“ ausgerichtete Intention. Also auf ein Produkt des Menschen, auf die Übermittlung seiner eigenen Vorstellungen, Empfindungen, Intentionen — eine Übermittlung, die über die Klangstrukturen von den Hörern aufgenommen werden soll.

Welches sind also die Kriterien dessen, was wir als „musikalisches Werk“ bezeichnen?

Den ontologischen Eigenschaften der Musikwerke sind teilweise die Ausführungen des polnischen Phänomenologen Roman Ingarden gewidmet⁴. Nicht hier ist der Platz dafür, die Ansichten des Verfassers darzulegen, dessen Arbeiten übrigens auch in deutscher Sprache erschienen sind. Die Hauptthese sollte hier jedoch kurz rekapituliert werden, aus ihr fließen nämlich unsere weiteren Erwägungen, sowohl solche, die über die Ausführungen Ingardens hinausschreiten, als auch solche, die deren allgemeingültigen Charakter in Frage stellen. Nach Ingardens Anschauung ist das Musikwerk ein intentionaler Gegenstand, in der Notation als Schema, als Netz fixiert, welches jede Konkretisierung und Rezeption in allen seinen Merkmalen realisiert, mit der sich aus ihnen ergebenden notwendigen Modifikation mancher von ihnen. Der Spielraum dieser Veränderlichkeit der Merkmale ist unabkömmlich, liquidiert jedoch nicht die Identität des Werkes; verschiedene Ausführungsstile eines und desselben Werkes und seine verschiedene Aufnahme zu verschiedenen Zeiten — ein Ergebnis der Re-Interpretation des Werkes — werden zur Grundlage seiner historischen Beständigkeit. Diese Definition konnte jedoch nur gestützt auf jene Art Musik entstehen, in der die Kategorie des „Werkes“ evident war; sie betrifft jenen Ausschnitt der Musikkultur und jene geschichtliche Etappe, in denen die Musik tatsächlich eine Sammlung von „Opera“ war. Dagegen

³ Die Tatsache, daß Guido Adler, als er an seine Forschungen über den Gregorianischen Choral ging, sich für einige Jahre vom tätigen Konzertleben zurückzog, um nicht Kategorien aus dem laufenden Repertoire auf die eigene Rezeption des Chorals zu übertragen, beweist, daß er sich dieser Sachlage bewußt war. Andererseits legte sich Hugo Riemann keine Rechenschaft über die Beschränktheit seiner eigenen Hörgewohnheiten ab, als er auf den Choral solche Grundsätze der metrisch-architektonischen Organisation übertrug, die seine von den Klassikern und Romantikern geformte Erfahrung beherrschten.

⁴ R. Ingarden: *Vom literarischen Kunstwerk*, Halle 1931; *Studien zur Ästhetik*, Warschau 1958, Bd. II, Kap. *Über die Identität des Musikwerkes*; *Der Sireit um die Existenz der Welt*, Warschau 1964.

kann sie nicht all jene Erscheinungen der Musik umfassen, die, wenngleich Musik, doch keine Musikwerke sind, also die Musik der außereuropäischen Zivilisationen, die Folklore, manche Arten der improvisierten Musik in Anlehnung an Modelle, manche Typen der zeitgenössischen avantgardistischen Musik. Auf diese Unzulänglichkeit der Ansichten Ingardens habe ich schon bei anderer Gelegenheit hingewiesen⁵.

Aus den dort formulierten Zweifeln erwachsen meine Erwägungen über das Wesen des Musikwerkes, die wir jetzt einer eingehenden Analyse unterziehen wollen. Beim Versuch einer Definition dieses Wesens durch Aufzählung der wesentlichsten Eigenheiten des Musikwerkes stützen wir uns auf die Erfahrungen, die uns die neuzeitliche Musikkultur liefert, und zwar hauptsächlich der europäischen Kulturkreis. Diese Erfahrungen haben nämlich dem analysierten Terminus jenen Sinn verliehen, in dem wir uns seiner in analytischen, geschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen bedienen. Es ist dies also ein in einem bestimmten zeitlichen und kulturellen Rahmen herauskristallisierter Begriff. Zu Unrecht allzu breit angewandt auf alle Erscheinungen der Musik in Zeit und Raum, führte er zur Verwirrung in der Klassifikation musikalischer Phänomene und zu einer noch größeren Verwirrung in ihrer Bewertung.

Jedes musikalische Werk ist ein einmaliges, in seiner Struktur unwiederholbares Objekt, obschon es zugleich als Ganzes das Element einer Klasse von Dingen ist, also einer musikalischen Gattung, eines historischen Stils, zumindest aber ein Element des Schaffens eines gegebenen Komponisten. Jede Beethovensche Sinfonie ist eine bestimmte, von allen anderen Sinfonien dieses oder auch anderer Schöpfer verschiedene Sinfonie, zugleich aber gehört sie zur Klasse sinfonischer Werke einer bestimmten Gattung, Werke aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Also besitzt sie einerseits Merkmale, die nur der betreffenden Sinfonie eigen sind, die sie von allen anderen Werken des gegebenen Komponisten, der gegebenen Zeit und Gattung unterscheiden, zugleich aber weist sie Eigenschaften auf, die sie mit anderen Werken Beethovens, mit anderen klassischen Sinfonien oder Sinfonien überhaupt verbinden. Jedes Werk kann als individuelles Gebilde betrachtet werden oder auch als Repräsentation einer Gattung, eines Stils, eines Schaffens, einer Epoche. Doch können wir es auch vom Gesichtspunkt seines Wesens als Werk betrachten.

Das „Werk“ ist ein Ergebnis von „Wirken“, was schon die sprachliche Analyse beweist; das finden wir in fast allen Sprachen wieder: *opus — operare, Oeuvre — ouvrir, work — to work, proiswiedienije — proiswodit*, usw. usf. Zwar ist im Namen selbst nicht die Bestimmung enthalten, daß es sich um ein individuelles Wirken handelt, aber im gebräuchlichen Sinn, in der Umgangssprache, in der allgemeinen Auffassung steckt die Supposition, daß es eben so ist⁶. Sie setzt die beson-

⁵ Z. Lissa: *Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des Musikwerkes*, *Studia z estetyki* III, Warschau 1966.

⁶ Zwar finden wir in der Geschichte, und dies zu verschiedenen Zeiten, Werke, die kollektiv geschrieben wurden; wenn wir jedoch von einem „Werk“ sprechen, denken wir an das Werk eines Einzelnen, an ein individuelles Werk. Eine Gemeinschaftsproduktion waren z. B. *La Villanella rapita* von F. Bianchi, die von acht Komponisten geschrieben wurde, das Ballett *Le donne di bucu umore* von V. Tommasini, das aus Fragmenten von Tommasini und Scarlatti bestand — mit Einverständnis des letzteren — oder auch die bekannten Variationen *Hexameron*, bestehend aus Partien aus der Feder von Chopin, Liszt, Kalkbrenner, Moscheles und vielen anderen. Das sind jedoch Ausnahmereignisse. Wir werden darauf bei der Erörterung analoger Arbeiten in der modernen Musik, die von vielen Autoren stammen, zurückkommen.

deren Prädispositionen des Komponisten zu jenem Wirken sowie erworbene Fähigkeiten voraus — und zwar die Kenntnis der in der betreffenden Zeit geltenden Konstruktionsnormen. Dieses Wirken ist die Vorbedingung für die Entstehung des Werkes, geht ihr voraus, bestimmt sie; vor einem gewissen Wirken hat es das betreffende Werk nicht gegeben, nach seiner Beendigung beginnt es zu existieren. Menschen, die zu so einem Wirken fähig sind, nennen wir Schöpfer, ihr Wirken Schaffen, denn dadurch wird etwas ins Leben gerufen, was es vorher nicht gab.

Das Werk und der Komponist sind miteinander durch den Schaffensvorgang verbunden; anonymen Werken fehlt dieses endgültige Band, das dem Produkt den Charakter einer Autorenaussage verleiht. Das Musikwerk ist somit jemandes persönliche Aussage und hat diesen seinen Sinn unabhängig davon, daß es zugleich ein Element eines großen anonymen Geistesgeschehens bildet. Durch sein Werk geht der Schöpfer über sich selbst hinaus, spricht zu anderen Menschen, bereichert die Wirklichkeit um etwas, was ohne ihn und vor ihm nicht existierte. Und in diesem Sinne ist der Komponist ein „Schöpfer“, sein Werk ist das Produkt eines sozialen Menschen, der durch sein Werk sein soziales Dasein bestätigt, da er in ihm nicht nur sein „Ich“, sondern auch sein „Wir“ ausdrückt⁷.

Der Inhalt des Begriffs „Musikwerk“ birgt auch das Bewußtsein dessen, daß ein Musikgebilde eine bestimmte Gestaltung des zeitlichen Ablaufs ist, ein Klanggebilde, das einen Abschnitt des zeitlichen Kontinuums ausfüllt, mit einem bestimmten Nacheinander und Charakter seiner zeitlichen Phasen. Sie sind immer auf die kommenden Phasen ausgerichtet und haben gleichzeitig ihr bestimmtes Verhältnis zu den vorangegangenen Phasen. Die Wiederholungen der Phasen, ihre Varianten und sogar Kontrastbeziehungen zu anderen beweisen dieses Verhältnis. Der Plan der Reihenfolge der Phasen und ihrer Wechselbeziehungen ist eben die „Gattungsform“ des musikalischen Werkes. Das Wesen jedes Einzelwerkes ist ein bestimmter Typ der Struktur seiner einzelnen Phasen und ihre bestimmte Reihenfolge. Diese ist nicht zufällig, sondern unterliegt den Gattungsnormen, gleichzeitig aber sind Abweichungen von der Norm für die individuelle Gestalt jedes Werkes entscheidend.

Ferner enthält der Begriff des Werkes die Überzeugung, daß dieses ein geschlossenes Ganzes ist, d. h. seinen Anfang, Mitte und Ende, seinen Ablauf hat; daß es in seiner Konkretisierung in einem gewissen Moment der objektiven Zeit beginnt und in einem anderen endet. Es spielt sich in der Zeit ab, im Medium der Stille, die seiner ersten Phase vorausgeht und der letzten folgt. Somit ist das Werk ein geschlossener Ablauf, innerlich gegliedert, mit einem bestimmten zeitlichen Ausmaß, das in einzelnen Aufführungen leicht modifiziert wird⁸.

⁷ Das „*twórcza*“ (Schöpfer im Sinne von Autor) hatte bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts in Polen die Bedeutung und wurde im Sinne von „*stwórcza*“ (Schöpfer der Welt, Gott) gebraucht. Im polnischen Schrifttum bediente sich der Bezeichnung „*twórcza*“ in der heutigen Bedeutung als erster Karol Libelt. Das beweist die wachsende Rolle des Individuums in Schaffensprozessen, die Befreiung von der Konzeption der Eingebung durch höhere Kräfte, sowie die Lockerung der unmittelbaren Abhängigkeit des Komponisten vom Mäzen, von der „Fürbeziehung“, die der künstlerischen Produktion in einem gewissen Grade ihren autonomen Sinn raubte, dagegen den dienenden unterstrich.

⁸ Nach Ingarden (*Über die Identität des Musikwerkes*) stehen zeitliche Ausmaße nur der Ausführung des Werkes zu, das Werk selbst hat einen quasi-zeitlichen Charakter, denn jede seiner Phasen koexistiert potentiell mit allen anderen gleichzeitig, und nur in der reproduktiven Konkretisierung erreicht das Werk seine zeitliche Ausdehnung in einer bestimmten Reihenfolge der Phasen. Mit dem Problem des Zeitaufbaus des Musikwerkes befaßt sich Ingarden in zwei Arbeiten: *Die erkenntnistheoretische Analyse der Zeitstruktur der musi-*

Es ist auch eine integrierte Ganzheit. Dafür ist der Charakter der Strukturen entscheidend, die sich zu seinen einzelnen Phasen zusammenfügen. Die Methoden dieser Integrierung sind geschichtlich veränderlich und in verschiedenen Musikgattungen verschieden: der ganzheitliche Charakter der Fuge wird anders realisiert als derjenige der Etüde, der Sonate oder des Oratoriums. Ihr integraler Charakter ist nicht nur die Folge der Anwendung von bestimmten Konstruktionsnormen, sondern auch der individuellen Konzeption in der Art der Realisierung dieser Normen. Die kreative Tätigkeit, die zur Entstehung eines Werkes führt, ist vom ersten Augenblick an auf dieses Ganze gerichtet, dies hingegen ist das Ergebnis der schöpferischen Idee. Ein wesentlicher Zug des Schaffenden ist eben das Bedürfnis, sich in kreativer Tätigkeit auszudrücken. Darin steckt ein anderes Merkmal des Werkes: es ist eine für Hörer bestimmte Aussage, eine zur Aufnahme bestimmte Information.

Der Inhalt des Begriffes „Musikwerk“ birgt auch die Möglichkeit, ja, sogar die Notwendigkeit der Fixierung in der Notenschrift, aus der das Werk immer wieder aufs neue abgelesen und in der Aufführung konkretisiert, d. h. Hörern verschiedener Zeiten und verschiedener Milieus zugänglich gemacht werden kann. Das musikalische Werk ist eines, Ausführungen kann es unendlich viele geben. Darauf beruht die spezifische „Beständigkeit“ des musikalischen Werkes.

Andererseits können die Idee der Komposition, ihre Vorstellung im Kopf des Schöpfers und ihre Fixierung in der Notenschrift nicht völlig adäquat sein: die Notation erfaßt und fixiert nicht alle Qualitäten des Werkes. Der Komplex der Zeichen, die sich zur Notenschrift zusammenfügen, ermöglicht ihre Ablesung und Aufführung mit unbedeutenden Varianten. Daher die verschiedenen Interpretationen in der Ausführung eines und desselben Werkes. Die Notenzeichen geben den Anreiz zu bestimmten Handlungen des oder der Ausführenden. Dieser Anreiz kann zu verschiedenen Arten der Ablesung des Werkes führen, daher seine verschiedene Reproduktion. Denn auch die Notation, ihre Ablesung, die Ausführung und die Rezeption des Werkes können nicht völlig adäquat sein. Zu viele Koeffizienten wirken auf diese Operationen ein, als daß ihre Ergebnisse die Realisierung eines volllauf identischen Werkes geben könnten.

Darüber hinaus besteht zwischen verschiedenen Notationen und den auf sie gestützten Ausführungen ein sehr verschiedener Grad der Angemessenheit, von der Realisierungsfreiheit der verallgemeinerten Ziffern im Generalbaß bis zur peinlichen Genauigkeit der wörtlichen Bezeichnungen in der Neoromantik. Heute ist die Tendenz, daß die Zeichen der Notenschrift genau die Eigenschaften des Werkes präsentieren, im Schwinden begriffen, zugleich ändert sich die Funktion der Notation, der Aufführung und des Werkes selbst. Davon wird noch ausführlicher die Rede sein.

In der zeitgenössischen Musik haben sich durchgreifende Wandlungen im Charakter und in der Funktion des Schaffens, der Aufführung, der Musikaufnahme vollzogen. Sie haben die oben formulierten Kriterien des „Musikwerkes“ erschüttert. Daher stellt sich die Frage, ob die Kategorie des „Musikwerkes“ für alle Musik-

kalischen Gattungen in Skizzen aus der Musikästhetik, Krakau 1965, sowie Über den prozessualen Charakter des Musikwerkes, ibid.

kulturen grundsätzlich und notwendig ist und ob sie immer die Achse allen musikalischen Geschehens war, oder ob sie nur der europäischen Kultur, dem neuzeitlichen Europa und auch hier nur der Berufsmusik eigen ist. Mit anderen Worten: hat es Zeiten und Zivilisationen gegeben, die ihre Musik besaßen, welche sich nicht auf die Kategorie von „Werken“ zurückführen ließ? Und können die Musikerscheinungen, die heute von verschiedenen Trends der Avantgarde repräsentiert werden, immer dieser Kategorie zugerechnet werden? Ist das „Werk“ eine in jedem Kulturmodell unerläßliche Kategorie? Welche Typen musikalischer Gebilde, die zweifellos Musik sind, passen nicht in den Rahmen der „Opera“ hinein und warum? Was für Folgen ergeben sich daraus für die musikalische und ästhetische Analyse, die bisher doch eine Analyse von Musikwerken war? Führen die mannigfaltigen Arten des modernen Musikschaffens nicht zu einer Revision der Begriffe, in denen wir bisher über die Musik dachten? Und konsequenterweise auch zu einer Änderung der Kriterien, mit denen wir die Musik beurteilen, d. h. zu einer Änderung der musikalischen Axiologie?

Beispiele einer Musik, deren Zugehörigkeit zu Musikwerken nicht offen zu Tage liegt, liefern uns die Geschichte, die Ethnologie der Musik und auch das zeitgenössische Schaffen. Beginnen wir mit einer Analyse von musikalischen Ganzheiten, von Gebilden⁹, die sich zur Folklore sowohl der europäischen als auch der außereuropäischen Zivilisation zusammensetzen. Man kann in Frage stellen, ob Volkslieder und -tänze sowie kultische Gesänge Werke mit den oben erwähnten ontologischen und sozio-psychologischen Qualitäten sind. Nicht zufällig kam unter den Ethnomusikwissenschaftlern die Bezeichnung „musikalische Objektivation“ bezüglich einzelner Gebilde der Volksmusik auf.

Erstens sind die Erscheinungen der Folklore in ihrer Struktur nicht stabil, sondern variabel, poly-versional, und zwar in einem viel weiteren Umfang als bei Musikwerken *sensu stricto*¹⁰. Dasselbe Lied kann mit so weitgehenden strukturellen Änderungen auftreten, daß schwerlich von einer Wesenseinheit die Rede sein kann, obwohl wir eine Wesensgleichheit feststellen; mit der territorialen Ausbreitung und mit der Zeit unterliegt es so starken Änderungen, daß man es überhaupt schwerlich mit den Modifikationen verschiedener Konkretisierungen desselben Gebildes vergleichen kann. Diese Modifikationen — die nicht selten von der Auf-führung herrühren — betreffen in der Folklore die grundlegenden Elemente, wie Intervallstruktur und Metrorhythmik, wobei nur der dem gegebenen Kulturkreis eigentümliche Archetyp unverändert bleibt. Jede Volksweise tritt dabei mit demselben Text in einer riesigen Anzahl von Varianten auf, was man nie von irgend-

⁹ Um Mißverständnissen vorzubeugen, wollen wir bemerken, daß wir uns in unseren Ausführungen bewußt solcher Termini bedienen wie „Musikwerk“, „Musikgebilde“, „Klanggebilde“ und „akustisches Gebilde“. Die Bereiche dieser Begriffe überschneiden sich teilweise oder sind einander untergeordnet: das Musikwerk ist ein musikalisches und klangliches Gebilde, nicht aber umgekehrt — d. h. nicht jedes musikalische, klangliche Gebilde ist ein Musikwerk. Das „musikalische Gebilde“ betrifft solche Formen der Klangproduktion, deren Ergebnis Musik, wenn auch nicht ein Musikwerk ist. Ein „klangliches“ oder „akustisches“ Gebilde operiert mit Klangmaterial, ist aber keine musikalische Aussage (z. B. das Signal). In dieser Bedeutung werden wir uns der aufgezählten Termini in der vorliegenden Arbeit bedienen.

¹⁰ Wir verwenden hier „Variabilität“ für die Bezeichnung nicht festgesetzter Varianten eines Musikgebildes, die in der Folklore auftreten, jedoch dem in der gegebenen ethnisch-sozialen Gruppe gültigen Modell treu bleiben, und „Polyversionalität“ musikalischer Gebilde und Werke für die Bezeichnung festgesetzter Abarten. Als Beispiel der Polyversionalität kann der altrömische, Mailänder und mozarabische Choral gelten. Eine Polyversionalität des Werkes beobachten wir in der Trienter Überlieferung von Dunstables *O rosa bella*; sie existiert in einigen Varianten, die gesondert oder alle zusammen aufgeführt werden können.

einem Werk der Kunstmusik sagen kann. Auf Gebilde der Volksmusik kann nie das Kriterium der Identität angewandt werden, wie im Fall von Musikwerken: die seit 150 Jahren gespielte Beethovensche Neunte Symphonie und die seit 250 Jahren aufgeführte Bachsche *Matthäuspassion* sind immer wieder Konkretisierungen derselben Werke trotz sogar bedeutender Unterschiede im Stil der Aufführung. Dagegen kann man nicht sagen, ob ein Volkslied wirklich vor 100 oder 200 Jahren entstand, ob es immer noch dasselbe Lied ist, ob unter seinen verschiedenen Varianten sich noch eine aus jenen Zeiten befindet. Eine andere Sache ist, daß diese Varianten immer dem für das betreffende Milieu grundsätzlichen Modell entsprechen werden, d. h. sie werden Mutationen der grundlegenden Invariante des gegebenen musikalischen Modells sein, die von den Varianten der Realisierung nicht angetastet wird. Das ist jedoch keine solche strukturelle Stabilität wie in den individuellen Kompositionen. Hier verpflichtet einfach nur Treue gegenüber dem Modell, nicht aber Treue gegenüber der individuellen Struktur des Werkes.

Damit ist ein genetischer Unterschied verbunden: das Werk ist meistens (mit sehr geringen Ausnahmen) ein Produkt individueller schöpferischer Tätigkeit, wir schreiben es einem bestimmten Autor zu, und im Falle anonymer Werke verwenden wir viel Mühe darauf, es aufgrund indirekter Quellen oder struktureller Merkmale irgendeinem Komponisten beizuordnen. Nicht nur wegen unseres Bedürfnisses der Klassifizierung, sondern auch deshalb, weil die genetische Verbindung des Werkes mit seinem Autor auch über das Werk selbst etwas aussagt, etwas erklärt, auf seinen Zusammenhang mit anderen Werken, also auch auf seine Eigenheiten ein Licht wirft. Gebilde der Volksmusik jedoch, die in ihrer ursprünglichen Gestalt einem individuellen Impuls entspringen, kristallisieren sich durch Aufschichtung ihrer Merkmale schon in einem kollektiven Prozeß heraus, durch häufige Ausführung und Schliff ihrer Eigenschaften seitens verschiedener Individuen. Sie sind also ein Gemeinschaftsgebilde, die Aussage einer Gruppe. Sie besitzen keinen einmaligen individuellen, unveränderlichen Charakter wie die Werke. Daher eben ihre Variabilität, daher die Unmöglichkeit, ihre Identität festzustellen.

Und unter noch einem Gesichtspunkt mehr unterscheiden sich die Gebilde der Volksmusik von musikalischen Werken. Ein Werk reift in der Vorstellung des Komponisten allmählich heran, erfordert vielfältige Akte des Intellekts, worauf schon Mattheson aufmerksam macht, der im Schaffensprozeß „ars inveniendi“ ferner „elaboratio“, „ornamentatio“ usw. aussondert¹¹. Bei aller Primitivität dieser im 18. Jahrhundert formulierten „Psychologie des Schaffens“ kann man nicht umhin, ihr darin beizustimmen, daß sie die Kompliziertheit des Schaffensprozesses und den großen Beitrag des intellektuellen Faktors feststellt. Skizzen zu Musikwerken beweisen am schlagendsten, wie kompliziert dieser Prozeß ist¹². Das Werk ist endgültig beendet, es ist fertig, geschlossen, wenn es in der Notation fixiert wird. Seit diesem Augenblick erst kann seine historische Existenz beginnen, seine soziale Verbreitung, seine Konkretisierung, durch die es die Abnehmer erreicht.

¹¹ J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* . . . , Leipzig 1739.

¹² Skizzen zu Musikwerken, die letzters immer häufiger untersucht werden (z. B. die Skizzen Beethovens, Chopins usw.) beweisen am besten, welch komplizierte intellektuelle Prozesse dem Musikschaffen zugrunde liegen — und welch große Wandlungen in diesen Prozessen selbst sich in der modernen Musik vollziehen.

Indes verläuft das „Leben“ der Volksmusik auf einem anderen Weg: die Gebilde der Volksmusik wandern zunächst jahrhundertlang von Mund zu Mund, von Ort zu Ort, werden von ganzen Generationen variiert, und erst ziemlich spät, an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert werden sie aufgezeichnet, und zwar in bloß einer bestimmten Aufführungsvariante. Damit beginnen sie ein ganz anderes „Leben“ als bisher, ein „Leben“ in der Aufzeichnung oder im Druck, das nicht selten parallel zu ihrem mündlichen Dasein verläuft. Der Unterschied zwischen einem notierten und einem in mündlicher Überlieferung lebenden Volkslied beruht darauf, daß es in der Notation schon die festgesetzte Repräsentanz eines Einzelgebildes ist — was es in der mündlichen Überlieferung mitnichten ist, da es weiteren Modifikationen und Mutationen unterliegt. Ihre Quelle und Ursache ist nicht so sehr die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses, als vielmehr die Aktivität der musikalischen Vorstellungskraft des Volkes, die durch solche musikalische Mittel, welche im Gedächtnis haften bleiben, beschränkt wird. Interessant ist, daß das Volkslied erst in einer tonsetzerischen Bearbeitung die Eigenschaften eines „Werkes“ annimmt, indem es seine Opusnummer im betreffenden individuellen Schaffen erhält und auf der Affiche unter dem Namen des Komponisten erscheint; in diesem Fall ist es jedoch kein individuelles Produkt, es erfüllt nur die Rolle einer Art Stoff für das kompositorische Werk; dem kollektiven Gebilde, wie es das Volkslied ist, drückt das individuelle Schaffen seinen Stempel auf.

Letztere Erscheinung trifft immer in bezug auf das Musikwerk zu: es ist das Zeugnis eines bestimmten Talents, eines bestimmten musikalischen Wissens, der kompositorischen Werkstatt, eines Menschen aus einer bestimmten Epoche, Milieu, Zivilisation, Kulturkreis. Das Gebilde der Volksmusik trägt Spuren sehr vieler Ingerenzen, und es wehrt sich gar nicht gegen weitere Modifikationen, natürlich in den Grenzen eines für die betreffende soziale Gruppe typischen Modells, eines Archetyps. Im Gegenteil, eben das beweist das spezifische „Leben“ dieses Gebildes. In bezug auf das Werk sind — wie bereits unterstrichen — Abweichungen nur in den Grenzen mancher seiner Qualitäten möglich¹³. Auf die Gebilde der Volksmusik üben intersubjektive Faktoren einen grundsätzlichen Einfluß aus, sie sind für seine

¹³ Ein Problem für sich, das wir hier nicht eingehender erörtern können, ist, ob das Musikwerk — Ergebnis der individuellen Tätigkeit des Komponisten, das seine unwiederholbaren strukturellen Eigenheiten besitzt, bewußt oder unbewußt die Überweisung bestimmter Vorstellungen des Komponisten ist, in der Notation fixiert und als „Opus“ ausgeführt — mit absoluter Richtigkeit als in vollem Sinne dieses Wortes individuelles Gebilde bezeichnet werden kann. Sind doch alle individuellen Arten, die Welt zu empfinden und über sie zu denken, sowie die Formen, in denen sich der Schöpfer ausspricht, immer wieder intersubjektive Vorstellungen Begriffe, Kategorien des Empfindens und der Wertung sowie auf Mittel der klanglichen Gestaltung gestützt, die typisch sind für die Zeit und den Kulturkreis, denen der Schöpfer angehört. Sowohl der Typus des Klangmaterials und die Gattungsnormen, die er vorgefunden hat, als auch das Verhältnis der musikalischen zu den nicht musikalischen und den bei-musikalischen Koeffizienten, die in jedem individuellen Schaffen am endgültigen Resultat der kreativen Prozesse mitwirken — das alles sind intersubjektive Faktoren, und nur in einer bestimmten Art ihrer Anwendung drückt sich der individuelle Beitrag aus. Somit wäre auch das Musikwerk eine Verflechtung individueller und „Modellmomente“. In dieser Beziehung treten bei verschiedenen Komponisten bedeutende quantitative Unterschiede auf: die Abweichungen von den intersubjektiven Normen können größer oder kleiner sein, können nur ihre Mutationen bilden oder auch Oppositionen. Schließlich gibt das einen individuellen Beitrag des Talents zu allgemeinen Prozessen des Aufkommens oder Vergehens von Stilen. Nichtsdestoweniger sollte man wohl nicht von einer vollkommenen Unabhängigkeit der schöpferischen Tätigkeit sprechen. Die Wechselbeziehung zwischen dem subjektiven und dem intersubjektiven Moment in Schaffensprozessen ist bisher noch nicht restlos geklärt. Hinzugefügt sei, daß in verschiedenen Perioden ihr wechselseitiges Verhältnis verschieden ist: es gibt Epochen, in denen die maximale Annäherung an den Kanon im Schaffen Gebot ist (z. B. das Barock), es gibt andere (die Romantik), in denen die Abweichung von der Norm zu einem Wert wird oder (wie heute) das Durchbrechen der Norm in gänzlicher Opposition. Aus der historischen Perspektive kann es sich jedoch erweisen, daß die Opposition nur irgendeine entlegene Mutation der vorgefundenen Norm bildet.

wichtigsten Merkmale entscheidend; aber auch die musikalischen Werke stellen bis zu einem gewissen Grade Kreuzungen subjektiver und intersubjektiver Faktoren dar. Trotz der Ingerenz intersubjektiver Faktoren in jedes individuelle Schaffen kann man aber die Unterschiede zwischen den Gebilden der Volksmusik und der Kunst nicht nur auf quantitative Unterschiede dieser beiden Faktoren reduzieren. In der Folklore ist der intersubjektive Faktor entscheidend, beim Werk dagegen vielmehr das Element des individuellen Schaffens. Im Lichte der bisherigen Ausführungen scheint es unbestreitbar, daß in bezug auf die Volksmusik die Kategorie „musikalisches Werk“ nicht in Frage kommt.

Andere Beispiele von Musikgebilden, die man nicht als Werke anerkennen kann, sind Resultate all jener Aktivitäten, die sich zum improvisierten Umsingen eines Modells in manchen Kulturen des Orients zusammenfügen. Alle *Maqam*-formen in den Kulturen der arabischen Länder, das Umsingen der *Raga* und *Tala* in Indien, der antike *Nomos* und sogar die altslawischen *popiewki* sind Beispiele von Improvisationen, gestützt auf die im gegebenen Milieu eingebürgerten melodischen Archetypen, Modelle, die das Skelett der jeweilig entwickelten Aufführungsimprovisation bildeten. Diese Art „musikalischer Objektivation“ ist bis heute besonders in Indien aktuell und lebendig geblieben. Das Merkmal dieser Gesänge ist vor allem ein ganz anderes Verhältnis zum zeitlichen Ablauf als in Europa. Schon allein die ungewöhnliche Länge solcher musikalischen Produktionen weist auf dieses Moment hin. Für den Europäer ist ein Werk etwas in der Zeit Abgeschlossenes, mehr noch, das zeitliche Ausmaß bildet sogar eine für verschiedene Musikgattungen spezifische Qualität (z. B. Präludium, Sonate). Im Orient hört man variierte Improvisationen des Modells vier bis zehn Stunden lang und mehr an, unterbricht sie an einer beliebigen Stelle und kehrt dazu nach einer beliebig langen Pause zurück. Die Bedingung für das Ganze ist keineswegs die ununterbrochene Kontinuität des musikalischen Verlaufs, noch sein geschlossener Charakter und auch nicht die Möglichkeit, das Ganze in der Vorstellung zu erfassen. Mehr noch, diese Musik besitzt weder einen Anfang noch ein Ende, keine eigene „Form“¹⁴. Und es geht auch gar nicht darum, sie zu erfassen, im Gegenteil, wie Pierre Boulez formuliert¹⁵, es geht um das „*vivre à l'intérieur de la musique*“. Diese Musik ist eine Art Medium, in das der Hörer versinkt und aus dem er emporsteigt. Daher auch ihre Anonymität, ihre ganz andere Valorisierung als in Europa. Schwerlich kann man auf sie das Kriterium des „Musikwerkes“ anwenden, obwohl sie zweifellos Musik ist.

Die real in einer konkreten Aufführung ertönenden Varianten des Modells sind nicht stabil: sie bilden auch nicht die Ausführung des Modells selbst, noch die Wiedergabe schon feststehender Mutationen, sondern ein Produkt des Augenblicks, hängen jedes Mal vom Interpreten ab, von seinen stimmlichen Möglichkeiten, der ornamentalen Invention, der aktuellen Disponiertheit. Stabil sind nur die Modellstruktur, der intersubjektive Faktor in der gegebenen ethnisch-sozialen Gruppe

¹⁴ Erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes las ich einen interessanten Artikel von B. Schäffer: *Probleme der neuen Form in der modernen Musik* (Współczesność XII, Nr. 21/248/1967), in dem der Autor Betrachtungen über die völlig geänderte Bedeutung des Begriffes „Form“ in der heutigen Musik anstellt. Die vieldeutige (aleatorische), die offene Form und Momentformen besprechend, unterbaut er jedoch seine Ausführungen weder mit historischem Material noch mit der Musik der orientalischen Zivilisation und zieht aus seinen Erwägungen keine Schlüsse über das Wesen des Werkes. Nichtsdestoweniger ist die Richtung dieser Erwägungen eine ähnliche wie bei uns.

¹⁵ P. Boulez: *Musique traditionnelle, un paradis perdu*. Informations UNESCO, Nr. 511, 1967.

(in Indien sind die Modelle für jede Kaste verschieden) sowie die Methoden der Entwicklung der Varianten (z. B. die anschwellende Agogik, Dynamik, Bereicherung der Ornamentik und ihr allmähliches Erlöschen gegen Ende der Improvisation hin). Aber das, was jedes Mal ertönt, das Resultat der Improvisation, ist in einem gewissen Grad ein Werk des Zufalls, ist unwiederholbar, fast wie in den zeitgenössischen Gebilden der totalen Aleatorik (von der noch ausführlicher die Rede sein wird).

Jede Einzelheit dieser Art Musik besitzt dabei ihre magische, symbolische Bedeutung — etwas, was der europäischen Musik vollkommen fremd ist: gewisse Modelle sind bekanntlich mit der Jahreszeit, einem bestimmten Tag des Monats, sogar einer bestimmten Stunde des Tages verbunden. In der Überzeugung der Hörer und Ausführenden können sie, richtig oder falsch angewandt, positive oder negative Folgen nach sich ziehen. Also nicht die musikalische Vorstellungskraft selbst, nicht ästhetische, sondern magische Ziele entscheiden über die klangliche Gestalt des aktuell umgesungenen Modells. Sein Wert ist nicht das Ergebnis struktureller und expressiver Eigenschaften, sondern ihre richtige oder falsche Anwendung in Zeit, Ort usw. Zur Grundlage der Bewertung werden hier also Dinge, die mit Musik selbst nichts gemein haben. Der Aspekt der technischen Vollkommenheit ist hier sekundär, trotz der Feinheit der Intervallstruktur (nur in der horizontalen Dimension) und der strikten Gebote der rhythmischen Organisation. Der Europäer, der die Konventionen des Milieus nicht kennt, nimmt die gehörten Klangfolgen sozusagen „einschichtig“ auf, und ihre oben beschriebenen ontologischen Merkmale erlauben nicht, sie im Sinne der „Musikwerke“ aufzufassen.

Musikalische Gebilde dieses Typs wurden nie in der Notation fixiert. Die Aufzeichnung auf dem Tonband oder der Schallplatte durch Ethnomusikwissenschaftler soll hauptsächlich Forschungszwecken dienen, obwohl sie auch die Quelle ästhetischen Erlebens sein kann. Das Abspielen so einer Art mechanisch aufgezeichneter Improvisationen wird nur eine Kopie einmaliger improvisatorischer Handlungen sein (analog zu lithographischen Gemäldereproduktionen), nicht aber die bestimmte Ausführung eines Werkes. Das, was fixiert wurde, ist nur eine von vielen möglichen und anderen, nicht aufgezeichneten gleichrangigen Aufführungen, sozusagen „in flagranti“ ertappt, die einmalige Form improvisatorischer Handlungen, die eine von Tausenden möglicher Varianten desselben Vorgangs repräsentiert. Die Aufzeichnung liquidiert und verändert somit das ontologische Wesen der Improvisation, die auf der Einmaligkeit der Erscheinung, auf Unwiederholbarkeit beruht; die Möglichkeit der Wiederholung liquidiert ihre Daseinsform, ohne ihr den Charakter eines Werkes zu verleihen.

Von diesem Gesichtspunkt besitzen auch die im 18. und 19. Jahrhundert modernen Improvisationen der Komponisten oder Virtuosen nicht den Charakter von Werken. Die romantischen Improvisationen beruhten auf dem freien Spiel der musikalischen Vorstellung, das sofort auf ein bestimmtes Soloinstrument (Orgel, Klavier) übertragen wurde¹⁶. Diese Improvisationen stützten sich auf die Normen

¹⁶ Diese Improvisationen waren naturgemäß solistisch, individuell; kollektive Improvisationen kannte man nicht. Von einer kollektiven Improvisation kann nur beim javanischen Gamelan die Rede sein. Aber die vom Bau der Instrumente und den geltenden Modellen des Musizierens auferlegten Beschränkungen engen hier den Spielraum der zufälligen Klangkomplexe ein, die als Endresultat dieser Sammelimprovisationen entstehen.

des jeweilig geltenden Stils, mit dem Nachdruck auf dem virtuoson Element. Von den als solche anerkannten Kompositionen, die aufgezeichnet waren und sich zur vielmaligen Reproduktion eigneten, unterschieden sie sich nur durch: a) die Einmaligkeit ihrer Realisierung, b) einen besonders aktuell bedingten Programm- oder Expressionscharakter, c) größere Freiheit der Form (obwohl die zur Zeit der Romantik modernen Formen der Fantasie, der Rhapsodie u. a. m. auch in „komponierten“ Werken einen weiten Spielraum für die Freiheit der Konstruktion gewährten). Mit den Kompositionen hatten sie gemeinsame Gestaltungsprinzipien (Tonalität, Harmonik, Satz des gegebenen Instruments usw.). Sofort auf dem Instrument realisiert, unterlagen sie stärker dem Einfluß des Ausführenden. Nicht selten waren pianistische Gewohnheiten die wichtigste Grundlage der Improvisation; bildete sie doch im 19. Jahrhundert einen obligatorischen Punkt des Konzertprogramms, manchmal wurde sogar zu einem von den Hörern vorgeschlagenen Thema improvisiert. Die Grenzen zwischen den Improvisationen der großen Schöpfer wie Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und den auf Effekt berechneten Improvisationen der Virtuosen waren nicht scharf umrissen.

Die zeitgenössischen Jazzimprovisationen unterscheiden sich von den früheren noch dadurch, daß hier ein Ensemble improvisiert, wodurch die Möglichkeit entsteht, daß sich verschiedene zufällige Improvisationen übereinanderlegen, also in einem gewissen Grade das Spiel des Zufalls hineinragen, und daß sie zwischen stabilen Partien, manchmal auch vor dem Klanghintergrund eines stabilen, nicht improvisierten Ablaufs auftreten. Auch in älteren Werken finden wir so eine Vermischung von komponierten und improvisierten Partien: die berühmten Kolorierungen („Gorgien“), die von Sängern beigegeben wurden, oder sogar improvisierte Solokadenzen in Konzerten waren solche „Spielräume der improvisatorischen Freiheit“. Doch liquidierten sie nicht die Daseinsform des Werkes, traten an ganz bestimmten Stellen auf, als ein spezifisches Merkmal der Form, in einem bestimmten Rahmen, zwischen kompositorisch gänzlich stabilisierten Abschnitten.

Zu ganz anderen Resultaten führt jedoch die Improvisation in modernen, total aleatorischen Werken. In ihnen stammt nur die allgemeinste stoffliche und formale Disposition vom Komponisten, dagegen ist die Organisation des ganzen klanglichen Resultats eine Folge ziemlich willkürlicher, vom Zufall abhängiger Operationen der Interpreten. Diese Werke sind ein Ergebnis der „chance operations“, des Zufalls, und angesichts der beinahe unerschöpflichen Möglichkeiten der Kombinationen findet man in ihnen kaum eine Gesetzmäßigkeit analog den Normen der Werke in den einzelnen traditionellen Stilen. Trotzdem können wir in ihnen irgendwelche gemeinsame Züge finden, irgendeinen — bisher schwer zu rationalisierenden — Stil.

Auch kann man Zweifel hegen, ob musikalische Fragmente in den Dramen der Antike zu den Musikwerken gehören. Die Chor- und Tanzpartien des *parodos* oder auch die *emmeleiai* in den griechischen Tragödien und Komödien waren keine in sich abgeschlossenen Formen, noch Fragmente eines größeren musikalischen Ganzen. Sie erfüllten die Rolle eines Ausdrucks der öffentlichen Meinung, der Meinung des Volkes über bestimmte Gestalten oder Momente der Handlung, sollten ein musikalisch-emotioneller Kommentar zu verschiedenen Situationen sein, wie

es heute musikalische Partien in Theaterstücken sind oder auch die nach anderen Prinzipien funktionierenden Musikfragmente im Tonfilm¹⁷. Musikalische Fragmente im antiken Drama können wir nicht so behandeln wie Vokalwerke (z. B. die vokalistische Lyrik der Romantiker usw.), die zweifellos ein abgeschlossenes Ganzes bilden. Zwar kommt es vor, daß ausgesonderte Fragmente größerer nichtmusikalischer Ganzheit selbständig funktionieren: die *airs de cour* in den altfranzösischen *ballets de cour* oder heute z. B. die vier *erotischen Sonette zu Shakespeares Worten* von Tadeusz Baird, die erst als Einlage zu einem Theaterstück geschrieben, später zu einem eigenständigen Zyklus ausgesondert wurden. Daraus folgt der Schluß, daß manchmal die Art der Anwendung des gegebenen Musikgebildes es in die Reihe der Musikwerke einstuft oder aus ihr aussondert. Als Beispiel für das letztere können z. B. Musikstücke gelten, die in eine Filmillustration eingeschaltet wurden. Das heißt, daß nicht nur objektive Merkmale des gegebenen Gebildes, sondern auch Relationsmerkmale, die sich aus dem Verhältnis der betreffenden Musik zu ihrer Umgebung ergeben, ihre Autonomie, Selbstgenügsamkeit oder deren Mangel entscheiden, ob die betreffende Musik ein „Werk“ ist oder auch nicht.

Besonders interessant ist es, aus dieser Sicht den Gregorianischen Choral zu analysieren. Der Choral, der noch jahrhundertlang für die Homogenität der europäischen Klangsprache entscheidend war, der als „ein musikalischer Lehrmeister Europas“¹⁸ wirkte, kann kaum als Musikwerk anerkannt werden. Schon allein seine Definition, die wir in MGG finden, zeugt davon, daß die Kategorie „Werk“ auf diese Musikform kaum angewendet werden kann: „Der Choral ist ein *Sammelbegriff für die . . . diatonisierte und . . . modal ausgerichtete musikalische Einkleidung der lateinsprachigen liturgischen Texte der abendländischen katholischen Liturgie*“. In seinen weiteren Ausführungen gebraucht Bruno Stäblein vielmehr den Ausdruck „die Musikübung“, nie „das Musikwerk“, „eine auf höchster Stufe stehende Musik“, aber kein Werk und keine Sammlung von Werken. Dazu tragen verschiedene Ursachen bei.

Vor allem waren noch bis ins 11.—12. Jahrhundert hinein manche Partien des Chorals, die die Liturgie begleiteten, „offene“, d. h. in ihrem Ablauf und ihrer Dauer nicht abgeschlossene Formen; sie konnten beliebig verlängert werden, je nach Dauer mancher liturgischer Verrichtungen. Z. B. hingen die Ausmaße des Introitus, der Communion, des Offertorius von den Ausmaßen der Kirche ab, die der Priester am Wege zum Altar durchschritt. Der Kantor verlängerte oder verkürzte seinen Gesang je nach Bedarf. Erst im 12. Jahrhundert trat eine volle Stabilisierung der Ausmaße dieser Choralpartien ein. Dagegen besaßen die Form von entschieden abgeschlossenen Abschnitten alle para-liturgischen Partien, wie Sequenzen oder Hymnen, die sich oft durch einen hohen Grad der formalen Organisation auszeichneten. Davon, daß Sequenzen eine geschlossene Form waren und im Sinne von selbständigen Gebilden behandelt wurden, zeugt die Tatsache, daß mit ihnen die Namen ihrer Schöpfer verbunden werden (Notker Balbulus, Tuotilo u. a. m.). Lektionsgesänge, wie Alleluja und Graduale, hatten immer geschlossene Formen.

¹⁷ Vgl. Z. Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, Kap. V.

¹⁸ Eine ähnliche Art des Funktionierens der frühmittelalterlichen Motetten — trotz ihrer geschlossenen Form und Mehrstimmigkeit — sieht H. Bessler, der ihre Unselbständigkeit als „Gebilde“ unterstreicht. Vgl. *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, AfMw 1926.

Die Anonymität der einzelnen Choralpartien war nicht so sehr Ausdruck davon, daß sie von keinem individuellen Schöpfer stammten (solche waren doch die einzelnen Bischöfe und Kantoren), als vielmehr der mit der Zeit herauskristallisierten geistigen Einstellung: dieses Schaffen stand im Dienste Gottes, man schrieb „ad maiorem Dei gloriam“; die Anonymität war ein Beweis der Unterwerfung unter dieses Prinzip. Die Kodifizierung des Chorals durch Papst Gregor VII. war die Reglementierung der Liturgie selbst, also auch der Art, wie der Choral innerhalb der Liturgie funktionierte. Die Stabilisierung der Ausführungsmethoden des Chorals vollzog sich auch in der *schola cantorum*.

Ebenfalls auf diesem Gebiet stoßen wir auf eine gewisse Variabilität, wenn auch anders als in der Volksmusik. Vielleicht sollte man sie eher Polyversionalität nennen. Im altrömischen, mozarabischen und Mailänder Choral besitzen dieselben liturgischen Texte verschiedene Melodien, dagegen beschränken sich im gallikanischen und beneventinischen Choral die Unterschiede nur auf manche Motive.

Darüber hinaus sollte man im Auge behalten, daß einzelne Abschnitte des Chorals verschiedener Abstammung waren, also auch verschieden in Stil und Form. Außerhalb schob man dazwischen aufgrund der Tropierung ergänzende Fragmente ein, was wiederum die Integrität des Chorals als eines Ganzen aufhob und ihm den Charakter einer Sammlung verlieh. Diese Sammlung war noch dazu nicht autonom, nicht selbstgenügsam — was die Vorbedingung eines jeden Musikwerkes ist. „*Ohne Liturgie ist der Choral nicht verständlich*“, lesen wir bei Stäblein; er ist nur „*eine musikalische Einkleidung gottesdienstlicher Worte*“¹⁹. Auch dieses Moment bringt seine Bedeutung als Sammlung von Musikstücken ins Wanken. Vielmehr ist er als jährliches Repertoire anzusehen, das einer höheren, nicht musikalischen Organisation unterworfen ist, und zwar restlos. Als Sammlung stellt er kein integrales Ganzes dar, obwohl er im Laufe der Jahrhunderte in unserem Empfinden eine gewisse stilistische Einheitlichkeit erworben hat, sowohl seines monodischen Satzes als auch seiner einheitlichen Funktion wegen; er wurde zu einer bestimmten Musikgattung, was ihm jedoch weder den Charakter eines geschlossenen noch eines zyklischen Ganzen verleiht²⁰.

Nichtsdestoweniger wollen wir betonen, daß auch beim Choral eine Änderung seiner ontologischen Eigenheiten eintreten kann: von einer Plattenaufnahme angehört, von der Liturgie und ihrem symbolischen Sinn losgelöst, funktioniert er heute als Musik, und zwar Musik mit einer eigenartigen Schönheit; im Falle von geschlossenen Fragmenten eines Chorals sogar als Werk, das dem heutigen Empfinden und der Auffassung dieses Terminus entspricht. Wir gelangen also wieder zum Schluß, daß die Grenzen zwischen „Werk“ und „Nicht-Werk“ in unserer heutigen, neuzeitlichen Auffassung dieser Termini nicht scharf sind, und die Art,

¹⁹ B. Stäblein: Artikel *Choral* in MGG II, Sp. 1263—1303.

²⁰ Das Gefühl der Integrität des Zyklus unterliegt in der Geschichte ziemlich starken Änderungen. Im 19. Jahrhundert, zu Chopins Zeiten, führte man noch zyklische Werke auf, indem man zwischen ihren einzelnen Teilen andere, Vokal- oder Orchesterwerke, Opernarien usw. einschob. Zugleich — was die damaligen Konzertaaffichen beweisen — spielten sogar Liszt und Anton Rubinstein in Klavierkonzerten einzelne Sätze der Beethovenischen Sonaten (z. B. langsame Sätze). Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wächst das Gefühl der Integrität der Zyklen beträchtlich: zwischen den Sätzen der Sonate oder Symphonie wird nicht applaudiert, letzters tauchte sogar die Tendenz auf, auch lockere Zyklen, z. B. Chopins Präludien, als Ganzes zu spielen. Versuche, die substantielle Einheit von Zyklen zu entdecken (L. Misch in den Quartetten Beethovens, W. Wiora in den Präludien Chopins) beweisen, daß dieses Empfinden sich sogar auf das Gebiet analytischer Arbeiten übertrug.

wie das Werk funktioniert und wie es aufgenommen wird, kann über den Wandel unserer intentionalen Einstellung entscheiden.

Andererseits gewinnt der Choral, seitdem er notationsmäßig fixiert wird, Merkmale der Stabilität, wie sie die aufgezeichneten neuzeitlichen Gebilde besitzen. Aus der Notation konnte er viele Male reproduziert werden, trotz der Vieldeutigkeit der cheironomischen neumatichen Notation, in der er ursprünglich festgehalten wurde. Diese Vieldeutigkeit wurde dadurch rekompensiert, daß die Notation nur eine „Erinnerungsschrift“ war: die Sänger des Chorals kannten die ausgeführten Melodien auswendig, und die Notenschrift hatte nur die Aufgabe einer Gedächtnisstütze. Sie bestand nicht aus eindeutigen Zeichen, aus denen man ein völlig unbekanntes Werk hätte genau ablesen können.

Gänzlich verlieren den Charakter von Werken sogar geschlossene Fragmente des Chorals in vielstimmigen Kompositionen, wo als *cantus firmus* der Choral als Material, als Rohstoff funktioniert: nicht so sehr als erkennbares melodisches Material, als vielmehr als genetisch mit der religiösen Symbolik verbundene Unterbettung.

Daß die Musik über die Etappe der „Werke“ hinausging, daß jene Art des Funktionierens der Musik und jenes musikalische Denken, deren Ausdruck die Einstellung auf „Opera“ war, dahinschwand, brachten besonders radikal die letzten Jahre unseres Jahrhunderts zum Vorschein. Verschiedene Kriterien dessen, was in unserem neuzeitlichen Empfinden notwendige und allgemeine Eigenschaften des Musikwerkes bildete, unterliegen gegenwärtig — und zwar auf verschiedenen Wegen — einer Änderung.

Schon allein der Kurationsprozeß eines Musikwerkes unterscheidet sich in manchen Strömungen der modernen Avantgarde wesentlich von dem früheren. In Werken wie *Metastasis*, *Phithoprakta* oder *St 10—1. 080262* und *St — 48* von Jannis Xenakis z. B. ist nur das grundlegende Klangmodell ein Produkt der Phantasie des Komponisten. Alle anderen Faktoren des Klangablaufs wurden hier von einer mathematischen Maschine aufgrund der Wahrscheinlichkeitsrechnung berechnet, und nur die Auswahl unter den von der Maschine vorgeschlagenen Möglichkeiten ist dem Komponisten überlassen²¹. Wenn wir in unserem bisherigen Empfinden, unserer Auffassung ein Musikwerk als Übermittlung eines bestimmten Typs der Information durch den Komponisten an den Hörer verstanden — so schaltet sich jetzt in den Ablauf dieses Vorgangs aktiv die „Maschine“ ein, also auch ein von Menschen geschaffener Faktor, der aber nach anderen Grundsätzen wirkt als die menschliche klangliche Vorstellung²². Können wir von so einem Werk noch behaupten, daß es die Übermittlung von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen, Erlebnissen ist? Ist eine derartige Konstruktion noch eine „Aussage“, kann sie gefühlsmäßige Reaktionen des Hörers hervorrufen? Zweifellos weckt sie Neugier, also Erlebnisse, die den erkenntnistmäßigen zugrunde liegen. Von diesem Standpunkt führen wir vorder-

²¹ Bekanntlich führte Xenakis in die Musiktheorie den Begriff „stochastische Musik“ ein, der aus der Theorie der Wahrscheinlichkeitsrechnung geschöpft ist; daher die symbolischen Namen der Musikstücke („St“, „Stochos“ — Ziel, „stochastisch“ — auf ein Ziel gerichtet). Es geht hier um zufällige Erscheinungen, die jedoch asymptotisch festgesetzten Zuständen zustreben. Vgl. J. Xenakis: *Mustique formelle*, Paris 1963.

²² Mit dem Wort „Maschine“ bezeichnen wir hier die verschiedensten technischen Einrichtungen für elektronische Aufzeichnung, Fixierung und sogar Schaffung von neuem Klangmaterial in der Musik; auch für die Permutation der Klangstrukturen.

hand eine Bewertung derartiger musikalischer Gebilde durch, viel weniger aber von jenem Standpunkt, den wir bisher als den ästhetischen ansahen.

Von anderen neuen Formen des Schaffensprozesses wird noch die Rede sein. Vorläufig begnügen wir uns damit festzustellen, daß eine Konsequenz des Wandels des Kompositionsvorgangs selbst auch ein Wandel der ontologischen Eigenschaften des Resultats dieses Zusammenwirkens ist — des Zusammenwirkens von Mensch und Maschine.

Wir leben zwar in Zeiten, da sich die Grenze zwischen der Tätigkeit des Menschen selbst und der Tätigkeit der von ihm geschaffenen technischen Einrichtungen immer mehr verwischt. Der Prozeß der Verschmelzung des Menschen, des Schöpfers der Maschine, mit dem, was er selbst geschaffen hat, verläuft heute viel ungestümmer als einst, obwohl er sich seit langem abzeichnet, seit dem Augenblick, als der Urmensch sein erstes Gerät zur Hand nahm. Dieser Prozeß greift jetzt, wie wir sehen, auch auf das musikalische Schaffen über. Zwar konnte der Einfluß der Technik und ihrer Entwicklung auf das Musikschaffen schon seit langem beobachtet werden; es war dies jedoch ein sehr indirekter Einfluß: vom Stand der Technik hing der Bau der Instrumente, der Konzertsäle ab, letztens der Rundfunk- und Fernsehübertragung, der elektronischen Aufzeichnung. Diese boten nicht nur die Möglichkeit einer größeren Verbreitung der Musik, sondern auch neue Möglichkeiten der schöpferischen Arbeit, übten also ihren Einfluß auf die Produktion der Komponisten aus. Mehr noch, sie stellten ihr sogar ihre Anforderungen. Aber noch nie war die Ingerenz der „Maschine“²³ so unmittelbar wie in letzter Zeit, nie reichte sie bis in den Kern des Schaffensprozesses, was wir schon an den angeführten Beispielen sehen. Energie strömt nicht nur vom Menschen zur Maschine, sondern auch umgekehrt — von der Maschine zum Menschen²⁴. Die Maschine ingeriert in Prozesse, die bisher als die allerintimsten, als „mysteriös“ galten, die je nach dem Stand der Wissenschaft als eine „Eingebung höherer Kräfte“, das Ergebnis angeborener physiologisch determinierter Dispositionen angesehen wurden, die aber weder was die Schaffenspsychologie noch was die Physiologie geistigen Wirkens betrifft, erforscht wurden. Aber die Maschine ingeriert in gewisse Prozesse doch mit Einwilligung des Menschen, auf seine eigene Initiative!

Jedoch noch ein Moment unterhöhlt unsere bisherigen Vorstellungen von der Genese eines Musikwerks. Die Tätigkeit der Maschine stützt sich doch auf die

²³ Schon allein die Tatsache, daß die Kybernetiker von einer Analogie zwischen manchen Problemen der Programmierung für den Computer und der Notation eines Musikwerks sprechen, zwischen der „Steuerung“ der mathematischen Maschine und der Tätigkeit des Dirigenten, daß sie direkt formulieren, die Partitur sei das „Programm“ für den Musiker, beweist, daß sie hier gewisse Analogien sehen. Nicht zufällig wurde letzthin die Frage nach dem Urheberrecht der „algorithmischen Gebilde“ gestellt, nach dem „Plagiat“ des erarbeiteten Programms, usw. (R. Kameter in der Warschauer Zeitung *Zycie Warszawy*: *Ist das Programm ein Werk?*). Die beobachteten (geringen) Analogien zwischen Computerprogrammen und Musikgebilden weisen darauf hin, daß diese zwei Betätigungsformen — Programmierung und Musikschaffen — auch in der Art ihres Funktionalisierens einander berühren können, wie wir das in den beschriebenen Formen der „stochastischen“ Tätigkeit sehen.

²⁴ Für die technischen Wissenschaften ist die Feststellung dieses zweiseitigen Fließens nichts Neues. Seit Jahren bemüht sich die Informationstheorie, die Gesetze, die diesen zweiseitigen Fluß beherrschen, zu formulieren. In den Geisteswissenschaften äußert sich dies in Versuchen, die Gesetzmäßigkeiten, die in ihren verschiedenen Disziplinen walten, zu formalisieren. Die Sprachwissenschaft hat in dieser Beziehung bedeutende Leistungen aufzuweisen. In der Musikwissenschaft stehen solche Versuche erst am Anfang. Dabei zeigte sich, daß noch früher die „Maschine“ in den Schaffensprozeß selbst eindrang. Das aber erfordert eine Änderung in unserem bisherigen Denken über die Musik, seine Loslösung von Kategorien, die aufgrund von historisch und räumlich traditionellem Material entstanden.

Ergebnisse einer wissenschaftlichen Aktivität. Nicht die Klangphantasie, sondern abstraktes, mathematisches Denken bildet die Grundlage der Prozesse, die von der Maschine realisiert werden. Hier haben wir es also mit einer Annäherung des erkenntnismäßigen und des künstlerischen Denkens zu tun. Oben haben wir von einer analogen Verschiebung in der Bewertung der Werke gesprochen. Haben frühere Denkprozesse nicht in das Schaffen ingeriert? Zweifellos ja, in Form der Planung des Ablaufs des Werkes, der Auswahl der Gattung, der Auswahl von Material (musikalischen Strukturen), der Kontrolle ihrer Umformung usw. Jetzt jedoch sind rein gedankliche Vorgänge Determinanten der Klangstrukturen selbst anstatt der sogenannten schöpferischen Vorstellung oder Phantasie. In die Musik sind also die Methoden des wissenschaftlichen Vorgehens, Kategorien des abstrakten Denkens eingedrungen.

Schon allein die Tatsache, daß in der heutigen Musik der Begriff „Experiment“ so große Karriere gemacht hat, beweist, daß diese Verschiebung wahrgenommen wurde. Im Experiment geht es doch nicht um seinen Verlauf als solchen, sondern um seine Ergebnisse, während im schöpferischen, musikalischen Wirken der Ablauf selbst die Leistung ist. Nicht das Werk wird bei so einer Einstellung Selbstzweck, sondern die in ihm angewandten Methoden. Die Plattform des Schaffensprozesses verlagert sich in der Richtung wissenschaftlicher Operationen. Wichtig und wertvoll wird die Suche nach der neuen Konstruktion oder neuem Material, nicht aber ihr künstlerischer Effekt.

Andererseits werden die Kriterien des „Musikwerkes“ in Kompositionen vom Typ einer Collage, wie z. B. den *Monologen* von Bernd Alois Zimmermann oder *Collage sur Bach* von Arvo Piart u. a. m. erschüttert. Die Komponisten verzichten in solchen Gebieten auf das individuelle Autoreneigentum aller Abschnitte des Ablaufs, mehr noch, sie verzichten auf ihre stilistische Homogenität, was bisher doch eines der Kriterien des „Werkes“ bildete. Wenn auch nicht alle Werke in ihren stilistischen Eigenschaften originell waren, waren sie doch strukturell mehr oder weniger einheitlich und geschlossen, und fremde „Einschiebsel“ waren nicht offensichtlich, sondern eher verborgen. Jetzt geht es eben darum, daß, wie in der Pop-Art, diese Einschiebsel als „Fremdkörper“ funktionieren, ihr stilistischer, qualitativer Gegensatz zum Autorentext ist ein beabsichtigter Effekt. Zwar trafen wir schon „Musik über Musik“²⁵ in mannigfacher Gestalt früher, zuweilen ebenfalls bewußt unterstrichen²⁶, in Collagen aber liquidieren diese fremden Parteien, quantitativ verstärkt, stilistisch differenziert (Bach, Mozart, Chopin nebeneinander in einem Musikstück) die Integrität, die strukturelle Einheit des Werkes, ändern sein Wesen. Die Fragmente des musikalischen Textes, die das Produkt eines modernen Komponisten sind, nehmen in solchen Gebilden den Charakter eines Kommentars zu den zitierten Fragmenten an; letztere, umgeben von in moderner Technik geschriebenen Partien, erhalten einen neuen Charakter. Das Schillern der tonalen und atonalen Partien, die verschiedenen Komponisten und geschichtlichen Stilen angehören, ist beabsichtigt, aber diese Nachbarschaft des „Alten“ und „Neuen“ (nebeneinander, manchmal sogar übereinander, in der Gleichzeitigkeit) erfordert

²⁵ Vgl. Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958.

²⁶ Näheres in meinem Artikel *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, Mf XIX, 1966.

vom Hörer eine neue rezeptive Einstellung, weit entfernt von der, mit welcher wir traditionelle Musik anhören: es ist eine rekognoszierende, analytische Einstellung, und erst in zweiter Reihe eine ästhetische. Es bleibt eine offene Frage, ob der Zuhörer, der von diesen „Zitaten“ nichts weiß, die Uneinheitlichkeit dieser Art Gebilde spürt, ob er das Gefühl ihrer Andersartigkeit im Vergleich mit homogenen Werken hat. Höchstwahrscheinlich ist das nicht der Fall. Erst das Bewußtsein der genetischen Mannigfaltigkeit der einzelnen Ablaufphasen verleiht den Konstruktionen vom Typ der Collage ihren spezifischen Charakter. Ohne ihnen den Sinn eines „Werkes“ zu nehmen, unterhöhlt es jedoch stark das Kriterium der stilistischen Einheit, welches in der traditionellen Musik für ein „Opus“ wesentlich war.

Auch der Schaffensprozeß unterliegt in so einem Fall einer Wandlung. In wissenschaftlichen Texten ist die Rolle des Zitats darauf reduziert, daß der Autor entweder mit der im Zitat enthaltenen Behauptung polemisiert oder in ihr eine Stütze für die eigenen Ausführungen sucht. In beiden Fällen drückt er sein eigenes Verhältnis zu der fremden These aus. In musikalischen Collagen beruht die Rolle des Autorentextes auch darauf, daß er einen Kommentar zum „Zitat“ bildet; letzteres, wenn es erkannt wird, zwingt zu einer erkenntnismäßigen Einstellung. Sie umfaßt nämlich nicht nur die genetische Verbindung eines Fragmentes mit einem bestimmten Komponisten und Werk, sondern auch den Versuch, die Inkrustation, d. h. den Zusammenhang zwischen den fremden Partien und denjenigen des Autors zu begründen.

Auf eine andere Art wird die Einheit des kompositorischen Prozesses und die Integrität seines Resultats angetastet in den heute modernen Versuchen eines von zwei Komponisten geschriebenen Werkes. Zum Beispiel wurde *Bolos*, ein Orchesterstück der zwei schwedischen Komponisten Jan Bark und Filge Rabe, von beiden je gesondert geschrieben, als sie gerade an zwei entgegengesetzten Enden Europas weilten. Erst später wurde es montiert, teilweise durch Aneinanderreihen einzelner Fragmente, teilweise durch ihr Aufeinanderschichten. Haben wir Grund, von der organischen Einheit, der Integrität eines so entstandenen Ganzen zu sprechen? Wohl kaum, obschon beide Komponisten Vertreter derselben Generation sind, analoger stilistischer Tendenzen, ähnlicher Schaffenseinstellungen. Die schon früher erwähnten Produkte einiger Autoren in der alten Musik waren sporadische Experimente oder sogar, wie im Falle des *Hexameron*, einfach musikalische Scherze.

Die erörterten Typen der Doppelautorschaft treten noch stärker in Gebilden auf, die eine Zwiespältigkeit des Klangmaterials und seines Strukturierens in einem und demselben Werk aufweisen; z. B. ist *Violostries* eine Komposition, deren Violinpartie Dave Erlih komponierte, die Folie aus dem Tonband dagegen der Ingenieur-Akustiker B. Parmegiani. Letztere besteht aus akustisch vervielfältigten und permutierten Motiven der Violinpartie, also einer vielstimmigen Klangfläche, die zu den Hörern aus einem Tonband fließt als Begleitung der lebendigen Solopartie. Beide Klangschichten sind hier bezüglich a) des Klangmaterials, b) seiner Entstehung, c) seiner ontologischen Eigenheiten verschieden. Die Geigenpartie nämlich, traditionell notiert, erfordert und erlaubt eine vielfache Konkretisierung, dagegen hat die elektronisch eingespielte Tonbandpartie ihr beständiges „Dasein“ in der Aufzeichnung auf dem Tonband, des keiner Reproduktion bedarf. Solcher

Beispiele von „Gebilden“ mit heterogenen ontologischen Merkmalen könnte man mehr anführen. Obwohl es zweifellos Musikgebilde sind, entsprechen sie wohl kaum dem Kriterium eines „Werkes“.

Die in Rede stehende Komposition ist auch genetisch ein „Zwei-Mann-Produkt“, und jede ihrer zwei Klangschichten entstand in ganz anderen kreativen Prozessen (die eine auf herkömmliche Art, gestützt ausschließlich auf das Wirken der Vorstellungskraft, die zweite gestützt auf Operationen mittels der technischen Apparatur, in der die Klangphantasie mit der exakten Wissenschaft und der Maschine zusammenwirkte).

Wir können jedoch eine ganze Reihe Kompositionen mit einer „Ein-Mann-Genese“ aufzählen, die in ihrem klanglichen Schichtenaufbau auch heterogen sind. Dazu gehören alle Kompositionen für traditionelle Instrumentenensembles und Tonband oder ein traditionelles Soloinstrument und einige Spuren im Tonband. Hier ist die Lage jedoch ein wenig anders. Karl Heinz Stockhausens *Kontakte* stellen eines der frühen Beispiele derartiger in ihrem klanglichen und genetischen Aufbau heterogener Gebilde dar; Penderekis *Каион* für Orchester und Tonband nutzt diese Heterogenität aus, um eine neue Form der traditionellen Gestaltungstechnik zu gewinnen: das Tonband wiederholt nämlich mechanisch (in doppeltem Sinne dieses Wortes) die ganze Partie, die zunächst der lebendige Organismus des Orchesters brachte. Hier haben wir jedoch eine volle strukturelle und kompositorische Einheit, und der grundlegende Schaffensprozeß ist ein Resultat der Vorstellungskraft des Komponisten, um neue klangliche Errungenschaften dank der Technik erweitert: hören wir hier doch gleichzeitig zwei volle Orchester, das lebende und das mechanische. Die traditionellen Kriterien eines Werkes blieben voll und ganz erhalten. In den vorigen Beispielen „lebt“ das Magnettonband in einer anderen Klangsphäre; die spezifischen Effekte dieser Werke beruhen gerade auf der Verbindung zweier Klangwelten in einem Gebilde; die Unheimlichkeit der Wirkung, die eine solche Verbindung weckt, ist beabsichtigt, oft noch durch Effekte der Stereophonie verstärkt.

Völlig ändert sich das ontologische Wesen der Gebilde, in denen totale Aleatorik angewandt wurde: ein Klanggebilde dieser Art hat nicht den Charakter einer integralen Einheit noch einer Autorenaussage, noch ein solches Verhältnis zum zeitlichen Ablauf einer Komposition, wie es für die Tradition der europäischen Musik typisch ist. Wir wollen uns der Reihe nach diesen Problemen zuwenden. Nehmen wir zum Beispiel *Per Orchestra* von F. Donatoni für Instrumentenensemble, das ganz ungezwungen nicht einen bestimmten musikalischen Ablauf ausführt, sondern vom Komponisten angegebene Klangmodelle; die Freiheit der Aufführung betrifft alle Koeffizienten des klanglichen Verlaufs, sowohl die Zahl der Wiederholungen des Modells, als auch die Tempi ihrer Ausführungen, die Dynamik, Artikulation, Inversion des Modells, seinen Krebsgang usw. Diese Willkür betrifft jeden einzelnen der Ausführenden, die jedoch zusammenspielen. Somit hört der musikalische Ablauf auf, eine einzige, stabile Struktur zu sein; jede erneute Aufführung gibt im Effekt ein Produkt mit ganz verschiedenen strukturellen Eigenschaften, ist also unwiederholbar. Es ist nämlich höchst unwahrscheinlich, daß bei der riesigen Zahl der Möglichkeiten, die die volle Handlungsfreiheit aller Aus-

führenden gewährt, sich jemals eine Ausführung mit denselben klanglichen Eigenheiten wiederholen könnte. Lutoslawski gebraucht bei der Erörterung verschiedener Typen der Aleatorik²⁷ stets den Terminus „Klangprodukte“ oder „Klangproduktion“, obwohl er dieser Klasse der Musikformen ihren eigenen Stil zuschreibt. Andererseits aber stellt er fest, daß „die Komponisten den Zufall zum eigentlichen Autor des Werkes machen, sie selbst organisieren nur die Umstände, in denen dieser Zufall in Form eines klanglichen Ergebnisses zum Vorschein gelangen kann“, als Ergebnis von „chance operations“. Andere Autoren sprechen in solchen Fällen von Klangereignissen und vermeiden ebenfalls die Bezeichnungen „Werk“ und „Komposition“.

Die ontologischen Eigenschaften eines kollektiven, total aleatorischen Gebildes nähern sich einer Improvisation, die gemeinschaftlich realisiert wird: nicht der Komponist bestimmt den Klangablauf, sondern die Ausführenden selbst. Ihnen bleibt nämlich der Koeffizient der Auswahl in der Realisierungsart des vorgeschlagenen Klangmodells überlassen, und der Zufall entscheidet sowohl über diese Auswahl wie auch über das Ergebnis der Kreuzung vieler verschiedener Auswahlen. Das, was vom Komponisten stammt, ist nur die Struktur des „Modells“, auf die sich mannigfaltige und freie reproduktive Operationen konzentrieren. Wie viele Ausführungen es gibt, so viele ganz verschiedene, wenn auch auf dasselbe Modell gestützte Klanggebilde entstehen. Von einer Identität der Komposition und somit auch von einer „Komposition“ überhaupt kann hier nicht die Rede sein. Während wir im Fall von traditionellen Gebilden Abweichungen in der Ausführung als etwas Natürliches ansahen, die jedoch die Identität des Werkes nicht aufhoben (Beethovens 9. Sinfonie blieb die gleiche trotz großer Unterschiede in ihrer Wiedergabe durch verschiedene Dirigenten), so betrifft in Produkten der totalen Aleatorik der Spielraum dieser Abweichungen die grundlegenden Klangqualitäten, die Struktur der Fragmente und des Ganzen, und ist so weit, daß eigentlich hier eine Komposition überhaupt nicht existiert. Auch kein geschlossenes Werk, denn die Dimensionen des Werkes, sein Ablauf, seine einzelnen Phasen sind auch nur ein Resultat von „chance operations“. Die Planung der Komposition ist nur auf die allgemeinsten theoretisch formulierten Richtlinien für die Ausführung reduziert. Wenn — und das betrifft jedes Werk der neuzeitlichen europäischen Musik — alle Werke mit einer bestimmten Form sich auf die Selektion von musikalischen Strukturen stützen und auf ihre bestimmte Reihenfolge (was in jedem Werk unwiederholbar ist und über seine Identität entscheidet), so besitzt eine total aleatorische Musik weder das eine noch das andere — sie besitzt keine Form, ist also kein Musikwerk im bisherigen Sinne dieses Wortes.

Eine andere Form der Aleatorik bilden die sogenannten „Momentformen“ (ein Terminus Stockhausens), die sowohl eine von einem Ensemble ausgeführte als auch Solomusik betreffen können. Der klangliche Ablauf besteht hier aus einer größeren oder kleineren Anzahl Mikro-Strukturen, die nicht nur in beliebiger Reihenfolge ausgeführt, sondern auch überhaupt weggelassen werden können (vide Klavierkonzert von Cage), was alle Phasen auf ein gleiches Gewicht reduziert. Hier gibt

²⁷ W. Lutoslawski: *Über die Rolle des Zufallselements in der Kompositionstechnik*, Res Facta I, Krakau 1967.

es schon überhaupt keine „thematischen“ und „nichtthematischen“ Partien; die Absichten des Komponisten schreiten nicht über gewisse sich auf das Material beziehende Vorschläge hinaus. Bei der Apperzeption solcher Musik erübrigt sich jedwede Aktivität des Hörers: seine Einstellung muß nicht darauf gerichtet sein, die Intentionen des Komponisten zu erfassen, denn auch sie fehlen in dieser Musik in einer bestimmten Gestalt, jedenfalls geht es dem Komponisten nicht um ihre Enthüllung. Die Ingerenz des Ausführenden ist in diesem Fall ebenfalls so groß, daß die Grenze zwischen „Produzenten“ und „Reproduzenten“ verwischt wird.

Bekanntlich ist der Grad der Aleatorik in der modernen Musik verschieden. In der „Aleatorik der Form“ wird nur die Abfolge der einzelnen Teile oder ihrer Fragmente der Freiheit „des Zufalls der Aufführung“ anheimgestellt. Hier wird das zweite Kriterium der Form — eine bestimmte Aufeinanderfolge der Phasen — nur teilweise ins Wanken gebracht. In der III. Sonate von Boulez ist dem Ausführenden die Wahl der Folge der Sätze des Sonatenzyklus überlassen, wobei ihre innere Gestaltung unangetastet bleibt. In *A piacere* von Kazimierz Serocki ist die Anordnung der 12 Teile, aus denen die Komposition besteht, beliebig, aber ihr innerer Aufbau bildet das Ergebnis der Invention des Komponisten. Die einzige Bedingung, die der Komponist dem Ausführenden stellt, ist das mittlere Tempo: das Ganze muß in 6–8 Minuten fertig sein. Einen anderen Typ der teilweisen Aleatorik stellt die Komposition *Paintings* von L. Andriessen dar, die ausgeführt werden kann a) auf der Flöte, b) auf dem Klavier, c) auf beiden zusammen. Der Zufall betrifft hier die Wahl der Besetzung, also Satz und koloristische Eigenschaften.

In der „organisierten Aleatorik“ entscheidet der Zufall über die klangliche Gestalt nur mancher kurzer Fragmente des Werkes. Die strukturelle Unbestimmtheit tritt hier a) zeitlich beschränkt, b) in im voraus bestimmten Phasen des Ablaufs, c) abwechselnd mit Abschnitten, die in der Notation zur Gänze fixiert sind, d) integriert vom Modell auf, an dem in der Ausführung die „chance operations“ vollzogen werden. Der Zufall wirkt sich hier nur in der freien Ausführung aus in Anlehnung an ein vorbestimmtes Klangmodell, und zwar einer kollektiven Ausführung. Diese Art der Aleatorik zerstört weder die Ausmaße des Werkes noch seine Form, weder den planmäßigen Ablauf seiner Phasen, ihre Struktur, noch die Integrität des Ganzen. Aleatorische Abschnitte bilden ein ad libitum der Ausführung, haben eher die Funktion eines bestimmten satzmäßigen Effekts und im Rahmen des Ganzen die Aufgabe, Klangkontraste hineinzutragen. Ebenso bedient sich dieser Art der Aleatorik Witold Lutosławski in den *Jeux Venitiens*²⁸.

Zu diesen musikalischen Erscheinungen unserer Zeit, die über die Grenzen des „Werkes“ hinausschreiten, ohne auch nur Anspruch auf diese Bezeichnung zu erheben, gehören alle Arten eines Musizierens, das man „ludistisch“ nennen könnte. Eine solche klangliche Aktivität der Komponisten und Ausführenden beruht darauf, daß man stundenlang die Klaviersaiten zupft, die Posaune bläst, sie allmählich in ihre Bestandteile zerlegend, was zuweilen mit einer Art tänzerisch-

²⁸ P. Boulez (op. cit.) sieht die Keime der „Aufführungsaleatorik“ schon bei Debussy. In Werken wie z. B. *Et la lune descend sur le temple qui fut*, in denen die agogischen, dynamischen u. a. Eigenschaften kaum angemerkt sind, ist der Spielraum der Freiheit für den Interpreten so groß, daß er manchmal sogar die strukturellen Eigenheiten des Werkes bzw. seiner Fragmente einschließt.

gymnastischer Bewegungen verbunden wird, usw. Schon die Dauer dieser Darbietungen (5–12 Stunden), die nicht einmal in den Absichten der Spielenden feststeht, weist darauf hin, daß wir es hier weder mit irgendeiner Ganzheit, noch mit einer geplanten Form des klanglichen Ablaufs, noch mit einer strukturellen Integrität eines Ganzen, noch überhaupt mit einem Ganzen zu tun haben. Analoge Erscheinungen der kollektiven Improvisation finden wir heute auch im Theater in Form der „Happenings“, d. h. einer ad hoc geschaffenen Handlung, szenischer Situationen, des Textes, den einzelne handelnde Personen sprechen usw. Ein Gebiet hochinteressanter derartiger Experimente ist heute das französische Theater, und hier kann von einer Stabilisierung in der Aufzeichnung überhaupt nicht die Rede sein. Die Analogie solcher „Happenings“ in den verschiedenen Künsten dürfte auf eine allgemeinere Gesetzmäßigkeit der Schaffensprozesse in der modernen Kunst hinweisen.

Ein extremer Fall so eines „Ludismus“ und zugleich der Aleatorik ist der Typ der Darbietung, den seinerzeit John Cage und seine Anhänger lancierten. Sie beruht voll und ganz auf der Präsentation — der Stille. Als Beispiel mag 4.33 — *tacet* von Cage gelten, für ein „schweigendes Instrument oder Instrumentensemble“, wo der Ausführende oder eine (beliebige) Gruppe von Ausführenden das Podium betreten und mehr als vier Minuten schweigen. Die Hörer, wenn sie diese Art „Musik“ nicht aus dem Gleichgewicht und durch ihren paradoxen Charakter nicht zum Lachen bringt, füllen diese „Minuten des Schweigens“ mit beliebigen Inhalten: sie nehmen teil an der „Aleatorik der Aufnahme“. Das Experiment kann nur einmal gelingen, beweist jedoch eine gewisse Konsequenz: es umfaßt — wie die Aleatorik den Verlauf des Gebildes, den Verlauf der Ausführung — den Wirkungsverlauf der Einbildungskraft der Zuhörer. Natürlich kann dieses extreme Beispiel der Aleatorik mit dem Musikwerk nichts mehr gemein haben.

Um auf die totale Aleatorik des klanglichen Ablaufs zurückzukommen, sei noch festgestellt, daß einer gänzlichen Veränderung — verglichen mit einem Musikgebilde in der herkömmlichen Bedeutung dieses Wortes — hier das Verhältnis zum Zeitkontinuum unterliegt, zum Medium der Zeit, in dem sich jede Musik abspielt. Wie ich ausführlicher in einer anderen Arbeit erläutert habe²⁹, drückt sich die Integrität eines Werkes nicht nur in der Füllung einer bestimmten Zeitspanne auf kontinuierliche Art aus, sondern auch in bestimmten Verhältnissen zwischen jeder der laufenden Phasen, die das *praesens* der Ausführung und der Rezeption bilden, und vergangenen Phasen (*imperfectum* der Ausführung und Rezeption), die im Gedächtnis des Hörers gegeben sind, schließlich zwischen ihnen und den erwarteten Phasen als dem *futurum* des Klangablaufs, die wir uns unklar vorstellen, die uns aber dennoch auf diese unklare Art „gegeben“ sind. Wir „verstehen“ ein Werk, wenn wir in jedem Moment des Zuhörens diese Verhältnisse zwischen der aktuell aufgenommenen Phase und allen früheren erfassen können und wenn unsere Vorstellung den erwarteten Phasen zuvorkommen kann. Die Bestätigung dieser Erwartung, wie auch die Feststellung der Verbundenheit zwischen den vorangegan-

²⁹ Z. Lissa: *Erkenntnistheoretische Analyse der Zeitstruktur der Musikgattungen*, in *Skizzen aus der Ästhetik der Musik*, Krakau 1965.

genen Phasen ist die Grundlage des Gefühls eines Ganzen, einer Integrität der Komposition. Es ist subjektiv realisiert, stützt sich aber auf objektiv gegebene Merkmale des Ablaufs.

Im Falle der totalen Aleatorik unterliegen diese Verhältnisse einer vollen Desintegrierung: wenn man sich auf den Zufall der Ausführung verläßt, der über die Struktur des klanglichen Prozesses entscheidet, so schließt das eine Rückkehr vergangener Phasen aus, überflüssig wird die Einstellung des Hörers auf ihre Erkennung, auf die Feststellung der Identität (die unmöglich ist) bzw. Wesensähnlichkeit oder Mutation der laufenden Phasen gegenüber den früheren (was auch unmöglich ist). Überflüssig wird auch die Erwartung, die Antizipierung der kommenden Phasen in der Vorstellung, denn auch diese sind einzig und allein dem Zufall unterworfen. Hier liegt ein ähnliches Verhältnis zur Zeit vor, wie in den erwähnten magischen Gesängen des Morgenlandes. Eine bewußte Behandlung des Koeffizienten der Zeit eben in diesem Sinne finden wir in Kompositionen von Boulez wie *Pli selon pli* und *Eclat*, über die der Autor selbst sagt, daß es ihm nur um eine „Verlagerung im klanglichen Plasma in verschiedene Richtungen“ gegangen ist³⁰. Er sieht darin Einflüsse jener Konzeption der musikalischen Zeit, die dem Orient eigen ist. Eine derartige Ganzheit ist ein Aggregat, eine Aneinanderreihung lockerer Klänge, die miteinander in keinerlei Beziehung stehen. Die Rezeption solcher Klangerscheinungen beruht nur auf der Aufnahme einer Reihe von Momenten der Gegenwart, die in einem beliebigen Punkt aufgehalten, beliebig fortgesetzt werden kann, die überhaupt keinen Anspruch darauf erhebt, ein Ganzes zu sein. Es ist ganz klar, daß wir es hier nicht mit einem musikalischen Werk in dem Sinn zu tun haben, wie er sich in der neuzeitlichen europäischen Kultur herausgebildet hat.

In unseren bisherigen Ausführungen haben wir uns bemüht, jene Erscheinungen der Musikkultur zu erfassen, die in ihren objektiven Eigenheiten nicht jenem Empfinden und jenen Kriterien eines Musikwerkes entsprechen, welche sich in den Grenzen der neuzeitlichen Kultur unseres Kontinents herausgebildet haben. Aber die Erörterung des Gregorianischen Chorals legte das Problem nahe, daß musikalische Gebilde, die im Prinzip diesem Kriterium nicht entsprechen, in gewissen Situationen als Musikwerke aufgefaßt werden können. Somit entscheiden nicht nur objektive, der Erscheinung selbst immanente Eigenheiten darüber, ob ein musikalisches Produkt ein Werk ist oder ob es anders wirkt, sondern auch seine Relationsmerkmale, d. h. solche, die sich aus der Art des Funktionierens des gegebenen Produkts innerhalb unserer Gesellschaft ergeben. Dieser Aspekt wird besonders aktuell angesichts mancher Musikerscheinungen in unserer heutigen musikalischen Praxis.

Die Form, in der die Musik heute in unserem Alltagsleben funktioniert, indem sie uns mittels der Massenmedien erreicht, besonders in Großstädten, bewirkt manchmal, daß unzweifelhafte Musikwerke aufhören, als solche aufgenommen zu werden, und zu etwas werden, was wir „musikalische Folie“, „Background-sounds“ nennen. In den Großstadtlärm eingeschmolzen, werden sie zu Kulissen unseres Lebens, wir nehmen sie nicht mehr aus einer ästhetischen Einstellung auf, zum

³⁰ P. Boulez, op. cit.

Unterschied von Musikwerken. Die Quellen dieser Erscheinung sehen wir im allgemeinen in der Ingerenz der „Maschine“, die die gesellschaftliche Art, wie die Musik funktioniert, ändert. Eben sie, die Maschine (Radio, TV, Tonband, Schallplatte) hat es ermöglicht, daß die Musik unser Alltagsdasein durchtränkt, daß sie meistens in der Form der leichten „musiquette“, „um uns herumgeht, uns umzingelt“ (Jean Cocteau), daß sie die Arbeit im Haushalt begleitet, aus Lautsprechern auf den Straßen ertönt, in Parks, Restaurants usw. als Bestandteil des Großstadtlärms, als eine Folge unzusammenhängender, zufällig montierter musikalischer Fragmente. Eine ganz andere Sache ist es, daß es sich meist um Musik nicht der besten Qualität handelt; in unseren Erwägungen befassen wir uns jedoch nicht mit der ästhetischen Bewertung. Abgesehen davon, ob wir es hier mit „guter“ oder „schlechter“ Musik zu tun haben, verhalten wir uns ihr gegenüber anders als gegenüber den „Werken“, die wir im Konzertsaal oder zumindest von Schallplatte und Rundfunk aufgrund einer bewußten Wahl anhören. Wir suchen ihr zu enttrinnen, sehnen uns nach Stille. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das oben erwähnte Experiment von Cage eben dem Bewußtsein dieser besonderen Rolle der Stille unter großstädtischen Bedingungen entsprang. Schon die Tatsache, daß wir die „Geräuschkulisse“ unter ganz anderen Bedingungen hören als Konzert- oder Opernmusik, bewirkt, daß wir aufhören, sie im Sinne der Musikware aufzunehmen. Sogar eine Musik, die unter anderen Bedingungen als Werk aufgenommen wird, verliert für uns, wenn sie in dieser Form an unser Ohr dringt, ihre Bedeutung eines „Werkes“. Dasselbe Vivaldikonzert, im Konzertsaal angehört und — ein anderes Mal — als Begleitung zur Wochenschau im Kino, ändert für uns seine ontologischen Eigenheiten. Somit müssen wir die objektiven, strukturellen Eigenheiten des Werkes um seine Relations-, Funktionseigenheiten ergänzen. Das verwischt die scharfen Grenzen der Klassifizierung, führt einen Faktor ein, der die Einteilung der Musikerscheinungen selbst relativiert. Nichtsdestoweniger spielt diese Tatsache in der von uns behandelten Problematik eine gewisse Rolle und kann hier nicht übergangen werden³¹. Wir wollen nur darauf hinweisen, daß etwas, was zweifellos ein Werk ist, unter bestimmten Bedingungen ähnlich funktionieren kann wie ein Nicht-Werk. Schon die Terminologie, die sich zur Bezeichnung der beschriebenen Erscheinungen herausgebildet hat, ist eine Widerspiegelung unseres Verhältnisses zu dieser Frage, des geänderten Platzes der „musiquette“ in unserem Bewußtsein: „sound-sequences“, „non-compositions“ — das ist etwas anderes als Musikwerk.

Vielleicht sollte hier noch hinzugefügt werden, daß die Revision des Begriffs „Musikwerk“ in dem Sinne, in dem ihn die neuzeitliche europäische Kultur schafft, uns auch gebietet, anders auf die Funktion der Notenschrift zu blicken, die jahrhundertlang das einzige Mittel der Fixierung und Reproduktion des Werkes war, obwohl sie es heute nicht mehr ist. Die Fixierung in der Notation war nie der Idee des Komponisten völlig adäquat, in verschiedenen Notationen war der Grad dieses Äquivalents verschieden, ebenso verschieden war die Ingerenz des Ausführenden in die endgültige klangliche Gestalt des Werkes. Noch im Barock gewährte die

³¹ Einen ähnlichen Doppelcharakter besitzen z. B. Plakate: sie funktionieren anders auf der Straße als Element ihres Lebens, indem sie die Aufmerksamkeit der Passanten hauptsächlich auf die übermittelte Information konzentrieren, anders aber auf einer Plakatausstellung, wo sie unzweifelhaft als Kunstwerk betrachtet werden.

Generalbaßnotation ein ziemlich breites Feld für den Satz des basso continuo, der von der eigenen Invention und dem Metier des Interpreten abhing. In dieser Zeit existierten übrigens keine scharfen Grenzen zwischen dem Schöpfer und dem Ausführenden. Das Bedürfnis, alle Qualitäten des Werkes bis ins einzelne zu präzisieren, wächst mit der Erweiterung des Repertoires und der Spezialisierung der Interpreten sowie mit den steigenden Anforderungen der Treue gegenüber dem Text des Werkes. Die Möglichkeit, die Aufführung in einer elektronischen Einspielung zu fixieren, hebt den Wert dieser Treue gegenüber Stil und Text, obwohl weiterhin ein gewisser Spielraum für individuelle Interpretation bestehen bleibt. Erst ein Schaffen, das unmittelbar in elektronischer Aufzeichnung realisiert wird, auf dem Tonband oder der Schallplatte das Werk selbst fixiert³², führt dazu, daß a) die Vorstellung des Schöpfers und die Aufzeichnung in der Einspielung voll adäquat sind, b) das visuelle vermittelnde Kettenglied, wie es die Notenschrift ist, überflüssig wird.

Die heutige Notation der Avantgardemusik ändert nicht nur ihr individuelles Zeichensystem, sondern auch ihre Funktion sowohl dem Werk wie auch den Ausführenden gegenüber. Aus einem System von in gewissen Grenzen eindeutigen Zeichen wird es zu einem System von Zeichnungen — Symbolen, die nur darauf hinweisen, daß sie irgendwie interpretiert werden sollten. Die Richtlinien dieser Interpretation schafft jeder Komponist für sich, wobei er sein Produkt mit einer Reihe von Wortkommentaren zu den angewandten Zeichen versieht. Eine allgemein verpflichtende Konvention gibt es in diesem Bereich nicht. Zwar erforderten auch die traditionellen Notenschriften die Kenntnis der Konvention und unterlagen einige Male Änderungen, wobei sie eine angenäherte Eindeutigkeit anstrebten. Die zeitgenössischen Musikzeichen aber sind nicht eindeutig und stellen sich nicht einmal das Ziel, eindeutig zu sein. In der Folge können sie — von zwei Dirigenten abgelesen — zu so grundverschiedenen Konkretisierungen führen, daß die Identität der betreffenden Komposition fraglich wird. Diese Vieldeutigkeit ist von den Komponisten beabsichtigt, ergibt sich doch aus ihr die vom Autor des Werkes eingeplante Aufführungsaleatorik. Einen Teil der Verantwortung für die endgültige Gestalt der Konkretisierung bürdet der Komponist bewußt den Ausführenden auf. Die Notations-Zeichnung suggeriert nur ein ziemlich freies Entschlüsseln der Symbol-Zeichnungen. Während früher die Notenschrift für den Interpreten ein Ansporn zu einem ganz bestimmten Handeln war, ist sie jetzt ein Ansporn zu Operationen in einem viel weiteren Bereich: erst zum Kommentieren der Zeichen in Anlehnung an die nicht scharfen, nicht eindeutigen Richtlinien zu diesen Kommentaren, also zu individuell differenzierten Kommentaren, und erst dann zu einem Wirken, das diesen individuellen Interpretationen entspricht. Die aktive Ingerenz des Ausführenden in die Klanggestalt des Werkes ist hier viel weitgehender. Die Interpretation betrifft nicht nur Nuancen in der Realisierung der vom Komponisten geplanten Strukturen, sondern die Strukturen selbst. Die Grenze zwischen dem Schöpfer und dem Ausführenden verwischt sich deutlich. Wie

³² Mit Problemen der spezifischen ontologischen Eigenheiten der elektronischen, aleatorischen usw. Werke befaße ich mich in der Diskussion mit Ingarden. Vgl. *Bemerkungen über R. Ingardens Theorie des Musikwerkes* in *Studien aus der Ästhetik*, Bd. III, Warschau 1966.

daraus hervorgeht, müssen auch die Kriterien der Identität des Werkes einer Revision unterzogen und geschichtlich relativiert werden; in einem Kulturkreis und einer Epoche ist zur Feststellung dieser Identität die Wesensgleichheit der grundlegenden Klangstrukturen unbedingt notwendig, ihre stetige Reihenfolge, ihre Integrität — für andere genügen jedoch andere Bedingungen, unter denen die Polyversionalität mancher Koeffizienten oder die dem Zufall unterliegenden Veränderlichkeiten der Klangfolgen das Empfinden der Identität des Klanggebildes nicht zerstören³³.

Wie wir also sehen, zwingen uns die ihrem Wesen nach ziemlich unterschiedlichen Erscheinungen der modernen Musikkultur zum Überlegen, ob die Begriffskategorie „Musikwerk“, die die neuzeitliche europäische Kultur hervorbrachte, wobei sie zugleich entsprechende intentionale Einstellungen und Formen des gesellschaftlichen Funktionierens der Musik schuf, nicht einer prinzipiellen Revision unterzogen werden sollte. Diese Revision müßte beruhen auf 1. der Beschränkung der historischen und territorialen Anwendung dieses Begriffs; 2. der richtigen Klassifizierung musikalischer Erscheinungen, von denen nur manche unter diesen Begriff fallen, andere jedoch nicht; 3. der Änderung der analytischen Methoden und überhaupt der Untersuchung verschiedener musikalischer Erscheinungen aus diesem Blickwinkel; 4. geänderten Wertkriterien von verschiedenen Musikerscheinungen, die nicht unter diesen Begriff fallen, bisher aber fälschlich aus einer Einstellung valorisiert wurden, die vom Empfinden und Begriff des Werkes als zentraler, abschließlicher Erscheinungsform der europäischen Musik ausgingen. Mit anderen Worten: in dem sich seit langem vollziehenden Prozeß der historischen Relativierung vieler Begriffe, in denen wir über Musik denken, muß eine Relativierung auch dieses grundsätzlichen Begriffs erfolgen. Eine jede Zeit stellt den bisherigen Begriff des Musikwerkes unter ein Fragezeichen und modifiziert seinen Inhalt. Es gibt also keine absolute, unveränderliche Definition dieses Terminus. Er verändert seinen Sinn unter verschiedenen Gesichtspunkten: 1. dem ontologischen, 2. dem technologischen, 3. dem normativen, der aus dem vorigen hervorgeht, und 4. dem historischen. Die erste Perspektive führt uns zur Formulierung der Wesenseigenschaften, die zweite zu der der Werkmerkmale, die dem gegebenen Stil eigen sind, die dritte zu der der Gattungsnormen, die auch in den Stilmerkmalen hervortreten, die letzte zu der jener Merkmale, die für eine bestimmte Zivilisation, Kultur charakteristisch sind. Alle diese Aspekte, in unseren Erörterungen angewandt, zeugen von der Veränderlichkeit des Werkbegriffs. Konsequenterweise stellt sich uns die Frage über das Wesen verschiedener Formen der musikalischen Objektivierung, über die Formen, in denen sie in der Gesellschaft funktionieren usw. Ein anderer Ausweg aus den entstehenden Schwierigkeiten, und zwar eine beträchtliche Modifikation der Kriterien dessen, was wir bisher als Wesen des Werkes ansahen, und die Ausdehnung des Bereichs dieses Terminus auf alle oben beschriebenen Erscheinungen der Musik würde zu einer übermäßigen Erweiterung dieses Bereichs, also zu einer Mehrdeutigkeit des Begriffs „Werk“ führen. Der Schluß, der uns am treffendsten erscheint, würde lauten: die Kategorie des Musikwerks ist eine

³³ Auf diese Frage gehe ich hier nicht ein und verweise die Leser auf die oben zitierte Arbeit von R. Ingarden, *Über die Identität des Musikwerkes*.

historische Kategorie, d. h. historisch relativ in der Ästhetik und Theorie der Musik, analog zum geschichtlichen Charakter von Begriffen aus der Harmonik, wie Funktion und Kadenz, oder aus der musikalischen Formenlehre und Geschichte, wie Sonate oder Fuge. Das heißt, daß in gewissen Zeiten der Entwicklung der Musikkultur die Aktivität der klanglichen Aussage des Menschen sich in Werken äußert, in anderen dagegen in Klanggebilden mit anderen ontologischen Eigenheiten; diese Gebilde gehören zweifellos zur Musik, jedoch nicht zur Klasse der Musikwerke. Die Musik war in verschiedenen Epochen und Zivilisationen des Erdballs verschieden, und das Denken in Begriffen nur einer Zivilisation und einer historischen Epoche erfordert eine grundsätzliche Revision.

Selbstverständlich muß die von uns vorgeschlagene Revision der Begriffe und die terminologische Bereinigung, die vor uns steht, zu schwerwiegenden Konsequenzen im Bereich der Musiktheorie führen. So wie man die Gesetzmäßigkeit der traditionellen Harmonik nicht in den Kompositionen von Schönberg und Webern suchen kann, so wäre es sinnlos, die traditionelle „Form“ in den Gebilden der totalen Aleatorik sehen zu wollen, in den magischen Gesängen des Orients, oder jene gar von diesem Gesichtspunkt aus zu bewerten. Die Konsequenzen einer solchen Revision umfassen auch die Psychologie der Aufnahme, des Schaffens und der sozialen Formen des Funktionierens der Musik, des „Musiklebens“. Deshalb ist es wohl nicht angebracht, im Rahmen eines traditionellen Konzerts Gebilde vom „ludistischen“ Typ aufzuführen und sie Menschengruppen vorzustellen, aus denen das sogenannte Publikum besteht. Ebenso zwecklos wäre z. B. die schriftliche Fixierung eines solchen Musizierens. Das Bewußtsein der Wesensunterschiede sollte zum Prinzip der strengen terminologischen Unterscheidung führen — *sum cuique*.

Vielleicht könnten die vorliegenden Betrachtungen zu einer präzisen Klassifizierung der historischen Musikerscheinungen führen. Das Bewußtsein der historischen Relativität mancher Begriffe, sogar scheinbar so unerschütterlicher wie „das Musikwerk“, das Gefühl ihrer Brauchbarkeit in manchen Perioden der Kultur und ihrer Unbrauchbarkeit in anderen kann die Perspektive auf viele neue Probleme eröffnen, z. B. die Vielfalt der Daseinsformen der Musik. Die Analyse des Begriffs „musikalisches Werk“ kann sogar gewisse praktische Folgen nach sich ziehen. Darauf weist heute nicht nur das Leben selbst hin, sondern auch das Sprachgefühl. Es lohnt aber immer, sich die Quellen dieser Änderungen zu Bewußtsein zu bringen, indem man die Grundkategorien, in denen wir über Musik denken, zur Diskussion stellt.

Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrages

VON WALTHER DÜRR, TÜBINGEN

Im vierzehnten Band der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ wird der musikalische Vortrag in zwölf Punkten als integrierender „Bestandteil wie der Rede so der Musik“ beschrieben, als klingende, hörbare Realisierung von

Zeichen, die freilich zumeist nicht vom Vortragenden selbst niedergeschrieben sind¹. Dessen Aufgabe ist es nun: 1. der Komposition inhärente, aber schriftlich nicht oder nur unpräzise zu fixierende Strukturen im Augenblick der Ausführung zu konkretisieren, 2. durch besondere Sinnggebung oder Variation im einzelnen seinem eigenen Verständnis des schriftlich oder auch nur im Gedächtnis festgehaltenen den rechten Ausdruck zu geben und überkommene Anweisungen realen Gegebenheiten zu akkommodieren. Zum ersten gehören das Grundzeitmaß, die Phrasierung, die Grundordnung der Tonstärke, deren Verfehlung jeweils auch die Komposition selbst zerstören oder zumindest wesentlich verändern müßte, zum anderen Improvisation und Ornamentik, Klangregie und Bearbeitung. Die folgenden Ausführungen sollen diese zweiten, der Komposition akzidentellen Formen des musikalischen Vortrags im einzelnen darstellen. Sie sind in enger Zusammenarbeit mit Ulrich Siegele entstanden und gründen sich auf Vorarbeiten Walter Gerstenbergs und seines Seminars.

I

Jede der hier beschriebenen Formen des Vortrags ist letztlich auch Improvisation. Das gilt für improvisatorische Erfindung ebenso wie für die Besetzung und Disposition eines Klangapparates. Dabei lassen sich unterscheiden: 1. Improvisation im engeren Sinne als Neukomposition, zumindest in Teilabschnitten eines Satzes, 2. affektive, manieristische oder spielerische Auszierung eines Musikstückes (Ornamentik) und 3. Adaptation eines Werkes an die besonderen Erfordernisse einer bestimmten Aufführung (Klangregie). Improvisation im engeren Sinne ist zunächst freie Komposition im Augenblick des Vortrages; Erfindung und Realisierung fallen zusammen. Sie ist weiterhin auch freie Umformung auf der Grundlage eines Modells. Improvisation bedeutet dabei keineswegs auch Extemporation; sie ist im Gegenteil vom Vortragenden in der Regel vorbereitet, bleibt aber extemporierender Veränderung in jedem Augenblicke unterworfen.

Solche Improvisation geschieht zunächst unbewußt, etwa beim Vortrag nur mündlich oder halbschriftlich (in Neumen) tradierter Musik (man denke an das „Zersingen“ des Volksliedes). Im Gegensatz dazu ist bewußte Improvisation zumeist auch Intensivierung. Dies zeigt sich überwiegend in improvisierter Mehrstimmigkeit. Dabei wird in der Regel eine einstimmige Melodie variiert und überhöht, etwa indem sie von anderen Stimmen (zumeist von Instrumenten) umspielend übernommen wird (Heterophonie). Improvisation und Variation entstehen hier zumeist aus der größeren Beweglichkeit der Instrumentalstimme, vielfach aus dem Gefallen am volleren Klang; die ursprüngliche Melodie aber bleibt in jedem Fall bestimmend.

Eine gegebene Melodie kann auch durch festliegende Borduntöne oder durch mitklingende Aliquote volltönender werden. Solche Mehrstimmigkeit ist noch nicht eigentlich Improvisation, denn sie wird durch die Wahl des Instrumentes vorherbestimmt und bleibt dann unveränderlich, dem Einfluß des Vortragenden entzogen; anders jedoch, wenn der Bordunton nicht nur mitklingt, sondern selbständig gesungen oder gespielt wird, wenn eine „begleitende“ Stimme einer Hauptstimme folgt, etwa in starr eingehaltenen Parallelintervallen (hierhin gehört auch die volks-

¹ U. Siegele, Artikel *Vortrag* in MGG XIV.

tümliche Praxis des Singens in Terzenketten oder in parallelen Akkordfolgen). In dieser Weise improvisierte Mehrstimmigkeit zeigt etwa das frühe Organum. Die Beispiele der *Musica Enchiriadis*² dokumentieren das Sich-Entfalten zweier Stimmen aus einer, den Wechsel von „Bordun“ und „Parallelkettung“. Eng verwandt damit ist auch Mehrstimmigkeit in Gegenbewegung, solange eine zweite Stimme auf eine Hauptstimme bezogen und aus dieser unmittelbar abgeleitet wird, wie es Johannes Affligemensis beschreibt: „*Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient*“³.

Im späteren Organum zeigt die „zweite“ Stimme größere Freiheit. Borduncharakter hat nunmehr eher die gegebene Stimme, über der sich freie Melismen erheben. Auch in ihrer notierten Form spiegelt die rhythmisch unbestimmte Gliederung dieser Melismen ihre Herkunft aus der Improvisation⁴. Hieraus entwickelt sich in der Folgezeit die freie Improvisation zweiter und dritter Stimmen zu einer gegebenen als „Contrappunto alla mente“. Auch diesem gibt zwar eine Grundmelodie noch Rahmen und Maß, doch liegt das Hauptgewicht zweifellos auf den improvisierten Stimmen; das neu entstehende Musikstück unterscheidet sich nicht grundlegend von Kompositionen über einen Cantus firmus. Während sich in solcher Weise improvisierte Mehrstimmigkeit den Formen freier Improvisation deutlich nähert, zeigen die Sextakkordfolgen des „Improvisations-Faburdon“⁵ eine Weiterentwicklung des Singens in Parallelketten, die dem Bedürfnis nach Intensivierung bei gleichzeitiger Unterordnung unter ein Gegebenes besonders entgegenkommt.

Als differenzierte Form aus einem Bordun abgeleiteter Mehrstimmigkeit erscheint die Improvisation über einem Ostinato. Die Tanzmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verwendet hierzu Baßmodelle (Passamezzo, Folia, Ciaconna usw.), deren rhythmische Formelhaftigkeit dem Tanz die gewünschte Identität gibt (sowohl in der Determinierung des Einzelschrittes durch die Taktordnung als auch der Bewegungsform durch die Periodenordnung) und gleichzeitig dem improvisierenden Melodieinstrument Freiheit der Linie (und der Diminution, wenn es sich seinerseits an einem melodischen Modell orientiert). Solche Bindung improvisierender Melodiestimmen an einen, zunächst nur rhythmischen, Ostinato (z. B. Händeklatschen) gehört zweifellos zu den Grundformen der Verbindung von Musik und Bewegung.

In enger Verwandtschaft zu solcher Ostinato-Improvisation steht der Jazz. Der melodische Baß-Ostinato des frühen 17. Jahrhunderts ist darin durch einen harmonischen Ostinato ersetzt, unterstützt durch eine oder mehrere Folgen kurzer rhythmischer Formeln, die die innere Ordnung des Einzeltaktes fixieren. Diese Formen können sich (etwa durch den Schlagbaß) melodisch befestigen, wodurch dann eine zweite ostinate Reihe entsteht, die sich eng auf die erste bezieht und ihr,

² G. S. I. 169 ff.

³ Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. v. J. Smits van Waesberghe, Rom 1950, Kap. 23; vgl. hierzu Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 116 ff.

⁴ Cf. F. Zamminer, *Der vatikanische Organum-Traktat*, Tutzing 1959, S. 98–103.

⁵ H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 105.

da sich der melodische Ostinato aus dem harmonischen herleitet, zumeist untergeordnet ist. Die Improvisation zu solchen vorgegebenen Linien und Gestalten kann zweifachen Charakter haben: einerseits variiert sie vorgegebene Melodien, andererseits erfindet sie melodische Linien frei oder koppelt sie, in mehrstimmiger Improvisation, mit der Paraphrase einer gegebenen Melodie. Dabei kann das harmonische Gerüst durch zahlreiche Alterationen selbst improvisatorisch variiert werden; unter Umständen führt das zu einer völligen Desintegration der inneren Struktur dieser Periode, so daß lediglich ihr Maß und der ostinate Schlag zurückbleiben.

Noch größere Freiheit des Vortragenden gegenüber der Komposition zeigt eine andere Form neueren improvisatorischen Musizierens: die Aleatorik. Dabei sind Abschnitte vorbestimmter, ungleicher Dauer, aber auch vollgeprägten musikalischen Inhalts nach Belieben austauschbar. Da der Vortragende die Komposition selbst ordnet, da seine Improvisation ihre „Form“, ihre zeitlich-rhythmische Disposition betrifft, der Komponist nur Bausteine liefert, nicht aber die Architektur bestimmt, sind Berührungspunkte mit den bisher beschriebenen Improvisationsformen nur oberflächlich: zwar kennt der Jazz ebenfalls freie Austauschbarkeit der einzelnen Perioden, diese aber sind einander aufgrund ihres Ostinato-Charakters in der Substanz durchweg gleich, die Improvisation hat also keinen formbildenden Charakter. Ebenso wenig gibt es innere Verbindung der Aleatorik zur freien Austauschbarkeit improvisierter Diminutionsformeln im solistischen Vortrag von Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die Gestalt und Form einer Komposition unverändert lassen.

Es war wohl in fast jeder musikgeschichtlichen Epoche üblich, zumindest die führende Stimme eines musikalischen Satzes frei auszuführen, doch kennt man erst seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts feste Regeln dazu. Während die virtuose Diminution einer oder mehrerer vorgegebener Stimmen vermutlich seit jeher zum instrumentalen Spiel gehört hat⁶, entwickelte sich die virtuose vokale Diminution erst im Zusammenhang mit dem Aufblühen des solistischen Gesanges im 16. Jahrhundert. Es scheint freilich, daß dieser im Italien des 15. Jahrhunderts, insbesondere in den Giustinianen und Strambotti, schon ähnlich reiche Verzierungen ausgebildet hat, wie sie ein Jahrhundert später Zacconi in seiner *Pratica di Musica* (1592) beschreibt⁷. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber hat sich die Praxis virtuoser Diminution offenbar allgemein ausgebreitet, wie nicht nur die nun zahlreich erscheinenden Verzierungslehren für Sänger zeigen, sondern auch die in ihnen ständig wiederholte Mahnung, das Diminuieren nicht zu übertreiben, nicht eine Stimme von der ersten bis zur letzten Note in lebhaften Passagen aufzulösen, sondern ein Musikstück mit Geschmack und Verständnis, vor allem auch des Textes, vorzutragen.

Man hat hier später verschiedene Stilarten unterschieden: das Cantar alla Roma oder Cantar sodo, das Cantar alla Napolitana oder Cantar d'affetto und das Cantar

⁶ Bezeichnenderweise gibt es schon von der ersten Hälfte des 16. Jh. an ausführliche und detaillierte Diminutionslehren, etwa Ganassis *Fontegara* (Venedig 1535) und Ortiz' *Tratado de glosas* (Rom 1553).

⁷ Cf. W. Rubsamen, Art. *Frottole* in MGG IV, vor allem das Sp. 1023/24 wiedergegebene Faksimile aus Petruccis sechstem Buch der Frottole.

alla Lombarda oder Cantar passaggiato⁸. Obwohl aber auch das Cantar sodo, „die nur bei den Noten verbleibende Art“ nicht ein einfaches Absingen der Noten darstellt⁹, gehört doch nur das Cantar passaggiato, „eine Art zu singen, in weldier man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert“, im engeren Sinne zur Improvisation. Wie wenig „Improvisation“ freilich auch hier Extemporieren bedeutet, zeigt anschaulich Benedetto Marcello, wenn er schildert, wie die Sänger sich ihre Passaggien von ihrem „Maestro“ erfinden und in ihre Stimmen eintragen lassen¹⁰.

Der Passagio füllt in der Regel Sprünge aus oder umspielt weiträumig einen Einzelton; er ist durchweg lebhaft, sollte aber den Wert der diminuierten Note nicht in der Weise verändern, daß der Takt dadurch gedehnt erscheint: „Sogliono alcuni per accomodarsi i passaggi a modo loro, se una nota vale una battuta, tenerla due, o tre, con che ragione, io no'l so . . .“, schreibt G. B. Bovicelli¹¹.



G. B. Bovicelli, *Regole . . .* S. 47; Diminution von Cipriano de Rore, „*Ancor che col partire*“, T. 27-30.

Hingegen kann die Penultima einer Kadenz, je nach Bedeutung der Zäsur (vor allem also am Schluß), beliebig gedehnt werden. Die Kadenzformeln verbinden sich mit komplizierten Passaggien. In Monteverdis „*Tempo la cetra*“ aus dem 7. Buch der Madrigale begegnet eine solche Kadenzdehnung; wir stellen dieser ausgeschriebenen Diminution eine hypothetische Reduktion auf nicht-diminuierte Schreibweise gegenüber:

The image shows two musical scores for the phrase "tem-prandoi fe - - - ri". The top score is in a treble clef with a common time signature. The notes are: a quarter note 'tem', a quarter note 'prandoi', a half note 'fe', and a quarter note 'ri'. The bottom score is in a bass clef with a common time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several sharp signs (#) indicating accidentals. The notes in the bottom staff correspond to the lyrics: 'tem-prandoi fe - - - ri'.

⁸ Chr. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, hrsg. v. J. Müller-Blattau in *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963.

⁹ Cf. auch P. Quagliati in *Sfera armoniosa* (1623): „Nell'opere con un violino il suonatore ha da suonare giusto come stà“ aber „adornandolo con trilli et senza passaggi“, zitiert nach H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* Bd. 2/2, Leipzig 1912, S. 120.

¹⁰ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Venedig (1702?), Kap. „*Alle Cantatrici*“, zitiert nach der Neuauflage von E. Fondi, Lanciano 1913.

¹¹ G. B. Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica*, Venedig 1594, S. 15.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a simple accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics "se - - - gni" with long dashes indicating a cadence. The second system also has a vocal line and a more complex accompaniment. The vocal line has the lyrics "- ri se - gni" with a bracketed "trillo" above the final note. The accompaniment features a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes.

Cl. Monteverdi,
GA VII,5 T. 8-13.

Während der improvisierte Passaggio in der Folgezeit an Bedeutung verliert, wird die Kadenz weiter ausgebaut. Etwas polemisch überspitzt beschreibt es Marcello: „*e cantando poi l'aria, avverta bene che alla cadenza potrà fermarsi quanto gli pare, componendovi sopra passi e belle maniere ad arbitrio, che già il Maestro di cappella in quel tempo alzerà le mani dal cembalo e prenderà tabacco . . .*“¹². Solange sie noch deutlich den Charakter einer Vorbereitung der Kadenzklausel hat und von den überkommenen, inzwischen weitgehend Figur gewordenen Diminutionsformeln lebt, ist ihre Bindung an den Notentext einleuchtend. Je mehr sie sich hingegen davon entfernt, insbesondere in den großen instrumentalen Kadenzen des frühen 18. Jahrhunderts, desto mehr gewinnt die Kadenz den Charakter einer improvisierten autonomen Komposition von der Art eines Intermezzos. Die instrumentalen Kadenzen übernehmen daher bald Themen und Motive aus der zugehörigen Komposition; die Improvisation zeigt sich von neuem an Modelle gebunden, sowohl in der Form (Teilung in einen thematischen Abschnitt und einen, der auf die eigentliche Kadenz hinführt) als auch im Inhalt (Themen aus der schriftlich fixierten Komposition, Spielfiguren und Kadenzformeln aus der Allgemeingut gewordenen Tradition). So nimmt die Kadenz im Instrumentalkonzert schließlich die Stellung einer zweiten Durchführung nach der Reprise, zu Beginn der Coda ein. Die vokale Kadenz jedoch, gebunden an kleinere Formen und zumeist auch an eine Handlung, die nicht übermäßig aufgehalten werden darf, behält ihre ältere Gestalt bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, ebenso die aus den Passaggi-formeln entwickelten instrumentalen und vokalen Auszierungen von Eingängen und Fermaten. Solche Auszierungen, „Bravourkadenzen“, behandelt ausführlich noch Gottfried Wilhelm Fink¹³ und weist dabei darauf hin, daß die Tonsetzer in „*neueren Kompositionen, wo dergleichen verzierte Kadenzen noch vorkommen, . . . die Art der Behandlung mit kleinen Noten anzugeben*“ pflegen; das geschehe jedoch nicht, „*um den Virtuosen alle Freiheit zu nehmen, den Zwischensatz anders einzurichten, sondern um ein Vorbild zu geben, in welchem Sinne sie hier die Verzierung wünschen*“.

¹² I. c., Kap. „A' Mustel“.

¹³ G. W. Fink, *Der musikalische Hauslehrer*, Leipzig 1847, S. 261.

II

Nur noch im weiteren Sinne improvisatorischen Charakter haben das Cantar sodo und das Cantar d'affetto. Hierbei handelt es sich um Ornamentik, um Manieren, die entweder durch den musikalischen Verlauf einer Linie (Cantar sodo) oder außerdem durch den Inhalt des Textes bestimmt werden (Cantar d'affetto). Wesentlich für beide Arten des Singens (oder Spielens) ist die Intensivierung eines Tones durch einen melodischen Akzent:

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

Bovicelli, l. c. 46.

In Bovicellis Auszierung von Ciprianos „*Ancor che col partire*“ bleibt die melodische Linie unverändert. Der erste Ton wird jedoch von der Unterterz her erreicht („*Cercar della nota*“), das letzte Viertel von ihm abgespalten und die zweite Silbe vorgezogen („*Anticipazione della Sillaba*“), die fünfte Note, ebenso die siebente, werden schon auf der vierten bzw. sechsten vorweggenommen („*Anticipazione della nota*“), den umgekehrten Vorgang zeigt die sechste Note („*Cercar della nota*“). Auf diese Weise erhält die Linie einen gleichermaßen unruhigen wie gequälten Ausdruck, entsprechend dem Scheiden und Sterben, von dem der Text spricht.

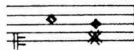
Eine besondere Form des melodischen Akzentes stellt die Veränderung des *genus*, die Durchsetzung eines diatonischen Modus mit chromatischen Tönen dar. Wahrscheinlich wurden schon im 14. Jahrhundert einzelne Töne chromatisch frei alteriert. Zweifellos aber bezieht sich des Prosdocimus *Tractatus de Contrapuncto*, der in diesem Zusammenhang zitiert wird, nicht auf Verzerrungen im Sinne einer improvisatorischen Praxis, sondern gibt Hinweise für den Komponisten: „*Item sciendum est quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam. quae consonantia aliter colorari non posset, quam per fictam musicam*“¹⁴. Der Hinweis „*consonantiam aliquam colorandum*“ aber, ebenso wie das Beispiel, das Prosdocimus gibt:

An - - - -cor - - - - die co'l par-ti - - - -re

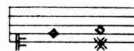
Prosdocimus, *Tractatus de Contrapuncto*.

¹⁴ C. S. III, 198a; cf. dazu G. Reaney, Artikel *Color* in MGG II, Sp. 1566 f.

deutet auf Alterationen, die keineswegs im üblichen Sinne „necessitate“ begründet sind (cf. den Tritonus im zweiten Takt!), sondern in einem Streben nach Leittonbildung, die im Sinne des „*Cercar la nota*“ deutlich die Praxis des Vortragenden verrät. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kleidet Stefano Vanneo, dessen *Recanetum de musica aurea* durchweg den *musico pratico* verrät, diese Übung in eine Regel: „*Suprano ac tenore in cadentiam tendentibus necesse est alter per tonum per semitonium alter procedat*“¹⁵. Hinzu kommt ein Hinweis auf chromatische Alterationen außerhalb der Kadenz („*De notulis extra cadentias diesi sostentandis*“): „*quum aliquam ex imperfectis, minoribusque consonantiis, per tonum inveneris descendentem, ut hic,*



semper maiorem semitonium . . . auferas velim . . . At si ascendentem per semitonium minorem ut hic,



tunc secus efficias, sique minore voce semitono maiorem addas, ex qua additione fiat tonus“¹⁶. Wahrscheinlich haben Sänger, zumindest in dieser Zeit, in der Kadenz auch dann Halbtöne gesungen, wenn dadurch Dissonanzen (etwa übermäßige Quinten) entstanden sind.

Im 16. Jahrhundert gewinnt der Halbtonschritt über den Charakter des Color hinaus starke affektive Bedeutung, insbesondere als chromatische Fortschreitung. Sehr wahrscheinlich hat der Sänger neben ausgeschriebener Chromatik, die, wie ausgeschriebene Passaggien und Ornamente, lediglich anzeigte, daß an dieser Stelle ein chromatischer Schritt (ein Passaggio, ein Ornament) gesungen werden mußte, auch selbständig chromatische Töne eingeführt, um die Noten und deren Affekt „zu imitieren“ (in Beispiel 3, Takt 4, 3. Viertel etwa *gis* statt *g*). Daß solche Chromatik in den Lehrbüchern der Zeit nicht beschrieben wird, mag daran liegen, daß es sich dabei nicht eigentlich um „Schritte“, sondern um ein Verschleifen der Töne gehandelt hat, insbesondere in Verbindung mit der „*messa di voce*“¹⁷. Sie gehört in den Bereich der Musik, die, mit den Worten Vicentinos, „*non si può scrivere*“.

Charakteristisch für solche chromatischen Akzente sind etwa die späten Madrigale Gesualdos, in denen diese, ebenso wie die Passaggien, in der Regel ausgeschrieben und auskomponiert werden:



Gesualdo, GA VI, 13.

¹⁵ St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 90r.

¹⁶ l. c., fol. 90v.

¹⁷ Cf. D. Mazzocchi im Nachwort zu den fünfstimmigen Madrigalen von 1638: „*. . . messa di voce, che è l'andar crescendo a poco a poco la voce di fiato insieme, e di tuono . . .*“, s. P. Kast, Art. Mazzocchi in MGG VIII, Sp. 1863–1864.

Die chromatische Fortschreitung in „*morte brami*“ ist zweifellos aus dem Affekt des „Sehnens“ erwachsen. Die erste Silbe von „*brami*“ erhält einen kräftigen Akzent im Sinne eines *sfp*, das *es* und das *as* erhöhen sich fast unwillkürlich zum *e* und *a*. Bezeichnend für freie Chromatik, die im Gegensatz zur auskomponierten auf harmonische Akzente natürlich verzichten muß, ist der Schritt *as-a* über liegendem *f*. Dieser läßt sich auch insofern mit den traditionellen Formen freier Alteration verbinden, als er einerseits Leittoncharakter hat, andererseits auch die kleine Terz in die große verändert.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts zeigen die melodischen Akzente eine deutliche Tendenz zur formelhaften Befestigung und werden vom Komponisten häufig durch Abbreviaturen angedeutet. Auch nicht notierte Akzente folgen darin: das „*Cercar la nota*“ reduziert sich auf einige Appoggiaturen, die „*Anticipazione della nota*“ auf typische Portamenti; chromatische Ornamentik verschwindet so gut wie ganz. Indessen führt das Verlangen nach Mannigfaltigkeit (das freilich schon bei Zacconi Passaggien und Ornamente rechtfertigte) in virtuoser solistischer Musik zu Diminutionen, die den Charakter geprägter Variationen annehmen und sich demnach auch in erster Linie auf Wiederholungen, Reprisen und „da-Capo“-Abschnitte beziehen. Die Befestigung der Ornamente zu Manieren gilt freilich vornehmlich für die Instrumentalmusik, da die vokalen Ornamente sich wohl zu aller Zeit in erster Linie aus den besonderen Eigenheiten der einzelnen Stimme ergeben haben. So verzichtet Mattheson auf die Beschreibung vokaler Ornamentik, „. . . *da sich die Sachen fast jährlich ändern, und die alten tremoli, groppi, circoli, tirate etc. nicht mehr Stich halten wollen* . . .“¹⁸.

Gegen Ende des Jahrhunderts werden „wesentliche“ Manieren von „willkürlichen“ grundsätzlich unterschieden, das Hauptinteresse liegt deutlich bei jenen (Türk). Diese Unterscheidung bleibt auch im 19. Jahrhundert, doch verlagert sich das Hauptaugenmerk noch mehr auf die „wesentlichen“ Manieren, während die „unwesentlichen“ nur für „*solche Stellen, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig etc. sein würden*“ in Frage kommen¹⁹. Zu den willkürlichen Manieren zählt Gustav Schilling jetzt auch Veränderungen, die nicht mehr den Notentext unmittelbar betreffen: *Crescendo*, *Accelerando*, *Tempo rubato*.

Der dynamische Akzent, die Veränderung der Tonstärke, steht meist in enger Verbindung zu dem (geschriebenen oder ungeschriebenen) melodischen Akzent. So erklärt sich auch die Bezeichnung „*accento*“ für das melodische Ornament: es erscheint in der Regel als Intensivierung des dynamischen Akzents. Dieser bildet somit im 19. Jahrhundert nicht einen Ersatz für die verschwindenden melodischen Ornamente, sondern tritt lediglich deutlicher in Erscheinung.

Seit Anbeginn folgen dynamische Akzente unmittelbar dem Vorbild des Rhetors²⁰, dessen Rede ja in ähnlicher Weise „*imitatio*“ von Affekten ist, wie der Vortrag von Musik: „*la esperienza dell'oratore l'insegna, . . . che ora dice forte, ed ora piano, . . . e per tal ragione si canterà la musica alla mente per imitar gli*

¹⁸ J. Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Kap. 7, § 51.

¹⁹ G. Schilling, *Art. Manier in Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Bd. IV, S. 515—520; cf. hierzu G. Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Kassel 1843, S. 251 ff.

²⁰ Cf. W. Gerstenberg, *Art. Dynamik in MGG III*, Sp. 1027 f.

accenti, ed effetti delle parti dell'oratione . . ."²¹. Dynamische Veränderungen gelten als selbstverständliche Folge des „imitar la parola“. Im Einzelfall freilich hören wir auch von besonderen dynamischen Effekten, die Staunen erregen, etwa wenn Bontempi über Baldassare Ferri schreibt, dieser Sänger sei imstande gewesen, auf einem Triller ein Crescendo auszuführen, „*cosa non più sentita, nè praticata*“²². Erst mit dem Zurücktreten der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik im Laufe des 18. Jahrhunderts, mit dem die direkte Bindung an den Text und damit an das unmittelbare Vorbild des Redners verloren geht, wird es nötig, die Komposition dynamisch genauer zu bezeichnen. Die rhythmische Struktur einer Komposition, vom Text nicht mehr selbstverständlich bestimmt und das strenge Metrum des Taktes in immer größerem Maße durchbrechend, verlangt vom Komponisten eine möglichst präzise Darstellung durch Akzente, sfz, fp, Crescendo- und Diminuendozeichen, auch durch p und f.

Dynamischen Akzenten ähnlich sind Veränderungen der Tondauer: auch sie sind unmittelbar dem Redner abgelauscht, der je nach dem Affekt der Worte einmal „presto“, einmal „tarde“ spricht (Veränderung des Zeitmaßes bei gleichbleibender innerer rhythmischer Proportion), der aber auch, um seinen Worten einen besonderen Sinn zu geben, einzelne Worte besonders dehnt und andere dafür verkürzt (Veränderung der rhythmischen Proportion bei gleichbleibendem Zeitmaß: Tempo rubato²³). Belege für solche Veränderungen des Zeitmaßes (Vicentino, l. c.: „*muovere la musica*“) oder der rhythmischen Proportion (in gewissem Sinn gehören auch die „*anticipazioni della sillaba*“ und „*della nota*“ dahin) begegnen seit dem Mittelalter. Häufig verbinden sich beide Prinzipien, insbesondere im Stile recitativo, der ja dem unmittelbaren Vorbild des Redners besonders nahesteht und auf rhythmische Fixierung auch verzichten kann, wenn er, wie in den Passionen des Heinrich Schütz, nicht an begleitende Instrumente gebunden ist, ebenso aber bei mehrstimmiger Deklamation wie in den „Falso bordoni“. So mag sich die rhythmische Ambivalenz der Choralnotation auch auf den „rezitativischen“ Charakter des Chorals zurückführen lassen²⁴. Eine Änderung des Zeitmaßes kann auf einzelne Dehnungen und Antizipationen unmittelbar zurückgehen. So zeigt das Hamburger Aufführungsmaterial für den *Messias* (ca. 1760)²⁵ das erste Rezitativ des Tenors „*Comfort ye*“ in folgender Weise:

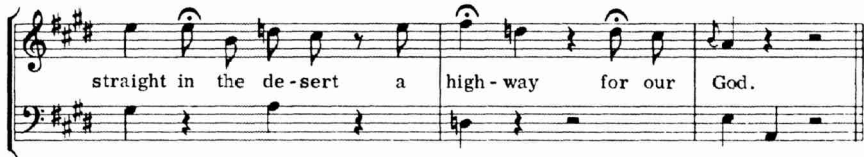
²¹ N. Vicentino, *L'Antica musica, ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, fol. 94v.

²² G. A. Bontempi, *Historia Musica*, Perugia 1695, S. 110.

²³ Zum Tempo rubato cf. B. Bruck, *Wandlungen des Begriffes Tempo rubato*, Diss. Erlangen 1928.

²⁴ Cf. E. Jammers, *Der Choral als Rezitativ* in *AfMw* 22, 1965, S. 143—168.

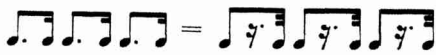
²⁵ Cf. M. Seiffert, *Die Verzierung der Sologesänge in Händels „Messias“* in *SIMG* VIII, 1907, 581—615 und dazu J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, S. 206 ff.



Händel, *Messias*, zit. nach Max Seiffert, SIMG VIII, 585.

Die Fermaten hemmen den Fluß des Berichtes und führen in ihrer Häufung (obwohl eine einzelne Fermate niemals aus sich eine Dehnung des Zeitmaßes bewirkt) zu einem Ritardando und heben damit die letzten drei Verse, die inhaltlich gleichsam das Motto des ganzen Oratoriums geben, besonders heraus.

Veränderungen der rhythmischen Proportion zeigen sich vornehmlich in einer Inäqualisierung gleich notierter Noten. Diese dient der Variierung von Passaggien und Melismen bei Wiederholungen²⁶, aber auch der rhythmischen Verdeutlichung eines metrischen Schemas auf dynamisch wenig flexiblen Instrumenten. Aus dieser zweiten Funktion resultiert eine gewisse Unsicherheit in der Bewertung der „notes inégales“. Häufig wird dabei der qualitative Akzent mit einem quantitativen in Verbindung gebracht: „Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo, oder auch im Adagio, . . . ein wenig ungleich gespielt werden, so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich, die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweite, vierte, sechste, und achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabei stünden“²⁷. Möglicherweise werden hier auch Akzente der Tonstärke und der Tondauer verwechselt, da ja die traditionelle Rhythmuslehre fordert, daß dynamische Wortakzente musikalisch als Längen wiederzugeben seien. Während in diesem Falle die betonte Note länger, die unbetonte kürzer ist, begegnet auch die umgekehrte Inäqualisierung, als „lombardischer Rhythmus“ zumeist in Italien. Deren Sinn aber liegt gleicherweise vornehmlich darin, Gruppen zu bilden und dadurch metrische Einheiten zu verdeutlichen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts folgt aus einem neuen Verständnis des Taktes ein neues Verständnis rhythmischer Ungleichheiten. Diese haben nicht mehr so sehr metrische als vorzüglich artikulatorische Funktion. Zu artikulatorischen Veränderungen des geschriebenen Textes sind zunächst auch die Schärfungen punktierter Noten zu rechnen²⁸. Diese waren seit dem 17. Jahrhundert und mindestens noch in der Wende zum 19. Jahrhundert gebräuchlich. Dabei deuten die „Punkte“ in der Regel Pausen an (Rellstab²⁹: , die verkürzten letzten Noten gewinnen so noch deutlicher den Charakter eines Auftaktes:

²⁶ G. B. Bovicelli, l. c., S. 10 f.

²⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Kap. 11, § 12; vgl. dazu S. Babitz, *On Using J. S. Bach's Keyboard Fingerings*, *Music and Letters* 43, 1962, S. 123 ff. und F. Neumann, *The French Inégales, Quantz, and Bach* in *JAMS* 18, 1965, S. 313–358.

²⁸ Cf. hierzu F. Neumann, *La note pointée et la soi-disant „manière française“* in *Revue de Musicologie* 51, 1965, S. 66–92.

²⁹ J. C. F. Rellstab, *Anleitung für Clavierspieler*, Berlin (1789), S. 12, zitiert nach R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1963.



Auch unabhängig von punktierten Rhythmen verdeutlichen Verkürzungen und Dehnungen, kurze „willkürliche“ Pausen die Zusammengehörigkeit einzelner Noten und Notengruppen. Die Artikulation im Detail führt, wenn sie Einschnitte und Abschnitte besonders markiert, zur Phrasierung. Beide Begriffe vertreten einander gelegentlich, ja Phrasierung erscheint im Laufe des 19. Jahrhunderts auch fast als Synonym für Vortrag. So definiert Massimino Vissan „*Frascheggiare*“ als „*Presentare un periodo musicale con eleganza e nobiltà, ornarlo di tutti quei vezzi di cui può essere suscettivo, accompagnandolo di tutto quanto può aumentarne l'effetto*“³⁰.

Im Zusammenhang mit dem Zurückweichen anderer Ornamente im Laufe des 19. Jahrhundert erfuhr die leichte Veränderung des Notenwertes als „Tempo rubato“, als „*mouvement passionel*“ (Lussy) tiefere theoretische Durchdringung und wurde schließlich als „Agogik“ von Hugo Riemann umfassend beschrieben. Veränderungen der Tonstärke und der Tondauer ergänzen und bedingen sich wechselseitig: „*Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden*“³¹.

III

Während die bisher beschriebenen Formen der Improvisation sich aus der Konfrontation von Vortragendem und Komposition ergeben und sich ihre Realisierung jeweils nur aufgrund eines neuen Verständnisses einer Komposition ändern wird, bezeichnet „Klangregie“ vor allem die Adaptation einer Komposition an die Erfordernisse einer bestimmten Situation, wobei dann Interpretation des Kunstwerkes und Kompromiß mit den Gegebenheiten einer Aufführung zusammenfließen. Wenn es sich um eine Gruppe von Vortragenden handelt, liegt die Entscheidung darüber bei ihrem Leiter, dem „rector“ oder „moderator“ des Chores, dem Kapellmeister, dem Dirigenten. Dieser wird somit zum „Regisseur“ einer Aufführung, dem sich die Vortragenden, Schauspielern ähnlich, unterordnen. Er prüft jeden Aspekt eines Musikstückes auf seine realen Darstellungsmöglichkeiten. Dies gilt zunächst für die Größe eines Raumes und seine akustischen Eigenschaften. Nachhall etwa hat Auswirkungen ebenso auf das Tempo einer Aufführung, wie auf Art und Zahl der Verzierungen, die die einzelnen Vortragenden ausführen. Falls eine Komposition für eine bestimmte Aufführung und einen bestimmten Raum entstanden ist, läßt sich eine Konditionierung durch den Raum gelegentlich nachweisen. So beruht z. B. die Bevorzugung der Trompete in den Instrumentalkonzerten Domenico Gabriellis und Torellis wohl nicht zuletzt auch auf dem bedeutenden Nachhall in San Petronio (Bologna): der Klangverschmelzung im Raum kommt die Beschränkung des Soloinstruments auf die Naturtonreihe besonders entgegen. Auf die Beziehung zwischen Raum und Aufstellung einer Gruppe verweist u. a. Schütz in seiner Vorrede zur *Auferstehungs-Historie*: „*Wer gegenwärtige meine Komposition,*

³⁰ M. Vissian, *Dizionario della Musica*, Mailand 1846.

³¹ H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg 1884. S. 11.

... repräsentieren will, hat auf zwei Chor Achtung zu geben ... Stehet aber in eines jeden Gefallen, daß nach des Orts und der Musicorum Gelegenheit, er beide Chor an einen Ort beisammen verbleiben lasse, oder voneinander absondern tue“³².

Auch die Besetzung einer Gruppe hängt von äußeren Umständen ab. Selbst Berichte über Aufführungen unter der Leitung des Komponisten geben nur dann mit großer Wahrscheinlichkeit auch die optimale Besetzung wieder, wenn die Komposition für diese Aufführung entstanden ist. Besetzungswünsche von Kapellmeistern ihrer vorgesetzten Behörde gegenüber gründen sich in der Regel auch auf eine Abschätzung realer Möglichkeiten. So fordert Bach 1730 für eine „wohlbestallte Kirchen-Musik“³³ eine „Instrumental-Musik“ von wenigstens 18 Personen. In der gleichen Eingabe aber verweist er auf das Vorbild Dresdens, dessen Hoforchester schon 1719 37 Mitglieder zählte. Eindeutiger erscheint das persönliche Urteil des Berichtenden in Aufführungsbeschreibungen, etwa über ein Magnificat Padre Martinis (Bologna 1763): „Man stelle sich die Wirkung vor, weldie diese herrliche Fuge machen mußte, da das Ordiester aus 160 Personen bestand, unter welchen adtzig Vokalstimmen waren“³⁴.

Die Frage, inwieweit Vokalmusik auch instrumental auszuführen sei, kann zunächst ebenfalls nach äußeren Gesichtspunkten entschieden werden, etwa im Sinne einer Unterstützung der Sänger in schwierigen Partien. So hat Vicentinos „Archicembalo“ vor allem auch die Aufgabe, dem Sänger bei ungewohnten chromatischen und enharmonischen Schritten Intonationshilfen zu geben: „e nelle chiese il coro ne goderà a pieno di tal perfetta pratica“³⁵. Aus ähnlichen Gründen empfiehlt Arnold Schönberg für sein op. 13 *Friede auf Erden* eine Begleitung durch Instrumentalstimmen: „Der Zweck dieser Begleitung ist nur, den Chorsängern saubere Intonation zu ermöglichen“³⁶.

Häufig begegnet das „Arrangement“ einer mehrstimmigen Vokalkomposition für Solostimme und begleitendes Instrument (Laute, Clavicembalo etc.). Für die Frotola war dies wohl die gebräuchlichste Musizierform, aber auch Chanson und Canzonette und nicht selten das Madrigal wurden solistisch vorgetragen. Eine Veröffentlichung in Stimmbüchern läßt dabei weder für die Musizierweise noch für die Intentionen des Komponisten auf eine Ausführung allein durch mehrere Stimmen oder mehrere Instrumente schließen. Dies zeigt einerseits die starke Nachfrage nach Vincenzo Galileis Lehrbuch des Intavolierens *Fronimo*, andererseits der Druck von Kompositionen für Orgel oder andere Instrumente in Stimmbüchern³⁷.

Auch die Aufspaltung einer Gruppe von Instrumentalisten oder Sängern nach responsorialem Vorbild wird oft dem Kapellmeister überlassen, wobei freilich die herkömmliche Musizierweise zumeist die Funktion einer Vorschrift des Komponisten übernimmt. Dies gilt zunächst für Tanz- und Volkslieder mit Ritornellen (Ballate), vermutlich aber auch für mehrstimmige Kompositionen über liturgische Responsorien

³² H. Schütz, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Ph. Spitta, Bd. 1, 1885, S. 3.

³³ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. W. Neumann und H.-J. Schulze, Bach-Dokumente I, Kassel 1963, S. 60 ff.

³⁴ K. Ditters v. Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, hrsg. v. E. Schmitz, Regensburg 1940, Kap. 13.

³⁵ l. c. fol. 99v.

³⁶ zitiert nach J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 11.

³⁷ Cf. V. Galilei, *Fronimo, Dialogo . . . sopra l'arte del bene intavolare*, Venedig 2/1584 und etwa das 1. und 2. Buch der *Ricercare* des J. Buus 1549.

(wobei die Gliederung gegenüber dem liturgischen Usus wohl häufig vereinfacht worden ist)³⁸. Derselben Tradition responsorialen Musizierens entspringen die verschiedenen Formen des vokalen und instrumentalen Konzerts, in denen die „*parti concertate*“ „*gleichsam einander respondieren, und untereinander konzertieren*“, während das Ripieno „*quasi dicas, Ritornello Pieno, ein Ritorn. oder Reiteratio, so mit vollem Chor zusammen stimmt*“³⁹ darstellt. Die Aufteilung der Stimmen in Solo- und Chor-Abschnitte wird dabei häufig (Praetorius: „*meistenteils*“) vom Komponisten angezeigt.

Dem responsorialen, konzertierenden Prinzip verwandt ist die antiphonale Vortragsweise, die Aufgliederung eines Chores in zwei oder mehrere einander gleichberechtigte Gruppen. Die wohl aus der Praxis des gregorianischen Gesanges erwachsene und auch von der Orgel her bekannte Musizierweise in „*cori spezzati*“ ist eng an die Möglichkeit getrennter Aufstellung zweier Chöre gebunden (S. Marco in Venedig). Von daher rührt die Vorliebe für den Dialog- und Echoeffekt, den regelmäßigen Wechsel zweier Chöre, die zudem häufig auch als hoher und tiefer Chor gegeneinander gesetzt werden⁴⁰. Im Laufe des 17. Jahrhunderts verschmelzen das responsoriale und das antiphonale Prinzip: ein Chor wird solistisch, ein anderer chorisch und ein dritter mit Instrumenten besetzt. Gleichzeitig verliert die Gegenüberstellung der Chöre als Proposta und Risposta an Bedeutung, ihre Aufteilung dient eher einer Differenzierung der Stimmgruppen nach Klangfarbe und Vortragsweise und findet darin eine Entsprechung in der Entwicklung der Orgel im 17. Jahrhundert. Auch die getrennte Aufstellung dient jetzt in erster Linie einer Aufspaltung des Klanges. In neuerer Zeit begegnen ähnliche Gedanken wieder und haben die Entwicklung der elektronischen Musik weitgehend beeinflusst. Vorstellungen von Spaltklang, von Echo und Antwort durchdringen sich dabei⁴¹. Die allgemeine Verbreitung der Stereophonie weist in dieselbe Richtung.

Zu den Aufgaben des Dirigenten gehört schließlich die Begleitung des Sängers in Rezitativen und (im 17. und 18. Jahrhundert) das Generalbaßspiel bei Instrumentalsätzen. Der Generalbaß hat von Anfang an doppelte Funktion. In den rein monodischen Sätzen des *stile rappresentativo* stützt der „*basso continuo*“ nur die Hauptakzente, im übrigen ruht die Harmonie: „*avendo legato alcune volte le corde del basso, affine che nel trapassare delle molte dissonanze ch'entro vi sono, non si ripercuota la corda*“⁴². Verzierungen und Ornamente der Instrumente dürfen die Vorrangstellung der Singstimme nicht beeinträchtigen: „*l'armonia non sia nè troppa, nè poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole; il modo del sonare sia senza adornamenti . . .*“⁴³. Passagien sind nur während lang ausgehaltener Töne oder in den Zäsuren der Singstimme gestattet⁴⁴. Grundsätzlich anders zeigt sich der Generalbaß im konzertierenden Stil: die Baß-

³⁸ Cf. I. M. Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resnarus*, Kassel 1954, S. 51 ff.

³⁹ M. Praetorius, *Synagoga musicum* III, Wolfenbüttel 1619, S. 106 und 112.

⁴⁰ G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche* III, Kap. 66, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1573, Ridgewood 1966, S. 329 f.

⁴¹ Cf. K.-H. Stockhausen, *Musik im Raum* in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* I, Köln 1963; Stockhausen beruft sich ausdrücklich auf den Chordialog des 16. Jahrhunderts.

⁴² G. Caccini, Vorrede zur *Euridice*, hrsg. v. A. Solerti in *Le origini del melodramma*, Turin 1903, S. 51.

⁴³ M. da Gagliano, Vorrede zur *Dafne*, hrsg. v. A. Solerti, l. c., S. 83.

⁴⁴ Cf. H. Schütz, Vorrede zur *Auferstehungs-Historie*, l. c.

stimme ist der Solostimme gegenüber etwa gleichwertig, der improvisierte Satz ist nicht durch ruhende Harmonie, sondern durch obligate Stimmen gekennzeichnet, der Generalbaßspieler intavoliert die Partitur⁴⁵. Der stile rappresentativo verengt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts und bestimmt endlich nur noch das Rezitativ. Die Spielanweisungen stehen auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts denen der ersten Monodisten noch nahe⁴⁶. Der konzertierende Stil hingegen, in dem zu einer harmonischen Fixierung der Singstimme die rhythmische hinzutritt, ergreift auch die gebundenen Formen in Oper und Oratorium. Die Regeln des Generalbaßspiels gelten dementsprechend nur für den konzertierenden Stil. Manieren und Ornamente häufen sich so sehr, daß Matthesons Schilderung einer Solo-Improvisation von zwei Generalbaßspielern über ein Duo für zwei Bässe nach seinen Worten fast den Eindruck eines Concerto grosso hervorrufen könnte⁴⁷.

Weithin maßgeblich für Italien war Gasparinis Lehrbuch des Generalbaßspiels, das bis ins 19. Jahrhundert hinein immer neu aufgelegt worden ist⁴⁸. Es wendet sich nicht, wie die Mehrzahl der Generalbaßschulen⁴⁹, an den Komponisten, sondern an den Cembalo-Spieler. Charakteristisch ist dabei zunächst die Forderung, Gegenstimmen zu der des Solisten zu improvisieren: „*Si procuri . . . di dar le consonanze necessarie con la mano sinistra e con la destra sonar la parte superiore*“, z. B.

Gasparini, *L'armonico pratico*, 70.

Die Verlagerung der „*Consonanze necessarie*“ in die linke Hand führt zur Auflösung des Basses in Akkordbrechungen und klavieristische Figuren, die Gasparini als Diminutionen beschreibt:

45 Cf. L. Viadanas Vorrede zu den *Cento Concerti Ecclesiastici*, Venedig 1602.

46 D. G. Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Leipzig und Halle 1791, S. 261 ff.

47 J. Mattheson, *Große Generalbaßschule*, Hamburg 2/1731, S. 252.

48 F. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708, zitiert nach der vierten Auflage Bologna 1722.

49 Cf. etwa J. Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linten zur Composition*, Hamburg 1781.

notierter Baß

Ausführung

Ausführung

Ausführung

notierter Baß

Ausführung

Ausführung

Gasparini, l. c. 75 ff

Den Musikgelehrten erschienen solche Bässe offenbar suspekt: „*da i più saggi saranno chiamati questi esempi . . . frascherie, o ragazzate.*“ Aus diesem Grunde wohl behandelt Gasparini das Thema mit Vorsicht: „*io ne do assoluta licenza nei ritornelli, e quando tace il canto. Altrimenti poi mi rimetto al giudizio, e discretezza di chi accompagna.*“

IV

Die Begriffe Improvisation und Bearbeitung sind nicht leicht zu unterscheiden, da der Improvisation im behandelten Sinne in der Regel eine schriftliche Bearbeitung oder die Applikation zuvor ausgearbeiteter Modelle vorausgeht. Dies ist auch der Weg, auf dem improvisatorische Funde in die kompositorische Ausarbeitung eingehen und von der Satzlehre rezipiert werden. Bearbeitung ist somit zumeist Zubereitung einer Komposition für den Vortrag. Dazu gehört zunächst die Frage der Stimmung und der Anpassung von Stimmung und Tonart an eventuell hinzutretende Tasteninstrumente⁵⁰, weiterhin für den Sänger die präzise Unterlegung des Textes⁵¹,

⁵⁰ Cf. hierzu und zu den damit zusammenhängenden Problemen der „Chiavette“ S. Hermelink, *Dispositiones modorum*, Tutzing 1960, H. K. Andrews, *Transposition of Byrd's Vocal Polyphony*, Music and Letters 43, 1962, S. 25–37 und H. Federhofer, *Hohe und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert* in Festschrift F. Blume, Kassel 1963, S. 104–111.

⁵¹ Cf. E. E. Lowinsky, *A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas* in Festschrift H. Besseler, Leipzig 1961, S. 231–251.

die ihm lange anheimgegeben zu sein scheint. Es schließt aber auch den Begriff des „Arrangements“ mit ein, d. h. des Hinzufügens von Stimmen und Instrumenten zu einer Komposition (etwa der Ergänzung von Bläserstimmen, wenn eine Komposition für Streichorchester von einem großen Orchester ausgeführt wird; man denke an Ferdinand Schuberts Bearbeitung von Franz Schuberts Messe in G, D 167, die dieser offenbar, soweit er sie kannte, gebilligt hat), ebenso aber auch des Umsetzens (Bearbeitung für „Harmoniemusik“) und der Reduktion für ein Soloinstrument (Intavolierung, Klavierauszug). Hier ist der Instrumentationen Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs und Anton Weberns zu gedenken. Je nachdem, wie groß die Eingriffe bei der Bearbeitung sind, wie weit die Eigenschaften des neuen Instrumentes zur Geltung gebracht werden (etwa in Liszts Transkriptionen für Klavier), verwischen sich auch die Grenzen zwischen Komposition und Vortrag.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß die Komposition dem Vortragenden bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts lediglich den Rahmen und das Maß, den Grundriß gab, den der Vortragende auszufüllen hatte. Dies etwa hat Hermann Finck im Sinn, wenn er darauf hinweist, daß ein Sänger zu einer Komposition nichts hinzufügen dürfe; dies stehe nur dem „artifex“ zu⁵². Innerhalb dieses Rahmens aber hat der Vortragende das Recht, eine Komposition den jeweiligen äußeren Gegebenheiten, seinen eigenen Fähigkeiten und nicht zuletzt auch seinem persönlichen Geschmack anzupassen. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt man, vom Vortragenden strenge Beachtung der nun sehr differenzierten Vorschriften des Komponisten zu verlangen und ihm gleichzeitig jede Art von „Bearbeitung“ zu untersagen. Daß so verstandene „Werktreue“ bei historischer Musik einer Verfälschung gleichkommt, steht heute außer Zweifel. Ebenso verfehlt aber wäre es, historische Musizierformen, etwa auf Grund von theoretischen Zeugnissen oder Spielanweisungen, getreu zu rekonstruieren und dann zu erwarten, daß diese Rekonstruktion ebenso getreu „reproduziert“ werde⁵³.

⁵² H. Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556, 5. Buch; cf. dazu P. Matzdorf, die „*Practica Musica*“ Hermann Fincks, Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 199.

⁵³ Cf. zu diesen Fragen auch H. Heckmann, *Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik* in *Mf* X, 1957, S. 98–107 und L. Finscher, *Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im Westdeutschen Rundfunk Köln* in *Mf* XII, 1959, S. 480–488.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

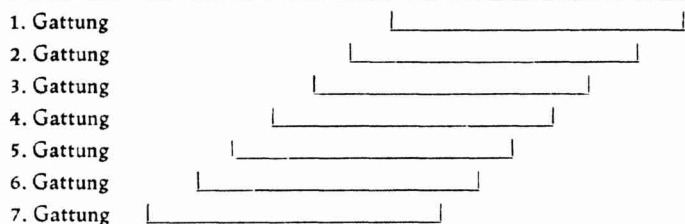
Zur Entstehung der Kirchentonarten

VON MARTIN VOGEL, BONN

Bei der Ableitung der Oktavgattungen bediente sich Boethius der sogenannten boethianischen Notation, der alphabetischen Folge von A bis O (P), aus der sich dann später die modernen Tonbuchstaben entwickelten. In gleicher Art verfuhr aber bereits Ptolemaios, der die Oktavgattungen an der Buchstabenfolge Alpha bis Omikron ableitete; die boethianische Notation geht mithin auf Ptolemaios zurück¹. Während aber bei Boethius der Buchstabe A den tiefsten Ton bezeichnet, steht bei Ptolemaios Alpha für den höchsten Ton. Bei Boethius läuft die Buchstabenfolge aufwärts, bei Ptolemaios abwärts.

Ptolem. p. 50:	A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	K	Λ	M	N	Ξ	O
heute:	a'	g'	f'	e'	d'	c'	h	a	g	f	e	d	c	H

Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
heute:	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'



Ptolemaios begann die Aufzählung der Oktavgattungen beim Mixolydischen (*h—H*), seine erste Gattung war das Mixolydische, seine 7. Gattung das Hypodorische (*a'—a*). Die Umkehrung der Buchstabenfolge wäre für die Oktavgattungen ohne Folgen geblieben, wenn Boethius nun ebenfalls beim Mixolydischen (*h—H*) begonnen hätte. Er hielt sich jedoch an seine Vorlage — bei Ptolemaios reicht die erste Gattung von H—O — und setzte seine erste Gattung von G—O an, was dem antiken Hypodorischen (*a'—a*) entspricht.

An sich wäre zu erwarten gewesen, daß auch Ptolemaios beim Hypodorischen begonnen hätte, zumal bei ihm das Hypodorische als die höchste Oktavgattung dem ersten Buchstaben der in der Höhe beginnenden Buchstabenfolge zugeordnet ist. Wie ich schon in meinem Kasseler Referat² zeigte, wurden die Buchstaben des griechischen Alphabets auch als Zahlzeichen verwendet: A, B, Γ, Δ, E standen für die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5. Es hätte daher nahegelegen, daß Ptolemaios diejenige Oktavgattung zur „ersten“ gemacht hätte, die mit dem ersten Buchstaben begann. Zudem kam dem Hypodorischen (*a'—a*) im griechischen System eine Sonderstellung zu, setzte sich doch das zweioktavige „Größere System“ (*a'—A*), an dem die Oktavgattungen abgeleitet wurden, aus zwei hypodorisch gegliederten Oktaven (*a'—a* und *a—A*) zusammen. Husmann bezeichnete das Hypodorische als die „Grundskala“, als die „Normalskala“ der Antike³. Die Griechen selbst nannten die hypodorische Skala *koinon*.

¹ M. Vogel, *Boethius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben*, in: *Kmlb* 46, 1962, 1—19.

² M. Vogel, *Die Entstehung der Kirchentonarten*, in: *Kongreßbericht Kassel 1962*, 101.

³ H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961, 65 f.

„die allgemeine“⁴. Und schließlich war das Hypodorische nicht nur dem Rang, sondern auch der Zeit nach die erste Tonleiter der Griechen. Die siebenstufige „Lyra des Orpheus“, das uralte Heptachord aus zwei verbundenen Tetrachorden, denen sich schon frühzeitig der Unterganzton der Hypate, die „Hyperhypate“, hinzugesellte, war eine hypodorische Skala:

$$\begin{array}{cccccccc} d' & c' & b & a & g & f & e & / & d \\ \hline & & & & & & & & \end{array}$$

Wie ich schon an anderer Stelle schrieb⁵, ging ich in meinem Kasseler Referat von der falschen Voraussetzung aus, daß Ptolemaios sowohl die Alphabetfolge als auch die Aufzählung der Oktavgattungen beim höchsten Ton begann, und knüpfte daran die Folgerung, daß es zu Mißverständnissen kommen mußte, sobald die Bewegungsrichtung des einen Elements geändert wurde. Richtig ist, daß Ptolemaios, einer älteren Tradition folgend⁶, die Gattungen von der Tiefe aus aufzählte, mithin schon bei ihm die Laufrichtung nicht koordiniert war. Tatsächlich begannen denn auch die Mißverständnisse, die zur Entstehung der Kirchentonarten führten, mit Ptolemaios. Bereits der Kommentar des Porphyrios zur *Harmōnik* des Ptolemaios enthält einen folgenschweren Fehler. Porphyrios begann zwar die Aufzählung der Quart-, Quint- und Oktavgattungen ebenfalls von der tiefsten Gattung aus, stellte es aber dem Leser frei, statt mit Omikron auch mit Alpha zu beginnen⁷. Porphyrios folgte hier offenbar einer Tradition, aus der er sich nicht ganz zu lösen vermochte. Denn wenn er nun auch in Übereinstimmung mit Ptolemaios beim Omikron begann, folgte er innerhalb der Quart- und Quintgattungen doch der Laufrichtung des Alphabets, er zählte also die vier Töne eines Tetrachords von oben nach unten auf: die erste Quartgattung finde sich bei ΜΝΞΟ, die zweite bei ΑΜΝΞ, die dritte bei ΚΑΜΝ⁷. In die Aufzählung „von oben nach unten“ fiel Porphyrios dann vollends zurück, als er (p. 162) die Intervallfolge der Gattungen angab: die erste Quartgattung bestehe aus Ganzton/Ganzton/Halbtone, die zweite aus Ganzton/Halbtone/Ganzton, die dritte aus Halbtone/Ganzton/Ganzton. Von Alpha aus sind diese Angaben richtig, von Omikron aus sind sie falsch:

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ		Ο	Ξ	Ν	Μ	Λ	Κ
a'	g'	f'	e'	d'	c'		H	c	d	e	f	g
	G	G	H	G	G			H	G	G	H	G
1.	-----					1.	-----					
	2. -----						2. -----					
	3. -----						3. -----					

Bei der ersten Gattung (G/G/H) ließe sich noch annehmen, daß Porphyrios die Gattungen zwar von der Tiefe aus aufzählte, innerhalb jeder Gattung aber — wie bei der Buchstabenfolge ΜΝΞΟ — oben begann ($e d c H = G/G/H$). Bei der zweiten Gattung ($f e d c$) würde sich dann aber die Folge Halbtone/Ganzton/Ganzton ergeben; Porphyrios gab aber Ganzton/Halbtone/Ganzton an. Stellt man sich nun die Aufgabe, den Text des Porphyrios so auszulegen, daß alle Angaben aufeinander bezogen sind und in sich stimmen, kommt man zu

⁴ Cleonid. p. 16; Bacch. p. 19; Gaudent. p. 20.

⁵ M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch*, Regensburg 1966, 350.

⁶ Cleonid. p. 15 f; Bacch. p. 18 f; Gaudent. p. 19 f; Aristid. Quintil. p. 18. Herr Michael Markovits, Bern, machte mich auf meinen Fehler aufmerksam, wofür ich ihm hier noch einmal danken möchte.

⁷ Τοῦ μὲν διὰ τεσσάρων εἰ ἀπὸ τοῦ Ο ἄρχη καὶ γὰρ ἔξεστι καὶ ἀπὸ τοῦ Α ἄρχεσθαι καὶ τὰ αὐτὰ ποιεῖν· πρῶτον εἶδος τὸ ΜΝΞΟ, δεῦτερον τὸ ΑΜΝΞ, τρίτον τὸ ΚΑΜΝ... (p.162):

durähnlichen Tetrachord- und Oktavgliederungen, wie sie sich in der arabischen Musiktheorie auch tatsächlich durchsetzen:

O	Ε	N	M	Λ	K	Θ	H	Z	E	Δ	Γ	B	A
H	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis'	dis'	e'	fis'	gis'	a'
G	G	H	G	G	H	G	G	G	H	G	G	H	

Einer solchen Auslegung stehen allerdings zahlreiche Textstellen anderer Abschnitte entgegen, insbesondere die Angaben über die Tetrachordteilungen, bei denen das kleinere Intervall — im diatonischen Geschlecht der Halbton — stets „unten“ lag. Wenn sich die Porphyrios-Stelle schon nicht widerspruchsfrei deuten ließ, war eine Korrektur vorzuziehen, bei der die Buchstabenfolge umgekehrt wurde, das System aber unangetastet blieb. Eine solche Anordnung, in die sich nun auch die Angaben über die Intervallfolge (G/G/H usf.) einfügen, stimmt mit der Ableitung der Oktavgattungen bei Boethius IV 14 überein:

Porphyrios:	A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	K	Λ	M	N	Ξ	O
Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
heute:	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'
		H	G	G	H	G	G	G	H	G	G	H	G	G

1. Gattung: a h c' d' e' f' g' a'

.....

7. Gattung: H c d e f g a h

Die Quintgattungen sind bei Boethius allerdings abweichend eingelagert. Während bei Porphyrios die *Eide* der Quinte innerhalb der Oktave e'—e zu liegen kommen, liegen sie bei Boethius in der Oktave h—H, was zur Folge hat, daß die vierte Quintgattung von f bis H reicht, also den Umfang einer verminderten Quinte hat. Schon hieraus wird deutlich, daß die Umstellung des Systems keineswegs das durchdachte Werk eines einzelnen Theoretikers war.

Die Ableitung der Oktavgattungen erfolgte am 15-stufigen System (a'—A), von dem allerdings nur 14 Stufen (a'—H) gebraucht wurden, da die achte Gattung (a—A) nur eine Oktavtransposition der „ersten“ Gattung (a'—a) war. Es waren daher auch nur 14 Buchstaben nötig (A—O). Sobald Boethius aber auf diese achte Gattung eingehen wollte, mußte er auch den 15. Ton, den „hinzugefügten Ton“ (*Proslambanomenos*) heranziehen und ihm den 15. Buchstaben (P) geben. Solange die Buchstabenfolge abwärts lief, brauchte sie nur durch das P ergänzt zu werden, lief sie jedoch aufwärts, mußte bei Hinzufügung eines tieferen Tones (A) die ganze Reihe um einen Buchstaben versetzt werden (siehe die letzte Tabelle). In dieser Art verfuhr Boethius, als er (IV 17) auf die achte Oktavgattung zu sprechen kam; und da sich die Vorstellung erhalten hatte, daß die Buchstaben auch Zahlen repräsentierten, ordnete er dem ersten Buchstaben (A) die erste Gattung zu, dem zweiten Buchstaben die zweite Gattung usf.⁸. Dem ersten Buchstaben war aber bei Ptolemaios das Hypodorische zugeordnet. Sobald man also dazu übergang, die Oktavgattungen nicht nur durchzunummerieren, sondern nach den alten Namen zu benennen, mußte es zu jener Umbenennung kommen, der die Kirchentöne ihren Namen verdanken.

⁸ Boeth. *Inst. mus.* IV 17: „*Primum igitur diximus esse speciem diapason eam, quae est AH, secundam vero BI, tertiam CK, quartam DL, quintam EM, sextam FN, septimam GO*“.

heute:	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'
Boeth. IV 14:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	
Boeth. IV 17:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P
1. Hypodorisch:	A	H	c	d	e	f	g	a							
2. Hypophrygisch:		H	c	d	e	f	g	a	h						
3. Hypolydisch:			c	d	e	f	g	a	h	c'					
4. Dorisch:				d	e	f	g	a	h	c'	d'				
5. Phrygisch:					e	f	g	a	h	c'	d'	e'			
6. Lydisch:						f	g	a	h	c'	d'	e'	f'		
7. Mixolydisch:							g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	

Eine neu aufgefundene doppeldörige Messe von Orlando di Lasso

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Während des X. Kongresses der IGMW in Ljubljana (September 1967) stieß der Verfasser dieser Zeilen bei der Durchsicht einiger auf der dortigen National- und Universitätsbibliothek aufbewahrter, um 1600 niedergeschriebener Chorbücher¹ in dem umfangreichen, mit Ms. 339 signierten Folianten (591 Bll., ca. 59 x 39 cm) auf eine bisher unbekannt große, doppeldörig angelegte Messe von Orlando di Lasso. Das Werk ist unter 13 Magnificatversionen und 18 vier- bis achtstimmigen Messen verschiedener Autoren² an vorletzter Stelle (fol. 539–567) als *Missa à 8. Super / Osculetur me: / Orlando de Lasso* aufgezeichnet. Dem Titel entsprechend handelt es sich um eine achtstimmige Parodiemesse. Als Modell ließ sich Lassos eigene Hoheliedmotette „*Osculetur me*“ nachweisen, die 1582 erstmals im Druck erschien³; damit ist zugleich auch ein Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Messe gegeben. Die acht (unbezeichneten) Stimmen gruppieren sich in zwei gleiche Chöre, jeweils mit der Schlüsselung *c1 c3 c4 f4*. Die Textlegung fehlt⁴, ist aber mühelos und zweifellos aus der musikalisch-rhythmischen Gestalt der einzelnen Stimmen zu erschließen, denn das ganze Gefüge ist von jener überaus konzisen Struktur, die Lassos Schaffen in den späteren Lebensjahren kennzeichnet. Zweifellos gehört das Werk in eine Reihe mit jenen bisher ebenfalls ungedruckten Messen aus Lassos Spätwerk, wie *Jesus ist ein süßer Nam'*

¹ Die Hss., von denen einige bereits bei W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958, S. 826 genannt sind, im einzelnen Ms. 339, 340, 341 (Chorbücher in folio), 232 (Chorbuch in 4^o und 285 (Stimmbuch in quer 8^o), sind im Zusammenhang mit der Gegenreformation in Krain auf Veranlassung des rührigen Bischofs Thomas Hren (Bischof in Laibach 1597–1621), den Wasserzeichen zufolge wohl in Graz und Augsburg, zum Gebrauch der Laibacher Domkantorei angelegt worden. Vgl. dazu Glasbeni *rokopisti in tiski na slovenskem do leta 1800 katalog* (*Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*), Ljubljana 1967, S. 23, 63; ferner Dragotin Cvetko, *Histoire de la musique Slovène*, Maribor 1967, S. 68 ff. und S. 78 f.

² Neben Lasso, der noch mit der Messe *Laudate Dominum* (GA, Neue Reihe 7, Nr. 30) vertreten ist, Annibal Patavinus, C. Antegnati, Asola, Baccusi, Castileti, Croce, Damit, J. G. Flor, Gatto, du Gaucquier, ein Hippolitus Lamaterus, Kerle, Leonardus, de Monte, Rovigo, ein H. de Sayve, L. de Sayve, Varotto, Zweiler.

³ *Magnum opus musicum* Nr. 495, GA 21 (1926), S. 9–14.

⁴ Auch in anderen Teilen der Hs. fehlt der Text, der aber, wo er steht, sorgfältig unterlegt ist. Dies dürfte weniger auf instrumentale Ausführung hindeuten, als vielmehr den Brauch der Kopisten belegen, nach der Vorlage lediglich die Noten abzuschreiben, den Text aber erst später ohne diese zu unterlegen; vgl. Lasso-GA, Neue Reihe 6, S. XV, Anm. 16.

⁵ Hierzu gehören außerdem die Messen *Je suis desherité* (Aug. 1583) und *Triste depart* (um 1592). — Die Messe *Osculetur me* wird als Vorabdruck aus Bd. 10 der Lasso-GA (Neue Reihe) demnächst in der Reihe Chor-Archiv im Bärenreiter-Verlag Kassel erscheinen. — Der Verfasser bittet bei dieser Gelegenheit herzlich um Hinweise auf weiteres bisher unbekanntes Quellenmaterial zu Lassos Messenwerk, das sich möglicherweise noch immer an weniger zugänglichen Stellen findet, für die Zwecke der GA, die er betreut.

(1592) oder auch schon die anlässlich einer Doppelhochzeit im Hause Fugger geschaffene *Missa Sesquialtera* (1579), in denen die Gattung bei Lasso selbst wie auch innerhalb der a cappella-Polyphonie allgemein einen Höhepunkt erreicht⁵.

Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

Die Universitätsbibliothek Leipzig bewahrt in der Sammlung der Gottsched-Korrespondenz einen Brief des berühmten Dresdener Hoflautenisten S. L. Weiß auf¹, der in den bisherigen Darstellungen über diesen Musiker nicht berücksichtigt worden ist. Adressatin ist Luise Adelgunde Victoria Gottsched, die nach dem Zeugnis ihres Gatten² in Leipzig so große Fortschritte im Lautenspiel gemacht haben soll, „daß sie . . . die schwersten weisischen Stücke fertig, ja fast vom Blatte wegspielte; auch selbst dieses großen Meisters Beyfall erhielt, als er sie 1740 besuchte, und ihr theils vorspielte, theils sie spielen hörte“.

Hier zunächst der Wortlaut des Briefes:

Madame

Daß die Freyheit nehme, mich der Feder zu bedienen, ist eine große Vermessenheit, indem so wohl meine Schrifft als *Concept*, beydes von gleicher Schwäche, mich aber aus einem bishero gehabten Kummer zu wickeln, fandte kein ander Mittel, als Ihnen durch gegenwärtiges mein *devoire* zu bezeugen, nemlich: ich habe vor einiger Zeit mir die Ehre gegeben, mit einer kleinen *Galanterie-Partie* aufzuwarten, davon | wie *Mons: Schuster* mir nachgehends gemeldet |: Sie aber schon ein und anders Stück zuvor gehabt, diesen Fehler nun auszubessern, habe ich beyfolgendes, Eintzig und allein vor Sie, machen und Ihnen hiermit gehorsamst wiedmen wollen, | unerachtet es was schlechtes ist, so habe doch gehorsamst zu bitten, solches nicht weiter zu *communizieren*, dann so lange man eine Sache allein hat, so ist Sie immer schön und neu, ich meines Ortes werde es auch so halten, hin und her habe die Finger dazu gesetzt, welches ich durchgehends würde gethan haben, wann mir nicht Dero bereits erlangte Einsicht, die *application* betreffend, gnugsam bekend wäre. wegen richtigen Empfanges dieser meiner *musicalischen* Beylage, um eine nur in zwey Zeylen bestehende antwort zu bitten, wäre eine abermahlige Verwegenheit, und doch möchte gern dessen vergewissert seyn, | wäre also mein unmaaßgeblicher Vorschlag, denn Herrn Hoffmann mit der *Charge* eines *Secretarii* zu beehren. an denn Herrn Gemahl bitte meinen gehorsamsten *Respect* zu vermelden, der ich mit aller *obligation* verharre

Madame

Dres[d]en denn
28 Sept: 1741

*vostre tres humble
et tres obeyssant
Serviteur. Silvius
Leopoldus Weiss.*

¹ Signatur: Cod. Ms. 0342, Bd. VI b, S. 231 f. (1339); vgl. Wolfram Suchter, *Gottscheds Korrespondenten*. In: Kleine Gottsched-Halle. Jahrbuch der Gottsched-Gesellschaft, hrsg. von Eugen Reichel, Bd. 7, Berlin 1910.
² *Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus, sämtliche Kleinere Gedichte, . . . herausgegeben von Ihrem hinterbliebenen Ehegatten*. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopfen u. Sohne, 1763.

Daß dieser Brief von Weiß selbst niedergeschrieben ist, ergibt sich aus dem Text und wird bestätigt durch den Vergleich der Unterschrift mit einem von Neemann faksimilierten Namenszug³. Die erwähnte „*musicalische Beylage*“ ist offenbar verschollen, jedenfalls findet sich in den Verzeichnissen⁴ der erhaltenen Werke von Weiß keine Handschrift, auf die die vorstehende Beschreibung zutreffen könnte.

Wer mit dem „*Herrn Hoffmann*“ gemeint ist, läßt sich schwer sagen; zunächst wäre wohl an den berühmten Leipziger Instrumentenbauer Johann Christian Hoffmann (1683—1750) zu denken, doch fehlen hierzu weitere Anhaltspunkte.

Dagegen dürfte der von Weiß erwähnte „*Mons. Schuster*“ identisch sein mit dem seit 1741 als Mitglied der Dresdener Hofkapelle nachweisbaren Joseph Schuster d. Ä., der in den Kapellverzeichnissen der sächsischen Hof- und Staatskalender von 1744—1784 unter den Bassisten erscheint und nach Gerber außerdem Kammermusiker gewesen sein soll⁵. Akten des Staatsarchivs Dresden enthalten Gehaltsangelegenheiten von 1742 und 1755; ein Kapelletat vom 5. 1. 1764 führt Schuster mit einem Jahresgehalt von 800 Talern auf⁶. 1757 soll Schuster verhindert haben, daß Heinrichs Kirchenmusiken nach dem Tode der Königin Maria Josepha durch unberufene Hände verschleudert wurden⁷. Bei der Eheschließung des Kapellmeisters Johann Georg Schürer (31. 1. 1765) erscheinen nach Haas⁸ als Trauzeugen „*D. Josephus Schuster, churfürstl. Kammermusikus et D. Anna, ejusdem conjux*“. Joseph Schuster d. Ä. — der Vater des gleichnamigen Dresdener Hofkapellmeisters und Komponisten (1748—1812)⁹ — starb am 14. 11. 1784 im Alter von 62 Jahren und wurde am 16. 11. auf dem Friedhof Dresden-Friedrichstadt beigesetzt¹⁰.

Schusters Bekanntschaft mit L. A. V. Gottsched und S. L. Weiß legt die Frage nahe, ob — wie bereits Neemann¹¹ vermutete — der Dresdener Musiker identisch ist mit jenem „*Monsieur Schouster*“, dem Joh. Seb. Bach seine Lautensuite g-moll BWV 995 widmete. Gegen eine solche Gleichsetzung spricht jedoch die Entstehungszeit von Bachs Autograph, das, wie schon früher mitgeteilt, das verhältnismäßig sicher auf 1727—1731 zu datierende Wasserzeichen „*MA mittlere Form*“ aufweist¹². Hinzu kommen entsprechende Merkmale von Bachs Notenschrift und vor allem der Titelaufschrift, deren Schriftzüge so auffällig mit denen des *Entwurfs einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. 8. 1730 übereinstimmen, daß das Autograph kaum später als 1731/32 angesetzt werden kann. Damit entfällt aber die Möglichkeit, in Joseph Schuster d. Ä. den langgesuchten „*Mons. Schouster*“ zu sehen, obwohl der Brief des Lautenisten Silvius Leopold Weiß hierfür zunächst gewisse Anhaltspunkte zu liefern schien¹³.

³ RD 12, 1939, S. 40.

⁴ H. Neemann in AfMf IV, 1939 und ZfMw X, 1927/28; vgl. auch MGG, Artikel S. L. Weiß.

⁵ Vgl. Mf XIX, 1966, S. 33.

⁶ Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 155.

⁷ Fürstenau a. a. O., S. 144. Die Archivalien über diesen Vorgang sind wahrscheinlich Kriegsverlust.

⁸ Robert Haas, *Johann Georg Schürer (1720—1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden*. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 36, Dresden 1915, S. 257—277; l.cit.p. 267; vgl. auch S. 266 und 273.

⁹ Eitner (Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 33, S. 103 f.) verwechselt beide und läßt Schuster d. J. 1764 — mit 16 Jahren — Bassist der Hofkapelle sein.

¹⁰ Todesjahr und Sterbealter schon bei Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. II, Dresden 1862, S. 237. Das Totenregister 1784 beim Propsteipfarramt der Katholischen Hofkirche in Dresden nennt am 14. 11. „*Joseph Schuster, Churfürstl. Kammer-Musikus, alt 62 Jahr, begr. den 16.*“

¹¹ AfMf IV, 1939, S. 167.

¹² Vgl. Anm. 5.

¹³ Daß Schuster d. Ä. Laute gespielt habe, ist ohnehin nicht zu belegen. Immerhin wäre denkbar, daß das Sterbealter im Kirchenbuch falsch angegeben ist. Für das zu errechnende Geburtsjahr 1722 spricht jedoch die Tatsache, daß Schusters Witwe Maria Anna, geb. Wilczinski, am 13. 1. 1802 im Alter von 79 Jahren 5 Monaten starb (geb. also etwa im August 1722). Trotz alledem bleibt es merkwürdig, daß Weiß einen „*Mons. Schuster*“ im Zusammenhang mit Fragen des Lautenspiels und in Verbindung mit Leipzig erwähnt und daß das anscheinend schon 1761 im Besitz Breitkopfs auftauchende Autograph von BWV 995 einem „*Mons. Schouster*“ gewidmet ist.

Mozarts „Fantasie“ KV 396

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Mozarts Kompositionsfragment KV 396 (385 f) ist erst erstaunlich spät in der dem Autograph entsprechenden Gestalt herausgegeben worden¹. Nachdem es in dieser Form nun auch an repräsentativer Stelle erschienen ist, nämlich im zweiten Band der Kompositionen für Klavier und Violine innerhalb der neuen Gesamtausgabe von Mozarts Werken², fällt der Blick erneut auf dieses ebenso bedeutende wie rätselhafte Stück. An zwei Fragen hat man schon seit langem herumgegrübelt, ohne sie eindeutig beantworten zu können, nämlich erstens: wie weit erstreckt sich Mozarts Anteil in der von Abt Maximilian Stadler ergänzten Fassung für Klavier allein, die unter dem Titel *Fantasie* in allen landläufigen Ausgaben von Mozarts einzelnen Klavierstücken abgedruckt ist (in solchen älteren Datums übrigens ohne Angaben über die geteilte Urheberschaft), und zweitens: als welche Art Form oder zyklischen Formteil hatte Mozart sein Stück geplant — Einzelkomposition von „regulärem“ oder fantasiartigem Typ, Sonatensatz, Fugenpräludium oder was sonst? Bevor wir früher geäußerte Meinungen zu diesen Fragen erörtern oder selbst zu ihnen Stellung nehmen, sei eine dritte Frage aufgeworfen, deren Untersuchung vielleicht auch auf die beiden ersten neues Licht werfen kann. Es ist die Frage nach der ursprünglichen Besetzung des Werkes: ist es ein Duo für Klavier und Violine oder ein Klaviersolo? Man hat diese Frage anscheinend bisher überhaupt nicht gestellt, und dies ist auch durchaus begreiflich: ehe Robert Haas 1930 das Manuskript aufgefunden hatte³, kannte man das Werk nur in Stadlers ergänzter Solofassung und nahm es als reines Klavierstück, und nach dem Bekanntwerden von Mozarts Autograph glaubte man es nun eben besser zu wissen: Stadler hatte also nicht nur komplottiert, sondern zugleich auch transkribiert. Ein Problem schien es hier nicht zu geben.

Oder vielleicht doch? Wer sich die Mühe machte, das Autograph genauer zu studieren und es mit der Stadlerschen Klavierfassung zu vergleichen, mußte sich vor neue Ungewißheiten gestellt sehen. Einmal sieht dieses autographe Fragment höchst ungewöhnlich aus. Es besteht aus 27 Takten einer Musik, die sich in etwa wie die Exposition eines Stückes in Sonatensatzform von c-moll zur Paralleltonart Es-dur entwickelt und beim Wiederholungszeichen endigt. Aufgezeichnet ist es wie jedes andere Klavier-Violin-Duo auf drei Systemen. Jedoch sind die ersten 22 Takte des Violinsystems leer (ohne Pausen), und der Geigenpart ist nur für die fünf letzten Takte eingetragen. Ist so das Stück auch hinsichtlich des Duosatzes ein Fragment (eindeutig — zufolge des Fehlens der Pausen), so hat Mozart die Einfügung der Violinstimme also zunächst am Ende des niedergeschriebenen Notentextes begonnen. Dies ist nur dann sinnvoll und begreiflich, wenn der Violine im Vorhergehenden eine völlig untergeordnete bzw. rein zusätzliche Rolle zugeordnet war, denn es ist kaum denkbar, daß Mozart bei einer zunächst nur skizzenhaften Niederschrift eine obligate Stimme ausgelassen hätte⁴. Dies wieder würde zu der Annahme zwingen, daß Mozart in einer reifen Komposition für Klavier und Violine, die ausdrucksmäßig weit über die Bezirke gepflegter Unterhaltung hinaus vorstößt, das wenige Jahre zuvor in den Mannheim-Pariser Duosonaten von 1778 errungene Konzept des echten Dialogs zugunsten des violinbegleiteten Klaviersolos seiner Erstlingswerke wieder aufgegeben hätte. Einen solchen Schritt rückwärts hat er in keiner

¹ Siehe R. Haas, *Mozarts kleine Klavierphantasie in c-Moll K. 396*, in: Augsburgs Mozartbuch, Augsburg 1943, S. 423.

² W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII, Werkgruppe 23, Band 2. Zum Folgenden vgl. die Bemerkungen im Vorwort dieses Bandes, S. XIII f.

³ Haas gab Anfang und Schluß auf S. 112 seiner Mozartbiographie (Potsdam 1933) im Faksimile wieder.

⁴ Man vergleiche hier das im gleichen Band der NMA auf S. 184 f. wiedergegebene Duofragment KV Anh. 47 (546a), bei dem Mozart außer bei den einleitenden Solotakten des Klaviers nur ein Kompositionsskelett — mit wechselnden Anteilen beider Instrumente — niedergeschrieben hat.

seiner bedeutsameren Violinsonaten der späteren Jahre (KV 454, 481, 526) getan, und gegenüber diesen Großwerken, die sich nicht zum wenigsten durch ihre musikalisch äußerst verdichteten langsamen Sätze auszeichnen, fällt die „kleine“ — Mozarts eigene Bezeichnung, die sicher nicht nur den äußeren Dimensionen gilt, sondern zugleich eine restriktive kompositorische Absicht ausdrücken soll — Sonate KV 547 von 1788, die teilweise wirklich ein begleitetes Klavierstück ist, kaum ins Gewicht. Ist es da plausibel, sich KV 396 als genuine Duokomposition vorzustellen?

Stadler⁵, wohl kein großer Komponist, aber ein gründlicher Kenner von Mozarts Lebenswerk und musikalischer Berater der Witwe Mozarts und ihres zweiten Mannes, Georg Nikolaus von Nissen, hat es jedenfalls nicht getan. Dies läßt sich aus seiner Bearbeitung von KV 396 herauslesen. Hätte er nämlich, wie ja gemeinhin angenommen wird, nach dem in Rede stehenden Autograph gearbeitet, so müßte er sich bewußt gewesen sein, ein (geplantes) Duo zum Solo umzuschreiben und hätte sicherlich irgendeinen Versuch gemacht, das durch den Ausfall der Violinstimme in T. 1—22 Fehlende irgendwie, klanglich und/oder motivisch, zu ergänzen. Von solchen Ergänzungen hat er aber Abstand genommen⁶. Er scheint also nicht im geringsten das Gefühl gehabt zu haben, daß hier im Satz etwas fehle, und hierin kann man ihm nur Recht geben, wie dies ja schon Generationen von Klavierspielern stillschweigend getan haben.

So weit spricht also in diesem Teil (der mehr als vier Fünftel des erhaltenen Fragmentes darstellt) kaum etwas dafür, daß hier mit einem ursprünglich geplanten, aber nicht fertig niedergeschriebenen Duo zu rechnen ist. Auch die Tatsache, daß Mozart bei Wiederholungen (T. 4—6 gegenüber 2—4, 11—13 gegenüber 7—9, 20 und 21 gegenüber 19) nirgendwo einen Violinpart aus der Klavierstimme ausgespart hat, bestätigt dies. Man braucht hier indessen nicht nur an satztechnische Momente zu denken. Ein unbefangener Beurteiler kann dieses unbetitelte Fragment mit seinem halb grüblerischen, halb erregten Grundcharakter, seinen ständig aufs neue aus der Tiefe andringenden, quasi-improvisatorischen Ansätzen und seinen enormen inneren Spannungen (vergleiche die extremen Dissonanzen der polyphonen Takte 13 — den Mozart um die Hälfte verlängert hat — und 14, deren Stimmführung übrigens genau den Möglichkeiten der Spielhand angepaßt erscheint) kaum anders als ein ausgesprochenes Solostück auffassen, das in Rhythmus- und Tempogestaltung eine Freizügigkeit verlangt, die an sich schon kaum mit der Idee des Duos vereinbar ist. Einbau und sinnvolle Mitwirkung eines zweiten Instrumentes lassen sich hier eigentlich überhaupt nicht vorstellen, welche Kriterien man auch heranzieht.

Was sagen nun die restlichen Takte 23—27: entwickelt sich in ihnen ein echter Dialog der beiden Instrumente? Man ist im voraus geneigt, es anzunehmen, da Mozart hier ja wirklich eine Violinstimme niedergeschrieben hat. So verhält es sich jedoch nicht: der Violinpart ist in T. 23—24 und im Schlußtakt eine reine Füllstimme, und nur in der ersten Hälfte von T. 25 und 26 ergehen sich Violine und Klavier jeweils in kleinen Motivimitationen, von denen sie aber beidesmal sofort in Terzenparallelen übergehen. Selbständig oder nicht, diese

⁵ Vgl. H. Sabel, *Maximilian Stadler und W. A. Mozart*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch 1943*, S. 102—112.

⁶ Eine Ausnahme scheint in T. 3 vorzuliegen, wo gegenüber dem Autograph eine Tenorstimme hinzugefügt ist. Unseres Erachtens handelt es sich hier aber nur scheinbar um eine Ergänzung, in Wirklichkeit um die Wiedergabe von Mozarts ursprünglichem Text (von diesem wird gleich die Rede sein); im uns bekannten Autograph hat Mozart diese Stimme einfach vergessen, denn ohne die „Ergänzung“ klingt die Stelle eigentümlich leer, besonders auf dem letzten Taktviertel, wo sich das Fehlen der Akkordterz unangenehm bemerkbar macht. Es empfiehlt sich, zum Vergleich die freie Wiederholung der Wendung zwei Takte später heranzuziehen. Übrigens hat Stadler in ähnlicher Weise im letzten Viertel von T. 11, Baß, ein *b* „hinzugefügt“ (vgl. die analoge Stelle T. 7). In T. 19 und 20 baut er den Akkord auf dem zweiten Viertel jeweils auf der Terz auf, während dieser in Mozarts erhaltener Niederschrift beidesmal auf dem Grundton steht; warum sollte sich Stadler hier plötzlich am Original vergriffen haben? Auch das in Mozarts Autograph fehlende *g* zu Beginn von T. 20, das ja den notwendigen Abschluß der vorangehenden Mittelstimme bildet, läßt sich kaum als „Ergänzung“ von seiten Stadlers deuten. Ist es nicht in allen diesen Fällen plausibler, damit zu rechnen, daß er einen uns unbekanntem Originaltext konserviert hat?

Violinstimme wirkt in jeder Weise „natürlich“, und ähnliche Episoden, wo die Violine in untergeordneter Funktion wirkt und sich nur vorübergehend über diese erhebt, sind selbstverständlich in Mozarts eigentlichen Duokompositionen zahlreich zu finden. Andererseits spielt sich aber auch in Stadlers Soloverision die Zusammenziehung dieser Schlußtaktes völlig ungezwungen, und dies, obwohl alle Elemente des Violinparts in ihr beibehalten sind und nichts Wesentliches abgeändert ist (die Verschiedenheit in der Baßführung des Schlußtaktes dürfte kaum etwas mit der Transkription zu tun haben). Man könnte einwenden, daß sich die Wirkung des imitativen Wechselspiels durch den Wegfall des Instrumentalkontrastes etwas abflacht, besonders da die Folgestimme aus einem Liegeton der ersteintretenden herauswächst; jedoch findet man ähnliche Stimmverknüpfungen bei zweistimmiger Führung in der rechten Hand (wenn auch ohne Imitation) auch im *a*-moll-Rondo KV 511 (z. B. T. 36/37), dessen genuine Soloklavierkonzeption ja außer Frage steht. Eine eindeutige Notwendigkeit, die Stadlersche Fassung als Transkription aufzufassen, liegt also, vom Satz- und Spieltechnischen her gesehen, keineswegs vor; man könnte ebenso gut an einen umgekehrten Verlauf denken — vorausgesetzt, daß sich dies mit den übrigen Umständen ins reine bringen läßt. Hierüber müssen wir also weiter überlegen, halten aber inzwischen als bedeutsam fest, daß sich Stadlers Fassung nirgendwo im Expositionsteil stilistisch ausgeprägt als Transkription darstellt, als welche sie ja gemeinhin angesprochen wird.

Wir kehren zunächst zu der ersten der eingangs erwähnten Fragen zurück: wie weit erstreckt sich Stadlers Anteil am späteren Teil der Komposition? Im Vorwort zu NMA VIII, 23, 2 sind auf S. XIII einige gewichtige Äußerungen hierzu referiert. Abert neigt nach einigem Für und Wider (dessen Voraussetzungen heute allerdings zum Teil überholt sind) dazu, Stadler für den Urheber der Durchführung zu halten, welcher hier indessen „eine besonders glückliche Stunde gehabt haben müßte“⁷. Saint-Foix zieht zwar irriige Schlüsse aus dem vermeintlichen Zustand des Autographs, das er nach der speziellen Art seiner Wiedergabe in Haas' obengenannter Mozartbiographie, nicht nach dem Original beurteilt („il est visible . . . que l'autographe a été sectionné en plusieurs fragments“) und glaubt, daß Mozart „après les barres de reprise . . . y avait tracé encore quelques mesures“; er urteilt aber nach rein musikalischen Kriterien über die Durchführung, „développement si génialement et surtout ‚mozartique‘ conçu et réalisé que, jusqu'à preuve du contraire, nous ne pouvons admettre qu'un autre que Mozart lui-même en soit l'auteur“⁸, und zu ähnlichem Ergebnis kommt auch Hans Dennerlein⁹. Da zu dieser Frage seither keine neuen Tatsachen oder Gesichtspunkte in Erscheinung getreten sind, können auch wir sie nicht mit Bestimmtheit beantworten. Bei einem Komponisten mit so hoher Empfänglichkeit für äußere Impulse wie Mozart ist eine eindeutige Bestimmung dessen, was man seine authentische Tonsprache nennen könnte, sehr schwierig, und besonders gilt dies natürlich da, wo er sich bewußt in abseitige Stilbezirke begibt. Das von Stadler ergänzte Stück ist erstmals 1803 veröffentlicht, und der pianistische Stil der Durchführung läßt an Clementi und den jungen Beethoven denken, mit deren Werken Stadler bekannt gewesen sein dürfte. Aber auch Mozart selbst ist als Urheber keineswegs undenkbar, wenigstens für Teile, Ideen und harmonische Wendungen (wir können uns der Ansicht von Saint-Foix über die Urheberschaft des Durchführungsteils also nur bedingt anschließen). Wogegen man sich bei der Diskussion dieser Frage bestimmt verwahren möchte, sind Versuche kategorischer Entscheidungen — denn warum sollten nicht sowohl Mozart wie Stadler an der Fortsetzung beteiligt sein können? Stadler gilt ja gemeinhin als ein ehrenhafter Mann, und die Angabe in seinem Nekrolog, daß er „die kleine Klavier-Phantasie, C-moll, durch Hinzufügung des zweyten Theils (er-

⁷ W. A. Mozart, Leipzig 7/1955—56, Bd. 2, S. 130 f.

⁸ *Le problème de la fantaisie en ut mineur de Mozart (Kochel 396)*, in: *Revue belge de musicologie* III, 1949, S. 219—221.

⁹ *Der unbekannt Mozart*, Leipzig 2/1955, S. 184.

gänzte)"¹⁰, ist also sicherlich wahrheitsgemäß. Gleichwohl könnte sie die Vereinfachung eines komplizierteren Tatbestandes darstellen. Und dies erscheint sogar als wahrscheinlich, wenn man die überlieferten Angaben über Stadlers Kompositionsanteil mit der hohen Qualität der vorliegenden Durchführung zu vereinbaren sucht. Denn dann ergibt sich die Möglichkeit, daß Stadler die Durchführung zwar „komponiert“ hat, aber nicht ganz frei, sondern in Anlehnung an eine Mozartsche Skizze oder ein Fragment, das die Durchführung andeutungs- oder teilweise enthielt und später verloren gegangen ist¹¹. Eine solche Vermutung konnte nicht aufkommen, solange man überzeugt war, daß Stadler von dem erhaltenen Duofragment und ausschließlich von diesem ausgegangen war. Keines von beidem ist aber wahrscheinlich, und die Unbefangenheit, mit der Stadler Mozarts Klavierstimme in T. 1—22 übernommen hat, ohne etwas Wesentliches hinzuzufügen, ist eigentlich nur erklärlich, wenn man sich seine Vorlage als Solostück vorstellt.

Wir müssen also mit der Möglichkeit rechnen, daß Mozart KV 396 zunächst als Solokomposition geplant und niedergeschrieben, hierbei aber nur den ersten Teil völlig ausgearbeitet, die Fortsetzung jedoch immerhin wenigstens fragmentarisch angedeutet hat¹². Später hat er dann mit einer neuen Niederschrift begonnen, diesmal in Gestalt eines Duos. Dabei schrieb er zunächst die Klavierstimme für die ganze Exposition in einem Zug nieder (sie bestand ja schon vorher), aber insofern als ein Provisorium, als er keinerlei dynamische Angaben einfügte — außer in den Schlußtakt, wo die Hinzufügung der Violinstimme ja nach unserer Auffassung zugleich eine Umarbeitung darstellt. Daß er beim Violinpart mit dem Schluß begann, dürfte damit zusammenhängen, daß dieser sich hier leicht und einfach ergab. Im übrigen schob er seine Ausarbeitung zunächst auf, so wie man eben die Erledigung von unbequemen und als unrichtig empfundenen Dingen oft aufschiebt. Schließlich verwarf er aber dann die ganze Idee und ließ das Stück halbfertig liegen.

Daß diese Hypothese zunächst keinen allzu festen Unterbau hat, ist klar. Sie läßt sich jedoch über das hinaus, was weiter oben über die Faktur des ersten Teils und über das eigentümliche Verhältnis zwischen Mozarts und Stadlers Kompositionsanteilen gesagt wurde, auch noch durch folgende Gesichtspunkte motivieren. Eine zweimalige und jedesmal unvollendete Niederschrift in verschiedenen Besetzungen könnte darauf hindeuten, daß KV 396 für Mozart ein Gegenstand des Suchens und Experimentierens war, dessen überzeugende äußere Form sich nicht leicht einstellen wollte. Daß Mozart über die instrumentale Gestalt des Stückes gegrübelt hat, geht ja aus dem eigenartigen Aussehen der Duoniederschrift deutlich hervor. Hierbei sei noch speziell das eigentümliche Moment hervorgehoben, daß er zwar die spielerischen und technisch einfachen Imitationen der Schlußakte ohne weiteres als instrumentalen Dialog niedergeschrieben hat, sich aber bei anderen polyphonen Einschlägen, bei den unbequem zu spielenden Terzenpassagen in T. 16—18, vor allem aber bei den musikalisch wie spieltechnisch ausgesprochen komplizierten imitativen Führungen der Takte 13—14, wo eine entsprechende Mitwirkung der Violine viel größere Bedeutung gehabt hätte, zu einer solchen Aufteilung offensichtlich nicht entschließen konnte. Wie schwankend Mozarts Intentionen waren, geht hieraus deutlich hervor.

¹⁰ Siehe G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog*, Bd. 4 (Köln 1916), S. 148 (nach Allgemeine musikalische Zeitung, 36. Jahrgang, Sp. 137). Beachtlich ist auch der an der gleichen Stelle wiedergegebene Werktitel in der Handschrift von Stadlers ergänzter Fassung „*Adagio quasi Fantasia pour le Forte-piano*“; von einer ursprünglichen Mitwirkung der Violine ist bei ihm also nicht die Rede.
¹¹ Inhaltlich deckt sich diese Vermutung also mit der von Saint-Foix ausgesprochenen, weiter oben angeführten, zu der er aber, wie dort gezeigt, teilweise auf Grund irriger Voraussetzungen gekommen war. Sie wird übrigens auch — hier bei korrekter Kenntnis des Autographs — im Vorwort zur „Neuen verbesserten Ausgabe“ von Mozarts Klavierstücken im G. Henle Verlag (Herausgeber B. A. Wallner) ausgesprochen, wenn auch nur in der Form einer alternativen Möglichkeit, daß Stadler „eine später verlorengegangene Skizze Mozarts verwenden konnte“. Da hier jedoch im übrigen an Mozarts erhaltenem Autograph als der eigentlichen Quelle Stadlers festgehalten wird, werden nicht die gleichen Schlußfolgerungen wie in unseren Untersuchungen gezogen.
¹² Wir beschränken uns bei diesen Erörterungen auf die Durchführung. Der Repräsentant ist seit je völlig auf Stadlers Konto gesetzt worden, und es besteht kein Grund, an dieser Auffassung zu rütteln.

Er war sich wahrscheinlich auch noch nicht im klaren darüber, welche Gesamtform die werdende Komposition erhalten sollte (und damit beziehen wir auch die zweite der zu Anfang genannten Fragen in unsere Überlegungen ein). In Köchel⁶ ist sie als Sonatensatz bezeichnet, in NMA als *Fantasia* — obwohl im Vorwort festgestellt wird, daß diese Bezeichnung nicht im Autograph steht! —, während Saint-Foix mit gewissen Vorbehalten die Möglichkeiten Sonatensatz und Fugenpräludium nennt. Daß Mozart nicht an den Titel „*Fantasia*“ dachte, ist anzunehmen, da keines seiner so bezeichneten Stücke etwas mit Sonatensatzform zu tun hat. Gleichwohl steht KV 396 hinsichtlich Faktur und Grundcharakter in der Nähe der Klavierfantasien. Der Formstruktur nach läßt es sich zwar als Exposition eines Sonatensatzes rubrizieren, doch sind die Abweichungen von der Norm bedeutsam. Dem eigentlichen Hauptthema der Takte 1–6 folgt (nach schulmäßiger Terminologie) eine „Überleitung“ von neun Takten, die zwar auf einem Halbschluß endigt, sich aber entschieden weigert, zur Durparallele des Seitensatzes „überzuleiten“; außerdem auch nach Charakter und Gewicht eher eine Weiterführung und Intensivierung des Hauptthemas bedeutet; auch die Formstruktur paßt schlecht zu einer Überleitung, da sie einem viertaktigen Vordersatz mit Halbschluß auf der Dominante einen thematisch und harmonisch gleichartigen Nachsatz mit demselben Ziel, jedoch von stark gedehntem Verlauf (der die mehrfach erwähnte krasse Polyphonie von T. 13–14 in sich schließt) folgen läßt. Auch im Seitensatz ist das fantasiemäßige Element betont, und zwar hauptsächlich in seinem wiederum stark gedehnten Nachsatz T. 19–24/25, der teilweise kadenzmäßig improvisative Züge aufweist. Die ernste Schwere des Hauptsatzes weicht hier allmählich einem mehr spielerisch-figurativen Gepräge, und diese Entwicklung findet ihren folgerichtigen Abschluß in einer entspannten und graziösen Schlußgruppe.

Sonatensatz- und fantasiartige Züge erscheinen hier also gemischt. Als Mittelsatz einer Sonate ist dieser Satz nicht leicht denkbar, vor allem wegen des feierlich einleitungshaften Charakters von Hauptsatz und „Überleitung“. Am ehesten ist er — wenn nicht als grandioses Einzelstück — zu Beginn eines größeren Zusammenhangs vorzustellen. Als ausgebauter Sonatensatz wäre er, so wie er in Stadlers Ergänzung vorliegt, als Introduction oder Präludium zu umfangreich und schwer, auch zu stark in sich geschlossen. Aber nichts beweist, daß Stadlers komplette Sonatensatzform überhaupt den Absichten Mozarts entspricht. Wir tun gut, hier auch an einen anderen Formtyp zu denken. Mozart hat nämlich gelegentlich einleitende langsame Sätze geschrieben, bei denen er einen Beginn mit der tonalen und teilweise auch thematischen Ordnung der Sonatensatzexposition und eine bedeutend kürzere, vorwiegend von Durchführungselementen beherrschte Fortsetzung in einer nicht in sich gerundeten und ausgewogenen, sondern introduktionsmäßig gegen einen folgenden Satz geöffneten Gesamtform zu verbinden sucht. Solche Sätze finden sich in drei Werken für Klavier und Violine, nämlich der Sonate G-dur KV 379 (373), dem Fragment in A-dur KV 402 (385e), das sich als Präludium mit — von Stadler ergänzter — Fuge darstellt, vielleicht aber als Teil eines größeren Sonatenganges gedacht war, sowie dem Sonatenfragment C-dur KV 403 (385c), wo es sich indessen um den mittleren langsamen Satz handelt. Diesen feierlichen Einleitungssätzen steht nun KV 396 im autographen Teil trotz der fantasiemäßigen Züge charakter- und verlaufsmäßig relativ nahe. Ein wesentlicher struktureller Unterschied besteht demgegenüber darin, daß die angeführten Sätze im Gegensatz zu KV 396 offensichtlich direkt für Klavier-Violinduo konzipiert sind. Halten wir indessen daran fest, daß ein feierlich-pathetischer langsamer Satz auf der Grundlage einer Sonatensatzexposition sowohl zu voller Sonatensatzform¹³ wie auch zur nicht voll abgeschlossenen Introduction eines Sonatenallegros oder einer Fuge ausgebaut werden kann, so wird

¹³ Dies bedeutet keineswegs, daß ein solcher Satz einer Sonate zugehören muß; vgl. das einzelstehende Adagio *h*-moll für Klavier KV 540.

deutlich, daß Mozart noch bei Abschluß des Expositionsteils verschiedenartige formstrukturelle Weiterführungsalternativen zur Verfügung standen. Vielleicht hat er erst nachträglich „entdeckt“, daß das im Werden begriffene Stück sich auch zu einer Einleitung à la KV 379 etc. eignete. Natürlich hätte er eine solche Einleitung im Rahmen einer Klaviersolosonate schreiben können, aber wir können nur konstatieren, daß er es nie getan hat (so wie auch die Einleitungen, die er wahrscheinlich ungefähr zur gleichen Zeit wie KV 396, nämlich 1782, zu Fugen — in Streichtribearbeitungen — von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach geschrieben hat [KV 404a, 1–3 und 6], ebenso wie das einige Jahre später entstandene Streichquartettpräludium zu seiner eigenen Fuge c-moll [KV 546] andere Formstrukturen als die in den genannten Violinsonaten auftretenden aufweisen)¹⁴. So hat er also den Versuch, das c-moll-Fragment aus der Solo- nachträglich in die Duogestalt zu verwandeln, möglicherweise unternommen, um es zu einer Art von Introdution werden zu lassen, diesen Versuch aber, da sich eine Violinstimme von obligatem Gepräge nicht nachträglich organisch einfügen ließ, als unbefriedigend empfunden und das Stück daraufhin definitiv beiseite gelegt — und uns damit zugleich einer Solokomposition beraubt, die, würde sie als authentisches Ganzes vorliegen, heute voraussichtlich als eines von Mozarts bedeutendsten Klavierwerken betrachtet würde.

Was auf eine solche Einleitung — falls Mozart den Satz als Duo zu einer solchen gestaltet hätte — hätte folgen sollen, ist natürlich völlig ungewiß; ein Sonatensollegro ist ebensowohl denkbar wie eine Fuge. Präludium und Fuge hätten einem größeren Sonatenganzem eingefügt werden können, jedoch kennen wir keinen solchen Fall mit Sicherheit; sie hätten aber auch die Ouvertüre zu einer Suite bilden können, wie das Suitenfragment C-dur KV 399 (385i) beweist. Die an mehreren Stellen (u. a. Köchel-Einstein, Köchel⁶, NMA) ausgesprochene Vermutung, daß KV 396 zu den für Konstanz bestimmten Kompositionen der ersten Wiener Jahre gehöre, kann höchstens für die versuchte Duofassung gelten und legt den Gedanken nahe, daß er diese ihr zuliebe oder auf eine direkte Anregung von ihr auszuarbeiten begonnen hat. Daß Mozart um 1782 eine Reihe von Violinsonaten geplant hat, geht aus den autographen Überschriften zu den Fragmenten KV 402 und 403 (das letztere übrigens ausdrücklich bestimmt „pour ma très chère épouse“) hervor, und die Tatsache, daß gerade diese beiden Werke langsame Einleitungssätze der oben beschriebenen Art enthalten, gibt der genannten Vermutung eine besondere Stütze. Das Schwanken Mozarts hinsichtlich Besetzung und Formstruktur würde sich also für die Duoversion zwanglos durch die Diskrepanz zwischen dem Eigencharakter des bereits vorher konzipierten Stückes und Konstanzes Wunsch, es innerhalb einer Violinsonate zu sehen, erklären. Die Frage, warum Mozart die anzunehmende ursprüngliche Solofassung nicht beendet hat, ist damit jedoch nicht geklärt. Vielleicht dürfen wir ihre Lösung in einer anderen, bereits weiter oben angedeuteten Diskrepanz suchen, nämlich der zwischen dem fantasiemäßigen Charakter und der sonatensatzartigen Formanlage des Fragmentes. Eine Vereinigung dieser zwei disparaten Gestaltungsideen hat Mozart anscheinend in keiner anderen Komposition der ersten Wiener Jahre versucht, und KV 396 stellt in dieser Hinsicht also ein Experiment dar, und zwar nach Mozarts eigenem Urteil voraussichtlich kein geglücktes¹⁵.

¹⁴ Überzeugende Motive für diese verschiedenartige Gestaltungsweise von Solo- und Duosonate zu finden ist schwierig und soll jedenfalls hier nicht versucht werden; das Faktum selbst erhält noch eine weitere Akzentuierung dadurch, daß in der einzigen Solosonate, die mit einem eindeutig langsamen Satz beginnt (Es-dur KV 282 [189]), dieser nicht nur völlig selbständig ist, sondern auch dem folgenden, einem Menuettpaar, gegenüber zum mindesten gleichgewichtig.

¹⁵ Das Problem der Fantasie als eines zwar nicht frei improvisativen, andererseits aber bei deutlich erkennbarer Planmäßigkeit als Ganzes nicht nach einem der konventionellen Formschemata aufgebauten Instrumentalstückes hat ihn später noch mehrfach beschäftigt. Hierbei ist nicht nur an die Klavierfantasie in c-moll KV 475 zu denken, sondern auch an die beiden (von Mozart selbst nicht als Fantasien bezeichneten) bedeutsamen Kompositionen für mechanische Orgel KV 594 und 608, beide nicht nur durch originelle Formpläne gekennzeichnet, sondern ebenso sehr durch eine faszinierende Vereinigung von automatenhafter Stille und intensivstem *Espressivo* (vgl. hierzu H. Eppstein, *Mozarts kompositioner för mekanisk orgel*, in: *Svensk*

Wir fassen abschließend zusammen, was sich als Ergebnis unserer Überlegungen hypothetisch — dies sei hier nochmals unterstrichen — über die Geschichte von KV 396 aussagen läßt:

1. Die Komposition KV 396 ist von Mozart primär als Solostück für Klavier konzipiert. Sie wurde nur teilweise niedergeschrieben, wahrscheinlich jedoch wenigstens als Skizze etwas weiter als das erhaltene Autograph der Duofassung, und sollte voraussichtlich Sonatensatzform erhalten. Die Spannung zwischen der Striktheit dieses Formtypus und dem fantasiemäßigen Grundcharakter des Stückes mag die Ursache sein, weshalb Mozart die Weiterführung aufgab.

2. Maximilian Stadler hat seine ergänzende Bearbeitung auf Grund dieses Solofragmentes vorgenommen. Es ist später verloren gegangen.

3. Mozart hat dann ein zweites Mal begonnen, KV 396 niederzuschreiben, und zwar diesmal als Duo für Klavier und Violine. Die geplante Gesamtform des Stückes ist unbekannt; möglicherweise sollte es als Introduction in der Art der langsamen Eröffnungssätze von KV 379 und 402 bzw. des langsamen Mittelsatzes von KV 403 — sämtliche für Klavier und Violine und in einer partiellen Sonatensatzform — gestaltet werden. Der Versuch scheiterte an der Unmöglichkeit, der Violine in einem genuinen Solostück nachträglich eine wesentliche Aufgabe zuzuweisen. Das Fragment ist erhalten.

Mögen diese Gedankengänge zu weiterer Beschäftigung mit einem durch seinen bedeutenden Gegenstand eigentümlich packenden Problem anreizen.

Jahrestagung 1967 der Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) in Salzburg

VON ALFONS OTT, MÜNCHEN

Die Jahrestagung 1967 der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken fand in der Zeit vom 25. bis zum 29. August in den Räumen des Salzburger Mozarteums statt. Die Einladung dazu war von der Internationalen Stiftung Mozarteum ausgegangen, die etwa in der gleichen Zeit, vom 26. August bis zum 1. September, und am gleichen Ort eine musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung abhielt (vgl. den Bericht im vorliegenden Heft). So war es den Vertretern der AIBM möglich, als Gasthörer wahlweise an einem 25 Vorträge über Mozart umfassenden musikologischen Programm teilzunehmen. Zu dieser wissenschaftlichen Bereicherung der Bibliothekstagung kam noch der künstlerische Glanz der Salzburger Festspiele.

Zwei repräsentative gemeinsame Veranstaltungen bildeten den würdigen und der Tradition der Mozartstadt Salzburg angemessenen Rahmen für beide Tagungen. In dem von dem Salzburger Bläserensemble Rudolf Klepac mit dem Divertimento KV 240 musikalisch bereicherten Festakt zur Eröffnung stand als Auftakt die Begrüßung der Gäste durch Friedrich G e h m a c h e r für die Internationale Stiftung Mozarteum, durch Bernhard P a u m g a r t n e r für das Zentralinstitut für Mozartforschung und durch André J u r r è s für die

tidskrift för musikforskning 1941, S. 34—42). In KV 594 stellte er ein kurzes, in markierter Mechanik ablaufendes Allegro in Sonatensatzform zwischen zwei mit einander verwandte, hinsichtlich der Formstruktur „freie“ Adagiosätze von stark affektivem Charakter und fand damit eine Synthese zwischen fantasiemäßigen und konventionellen Formtypen unterworfenen Elementen. Dieser ungewöhnliche Formaufbau (der der ungewöhnlichen äußeren Bestimmung des Werkes — Trauermusik für einen in einem Wachfigurenkabinett in Wien aufgestellten Orgelautomaten — entspricht) wäre im Rahmen einer Sonate für Mozart kaum denkbar gewesen, zum mindesten in früheren Jahren; dagegen hat er bemerkenswerterweise im ersten Satz des Streichquintetts D-dur KV 593, also in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft der Orgelkomposition, einen Formplan verwirklicht, der dem des Orgelstücks ganz nahe steht.

AIBM. Die beiden sich ergänzenden Festvorträge führten in die Werkstatt der Editoren der Neuen Mozart-Ausgabe. Wolfgang Rehm bezeichnete in seinem inhaltsreichen und formvollendeten Referat die bis etwa zur Hälfte gediehene Gesamtausgabe als das Bemühen um eine der Wissenschaft und der Praxis in gleicher Weise dienende Dokumentation. Wolfgang Plath richtete einen Appell zur Mitarbeit an die Musikbibliothekare. In sinnvoller Korrespondenz zu dieser Eröffnungsfeier stand der von Land und Stadt Salzburg gegebene festliche Empfang in den Räumen der Residenz, wo der österreichische Bundeskanzler Klaus den eben erst erschienenen 50. Band der Neuen Mozart-Ausgabe entgegennehmen konnte.

Zu der Jahrestagung der AIBM waren 112 Teilnehmer aus 19 Mitgliedsländern zusammengekommen: Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Dänemark, Deutsche Demokratische Republik, England, Finnland, Frankreich, Holland, Italien, Japan, Jugoslawien, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei, Ungarn und USA.

Gemäß der inneren Organisation der AIBM, die sich einerseits nach Bibliotheksformen in größere Gruppenkommissionen, andererseits nach bestimmten Arbeitsvorhaben in kleinere Sachkommissionen gliedert, stand die Arbeitstagung im Zeichen sehr vielfältiger und intensiv durchgeführter Fachberatungen. Wie erstmalig bei der Jahrestagung 1966 in Warschau waren auch in Salzburg interessierte Beobachter zu den einzelnen Arbeitssitzungen zugelassen. In einer abschließenden Plenarsitzung aller Tagungsteilnehmer berichteten die Präsidenten der Kommissionen über den Verlauf ihrer Zusammenkünfte, über den Stand der Arbeitsvorhaben, über Arbeitsergebnisse und über noch ungelöste Probleme.

Die Kommission der wissenschaftlichen Musikbibliotheken unter dem Vorsitz von Rita Benton (Iowa) hat ein *Directory of Music Research Libraries* erarbeitet, das im Zusammenwirken mit dem RISM von den University of Iowa Libraries herausgegeben wird. Das als Reihenpublikation gedachte Handbuch ist in einem ersten Bändchen, das alle wissenschaftlichen Musikbibliotheken Canadas und der Vereinigten Staaten von Nordamerika erfaßt, bereits erschienen. Mit den Vorarbeiten für weitere Führer durch die Bibliotheken Australiens, Israels, Neuseelands, Südamerikas und Europas wurde bereits begonnen.

In der Kommission der öffentlichen Musikbibliotheken wurden unter dem Vorsitz von Alfons Ott (München) zwei wichtige Beschlüsse gefaßt. Eine zunächst interne Arbeitsgruppe soll die verschiedenen nationalen Praktiken auf dem Gebiet der Systematisierung und Klassifizierung von Musikliteratur, Musikalien und Tonträgern untersuchen und aufgrund dieses Vergleichsmaterials den Vorschlag zu einem international anwendbaren Code erarbeiten. Ferner wurde in Anbetracht der spezifischen Arbeit der Musikbibliotheken an pädagogischen Musikinstituten eine Subkommission der Musikhochschulbibliotheken, Konservatorien und Musikschulen gegründet.

Unter der Präsidentschaft von Enrich Straram (Paris) hat die Kommission der Rundfunkbibliotheken ihre Bemühungen um einen sinnvollen Interleihverkehr über die ganze Welt intensiviert. In ähnlicher Weise ist die Kommission der Musikphonotheken, die von Harold Spivacke (Washington) geleitet wird, bestrebt, den internationalen Austausch von Tonträgern zu fördern und wertvolle vernachlässigte Musik überall zugänglich zu machen. Die von dem derzeitigen Präsidenten der AIBM André Jurrès (Amsterdam) betreute Kommission der Music Information Centres (MIC) hat sich zum Ziel gesetzt, durch Herausgabe von Informationsmaterial vornehmlich über Neue Musik dem internationalen Musikleben neue Impulse zu vermitteln.

Auch die Arbeit der internationalen Fachkommissionen hat in Salzburg neue Ergebnisse gezeitigt. In der nach dem altersmäßig bedingten Rücktritt von Kay Schmidt-Phiseldeck (Kopenhagen) durch Kurt Dorfmueller (München) vertretenen Katalogisierungskommission sind die Vorarbeiten für den dritten Band der Richtlinien zur Katalogisierung von Musikalien, für den sogenannten *Full Code*, soweit abgeschlossen, daß mit dem Erscheinen

in Bände zu rechnen ist. Eines der nächsten Vorhaben ist ein internationales Regelwerk zur Katalogisierung von Tonträgern. Ferner soll ein eigener Band der Erfassung von Musikhandschriften dienlich sein.

In Abwesenheit des Präsidenten François Lesure (Paris) berichtete Rita Benton (Iowa) über die schon weit fortgeschrittenen Vorarbeiten der Kommission zur Datierung von Musikalien. Ein *Guide to the Dating of Music* soll den Musikbibliothekaren und den Musikforschern den Umgang mit den Musikdrucken erleichtern.

Zu dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM), das neben der Reihe der Sammelwerke bald auch mit der Herausgabe der alphabetischen Komponistenserie der Druckwerke beginnen kann, hat sich ein ebenso bedeutendes Schwesterunternehmen gesellt. Es nennt sich Répertoire International de la Littérature Musicale (RILM) und hat seinen Hauptsitz im Queens College of the University of New York, wo auch der Initiator und Präsident der RILM-Kommission arbeitet. Mit der Hilfe von nationalen Redaktionsausschüssen wird in New York die gesamte musikologisch bedeutsame Musikliteratur der Welt ab dem Erscheinungsjahr 1967 titelmäßig und inhaltsmäßig erfaßt und durch einen Computer ausgewertet. Präsident Barry S. Brook konnte in Salzburg das erste Heft des RILM mit 497 annotierten Titeln aus der Zeitspanne Januar mit April 1967 vorlegen. Eine retrospektive Erfassung der vor dem Jahre 1967 erschienenen Musikliteratur ist neben der laufenden Arbeit das Ziel der kommenden Jahre, so daß der Musikwissenschaft der Zukunft eine vielversprechende Informationsmöglichkeit zur Verfügung stehen wird.

Diese vielfältige und in ihren bisherigen Ergebnissen teilweise beachtliche Arbeit der AIBM wird sich nun in den Ländergruppen und Fachkommissionen weiter fortsetzen und in künftigen Zusammenkünften erneut zur Diskussion gestellt werden. In Salzburg hat das Präsidium der AIBM beschlossen, die Einladung aus den Vereinigten Staaten anzunehmen und den nächsten Weltkongreß der Musikbibliotheken vom 4. bis zum 6. September 1968 in New York abzuhalten. Vom 7. bis 14. September finden sich anschließend die Fachkommissionen in Washington zu intensiver Arbeit zusammen. Für das Jahr 1969 hat die AIBM eine Einladung der DDR akzeptiert. Als Ort dieser Jahrestagung ist Leipzig vorgesehen. Die musikbibliothekarisch besonders beziehungsreiche Stadt St. Gallen steht im Vordergrund der Erwägungen um die Jahrestagung 1970.

Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg 1967

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBRÜCKEN

Auf Einladung der Internationalen Stiftung Mozarteum fand in der Zeit vom 26. August bis zum 1. September 1967 eine Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg statt. Sie wurde in festlichem Rahmen zugleich mit der in diesem Jahr ebenfalls in Salzburg stattfindenden Jahrestagung der Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) eröffnet (vgl. den Bericht in diesem Heft).

In neun Arbeitssitzungen wurden vierundzwanzig Referate vorgetragen und zur Diskussion gestellt. „Mozart, Leben und Werk“ und „Mozart und seine Zeit“ waren im wesentlichen die Problemkreise, zu denen hier neue Forschungsergebnisse vorgelegt oder Anregungen zu weiteren Untersuchungen gegeben wurden.

Anna Amalie A bert machte in ihren *Bemerkungen zur Motivik von Mozarts Spätopern* darauf aufmerksam, daß in den Spätopern — *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Titus* und *Zauberflöte* — die Motivik zum Teil auffallend übereinstimme und so der Zusammenhang

dieser Werke untereinander viel enger sei als beispielsweise zwischen *Figaros Hochzeit* und *Don Giovanni*. Ernst Hess sprach über *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinetten-Konzertes KV 622* und konnte, gestützt auf eine Rezension in der AMZ und auf einen wieder aufgefundenen Druck der ursprünglichen Fassung, überzeugend nachweisen, daß die bisherige Form dieses Konzertes eine Bearbeitung für das noch heute gebräuchliche Klarinetteninstrument darstelle; ursprünglich müßte das Werk wohl für ein besonderes, von Stadler entwickeltes Instrument, dessen Umfang gegenüber der Klarinette um eine Terz nach unten erweitert war, etwa eine „Bassettklarinette“, geschrieben worden sein. Nur auf einem derartig konstruierten Instrument sei die ursprüngliche Fassung überhaupt auszuführen.

Gunter Reiß sah *Formprobleme der musikalischen Komödie bei Mozart* unter anderem in der oft schwierigen Bewältigung des wechselseitigen Verhältnisses und der gegenseitigen Abhängigkeit von Sprache und Musik begründet. So deute z. B. die Musik oft schon etwas an, was in der Sprache erst später ausgedrückt werde; andererseits aber werde häufig auch die Sprache wiederum durch die Musik kommentiert. Walter Senn versuchte, ausgehend von der Tatsache, daß einige Werke aus dem Nachlaß von Mozarts Sohn Wolfgang, die ursprünglich dem Dom-Musik-Verein gehört hatten und von dort wahrscheinlich einmal entwendet worden waren, plötzlich in einem Musikantiquariatskatalog aufgetaucht sind, Klarheit in *Die Vermächtnisse der Söhne Mozarts an Dom-Musik-Verein und Mozarteum* zu bringen. Es sei der Wunsch der Musikwissenschaft, sowohl die 1880 getrennten und zwischen Dom-Musik-Verein und Mozarteum aufgeteilten Musikalien wieder an einer Stelle vereinigt als auch den gesamten Mozartnachlaß veröffentlicht zu sehen. Renate Federhofer-Königs sprach über *Mozarts lauretanische Litaneien* und zeigte auf, wie sehr Mozart gerade mit dieser Gattung einer Tradition folgt und ihr verhaftet ist.

Karl-Heinz Köhlers Beitrag *Über Mozarts Kompositionsweise — Beobachtungen am „Figaro“-Autograph* wurde in Abwesenheit des Referenten von Wolfgang Rehm verlesen. Köhler machte hier den Versuch, mit Hilfe von Untersuchungen der Tinten und Papiere den Verlauf des Kompositionsprozesses nachzuvollziehen; er kommt dadurch u. a. zu dem Ergebnis, daß Mozart *Figaros Hochzeit* nicht in einem Zuge komponiert habe, sondern offensichtlich bemüht gewesen sei, Stücke mit gleicher Charakteristik möglichst in einem Arbeitsgang fertigzustellen. Hermann Beck zeigte *Melodisch-harmonische Modelle bei Mozart* und die in ihnen herrschenden erstaunlich einfachen Verhältnisse auf. Carl Bär setzte sich in den *Bemerkungen zur Beurteilung der Schrift: Mozart; Krankheit, Tod, Begräbnis* mit dem in jüngster Zeit zu diesem Thema erschienenen Schrifttum, aber auch mit Stellungnahmen von fachärztlicher Seite auseinander.

Franz Giegling, der wegen Krankheit nicht an der Tagung teilnehmen konnte und dessen Referat durch Ernst Hess verlesen wurde, behandelte die Frage *Wer hat die Titus-Rezitative komponiert?*, mußte aber die Entscheidung — Süßmayr oder Mozart selbst — wegen der Ungunst der Quellenlage vorläufig offenlassen. Gernot Gruber wies in seinem Referat *Das Autograph der Zaubersflöte. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes* unter anderem auf die Eigentümlichkeit hin, daß sich die Interpunktion im Text des Autographs von der des gedruckten Librettos unterscheidet. Dies könne nicht zufällig sein; die Art der Interpunktion könne und solle offenbar auch Hinweise auf die musikalische Gliederung und auf die Phrasierung geben bzw. diese verdeutlichen.

Horst Heussner gab mit seinen Ausführungen *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert* wichtige Hinweise für die Aufführungspraxis der Mozartschen Klavierkonzerte. So sei beispielsweise die Frage nach dem Generalbaßspiel des Solo-Klaviers in den Tutti-Partien nur aus der historischen Entwicklung und den Musiziergewohnheiten der Zeit heraus zu klären. Sie müsse für Mozart aber wohl in den meisten Fällen bejaht werden. Oswald Jonas referierte über *Improvisation in Mozarts Klavierwerken* und machte deutlich, wie improvisatorische Elemente einerseits retardierend wirken, andererseits aber auch zu

formalen Erweiterungen — und dies nicht nur in freien Formen, sondern zum Beispiel auch in Sonaten — führen können. Über *Die Arie KV 621a und Gottfried von Jacquin* sprach Stefan Kunze. Auf Grund von Stilvergleichen konnte er nachweisen, daß diese Arie, entgegen den Angaben Stadlers, ganz von Mozart stammt.

Im Jahre 1966 wurde *Ein unbekannter tschechischer Bericht über Mozart aus dem Jahre 1825* gefunden, über den Jitka Snizková berichtete. Es handele sich dabei um eine auf vierundzwanzig freien Blättern eines kirchlichen Kalenders eingetragene handschriftliche Biographie Mozarts. Diese Biographie sei aber nichts anderes als eine stark gekürzte Übersetzung der Biographie Niemetscheks ins Tschechische. Dieser Fund sei weniger musikhistorisch als vor allem literarhistorisch bedeutsam, da es sich hierbei wohl um die erste Mozartbiographie in tschechischer Sprache handele. Karl Musiol sprach über *Mozart und die polnischen Komponisten des XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts* und machte deutlich, wie stark um die Jahrhundertwende die Abhängigkeit dieser Komponisten (vor allem Joseph Xaver Elsners) von der Wiener Klassik war. Gerade diese Einflüsse der Wiener Klassik seien es aber gewesen, die andererseits zur Vertiefung und Bereicherung der polnischen Musikkultur beigetragen hätten.

Als Exposition, der eine Ausarbeitung im einzelnen folgen soll, bezeichnete István Kecs-keméti seine Ausführungen über *Barockelemente in Mozarts langsamen Instrumentalsätzen*, in deren Verlauf er durch Vergleiche auf eine ganze Anzahl melodischer und rhythmischer Barockwendungen in Werken Mozarts aufmerksam machte. Wie spät und zögernd Mozarts Werke in Frankreich erst zu voller Geltung gelangten, machte Albert Palm in seinem Referat über *Mozart im Spiegel der Encyclopédie méthodique* deutlich. Obwohl Momigny, der Herausgeber der *Encyclopédie*, sich intensiv um ein Verständnis Mozarts bemüht habe, habe er doch erst bei der Definition vom musikalisch Schönen eine historische Einordnung Mozarts versucht, indem er ihn zum „Klassiker“ erhoben habe. Die Frage, warum Mozarts Werke in seiner Zeit so verhältnismäßig wenig verbreitet waren und ob dafür unter Umständen die spieltechnischen Anforderungen, die Mozart an die Orchester seiner Zeit stellte, eine Erklärung sein könnten, bildete den Ausgangspunkt des Referates von Christoph-Hellmut Mahling über *Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit*, in dessen weiterem Verlauf vor allem Probleme der Aufführungspraxis und der Orchesterbesetzungen untersucht wurden.

Jan LaRue berichtete über *Mozart Listings in Some Rediscovered Sale Catalogues, Breslau 1787—1792*: in diesen Katalogen von Leuckart, die im übrigen auch allgemeine Hinweise auf das Musikleben in Breslau zu geben vermöchten, sind immerhin 83 Werke von Mozart angezeigt. Daniel Hertz machte in seinem Vortrag *Idomeneo in the Context of Reform and Revisionist Tendencies* besonders auf Glucks *Alceste* und den Mannheimer Operntypus als Vorbilder für Mozarts *Idomeneo* aufmerksam. Eduard Melkus sprach über *Die Ausführung von Originalbögen auf der Barockgeige* und ergänzte seine Darstellung durch praktische Demonstrationen. Die Bogensetzungen Mozarts können danach in vielen Fällen ohne Schwierigkeiten nur auf Originalinstrumenten und mit entsprechenden Bögen bewältigt werden. Karl Pfannhauser brachte in seinen *Epilegomena Mozartiana* eine Fülle von Einzelheiten zu Leben und Werk Mozarts. So konnte er u. a. klären, daß die Messe KV Anhang C.1.21 nicht von Mozart, sondern von Martin Heimerich, die Messe G-Dur, KV Anhang 232 ebenfalls nicht von Mozart, sondern von Wenzel Müller stammt. Tomislav Volek berichtete über *Die erste Aufführung der Zauberflöte in tschechischer Sprache in Prag 1794*. Gerhard Croll schließlich versuchte, an Hand einiger z. T. neuentdeckter Briefe zum *Requiem* aus dem engeren Umkreis Mozarts, den Weg der Autographenfragmente dieses Werkes zu verfolgen, um auf diese Weise neue Bausteine für den Problemkreis Echtheit, Instrumentierung und Datierung beizusteuern. Die Briefe sollen im Ergänzungsband der Briefausgabe erscheinen.

Diese Übersicht mag hier genügen, da vorgesehen ist, die Beiträge im nächsten Mozart-Jahrbuch abzudrucken.

Innerhalb der Tagung gedachte die Internationale Stiftung Mozarteum in einer Feierstunde des am 11. April 1967 verstorbenen Universitätsprofessors D Dr. Alfred Orel. Die Verdienste Orels um die Stiftung und das Zentralinstitut für Mozartforschung, dem er lange Jahre als Direktionsmitglied angehörte, das ihn zu seinem Ehrenmitglied machte und ihn mit der silbernen Mozart-Medaille auszeichnete, würdigte Friedrich Gehmacher. Die Gedenkworte sprach Gerhard Croll.

Neben den Salzburger Festspielen, deren Besuch den Tagungsteilnehmern in großzügigster Weise ermöglicht wurde, sind an dieser Stelle noch zwei gesellschaftliche Ereignisse zu nennen: der von Land und Stadt Salzburg in den Räumen der Residenz anlässlich der beiden Tagungen gegebene Empfang, in dessen Verlauf der soeben erschienene 50. Band der Neuen Mozart-Ausgabe dem österreichischen Bundeskanzler Dr. Klaus zur Weitergabe an den Bundespräsidenten übergeben werden konnte, und der Empfang, zu dem Johannes Graf von Moy auf Schloß Anif eingeladen hatte.

Der Dank, den der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Karl Gustav Fellerer, am letzten Abend der Tagung anlässlich eines geselligen Beisammenseins der Teilnehmer dem Zentralinstitut für Mozartforschung und vor allem seinem Präsidenten Friedrich Gehmacher für die herzliche Aufnahme und die glänzende Organisation, für die Géza Rech verantwortlich war, zum Ausdruck brachte, soll an dieser Stelle wiederholt werden. Vermochte diese Tagung doch der ohnehin lebendigen Mozartforschung wiederum neue Anregungen und Impulse zu geben.

IV. Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Hauptthema der vierten Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (28. August bis 1. September 1967 in Straßburg) war die Kontrafaktur. Professor Dr. Pierre Burgelin von der evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Straßburg versuchte in seinem einleitenden Referat *Le Sacré et le profane* die Hintergründe der Kontrafaktur zu erhellen und deutete aus der Polarität im Sinne Heideggers die Angst und das Unbekannte als Grundlage der Kontrafaktur. Für die weitere Klärung standen neben Werner Brauns Aufsatz über die evangelische Kontrafaktur (JbLH XI, 1966, S. 89—113), der den Teilnehmern vor der Tagung zur Verfügung gestellt worden war, die Referate von Walther Lipphardt: *Die Begriffe ‚Kontrafaktur‘, ‚Parodie‘, ‚Travestie‘* und von Johannes Aengenvoort zur Diskussion. Aengenvoort gab einen Bericht über jüngere Literatur zur Kontrafaktur und forderte mehr Anschaulichkeit und Aktualität in der hymnologischen Literatur, so daß diese auch für den Lehrenden an kirchenmusikalischen Instituten verwendbar seien. Lipphardt versuchte die Begriffe Kontrafaktur, Parodie und Travestie in Anlehnung an die Untersuchungen Friedrich Gennrichs auch für die Hymnologie nutzbar zu machen. In der Diskussion wurden jedoch die Schwierigkeiten deutlich, die bei der Übertragung von einem abgegrenzten Bereich auf einen anderen zu Tage treten. Der bisherige Begriff von Kontrafaktur müßte dann zugunsten mehrerer neuer aufgehoben werden. Einzelne Kurzreferate beschäftigten sich ebenfalls mit der Kontrafaktur. Christoph Petzsch berichtete über bisher unbekannt Details im Lochamer-Liederbuch, A. Malling über die (dänischen) Lieder Hans Christensen Sthens und Heinrich W. Schwab über die Wechselbeziehung von Kontrafaktur und Popularität um 1800.

Weitere Referate galten den besonderen Arbeitsgebieten einzelner Teilnehmer. Günter Birkner konnte die Datierung der ältesten erhaltenen Agenden mit Noten (*Straßburger Kirchenampt* 1524) so genau datieren und einen Zusammenhang zu den Erfurter und Breslauer Gesangbüchern aufzeigen, daß er die bislang gültige Ordnung der Weimarer Lutherausgabe in vielen Punkten korrigiert. Das Referat stand ebenso im Interesse des Unternehmens *Das Deutsche Kirchenlied* wie die Zugehörigkeit der Souterliedekens von 1540 zu den Sonderkirchen, über die Samuel Lense link berichtete. Über *Das Deutsche Kirchenlied* wurde ebenfalls im Rahmen der Tagung berichtet. — Bei stilistischen Untersuchungen zu einzelnen Liedern setzte H. A. Girard über die Besonderheit der Schaffhauser Kantionalsätze in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts neue Akzente; F. Bohlin zeigte anhand einiger nordeuropäischer Melodieformen zu „*Jesus Christus nostra salus*“ auf, wie auf dem Wege des Umsingens und Gebrauchs aus einem zweistimmigen Lied zwei Melodien entstanden. Zum dichterischen Vorgehen Luthers erläuterte G. Hahn das Lied „*Christ ist erstanden*“ und die mittelalterliche Vorlage. Über die Zusammenhänge von landschaftsüblichen Kantionalien, kirchenmusikalischer Praxis im Wechsel von einstimmigem Gemeindegesang, mehrstimmigem Gesang des Chores nach dem Kantional und Figuralcompositionen berichtete Gerhard Schuhmacher anhand der 13 Bearbeitungen des *Vater-unser*-Liedes durch Michael Praetorius sowie dessen Vorreden zu den unterschiedlichen Sammlungen und des *Syntagma Musicum*.

Von den übrigen Referaten, die hier nicht alle genannt werden können, befaßte sich eine weitere Gruppe mit aktuellen Fragen. Die Kontinuität des Psalmodierens, das Wertproblem im Kirchenlied und das evangelisch-katholische Einheitslied (A. Hernes, Marguerite und Markus J enny) bildeten Anregungen, auch aktuelle Fragen in die hymnologische Forschung miteinzubeziehen. In diesem Sinne aufschlußreich waren die beiden Referate über die Arbeit der Inter-Lutheran Commission on Worship in den USA (G. Cartfort), wo erste praktische Versuche mit dem Neuen Lied und der ganzen Gemeinde durchgeführt werden, und über das neue Gesangbuch für die United Church of Canada und die Anglican Church of Canada. Der Vorstand der Arbeitsgemeinschaft wurde aufgrund dieser Berichte und Anregungen beauftragt, eine Gruppe von Mitgliedern mit der Erarbeitung von konkreten Empfehlungen für neu zu erstellende Gesangbücher zu betrauen. Die nächste Tagung 1969 in Graz soll sich besonders mit dem Wertproblem im Kirchenlied befassen. Auf einem Ausflug wurden die Mitglieder u. a. mit den Silbermann-Organen in Ebersmünster und Marmoutier bekannt gemacht.

Die Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“ in Kassel

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Vom 11. bis 13. Oktober 1967 fand in Kassel in Verbindung mit den Kasseler Musiktagen unter dem Titel „Alte Musik in unserer Zeit“ eine Tagung statt, die vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung, der Hamburger Telemann-Gesellschaft und der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft veranstaltet wurde. Die stark von der Jugendbewegung beeinflusste erste Generation, für die das Spielen alter Musik Protest war gegen die übersteigerte Expressivität und Esoterik einer für das hochgezüchtete Virtuositentum der Jahrhundertwende konzipierten Musik der Spätromantik, beginnt mehr und mehr abzutreten. Die alte Musik wird jedoch von der modernen jungen Generation genauso intensiv und vielleicht in noch größerem Maße aufgenommen wie von der älteren — offenbar jedoch aus einer völlig veränderten

Motivation heraus. Grund genug also, sich mit der merkwürdigen Zeiterscheinung auseinanderzusetzen, daß zwei ihren Voraussetzungen nach völlig verschieden geprägte Generationen sich aus unterschiedlichen Motivationen einer weiter zurückliegenden Epoche der Musikgeschichte zuwenden, teils im ausdrücklichen Gegensatz zur Produktion der Zeitgenossen, teils aus durch die Moderne gesteigertem Verständnis, teils aus einer emotionalen Art Religionersatz, teils unter bewußter Anknüpfung an die starke handwerklich-logisch-abstrakte Komponente der sogenannten alten Musik.

Ausgerechnet dieses wichtige soziologische Problem, das doch wohl den Schlüssel birgt für die divergierenden Reaktionen auf das gleiche Phänomen und seine unterschiedlichen Beurteilungen, wurde jedoch ausgespart und rächte sich dadurch, daß sein Fehlen eine Vielzahl von Mißverständnissen verursachte und die Tagung streckenweise — wie einer der Hauptreferenten unter dem Beifall der Hörer schon während der Tagung öffentlich feststellte — zu einem Musterbeispiel dafür machte, wie man aneinander vorbeiredet, wenn man aus gegensätzlicher Motivation vom gleichen Gegenstand spricht und doch einen Aspekt mit anderem soziologischen Stellenwert an ihm meint.

Eingeleitet wurde die Tagung mit einem Vortrag ihres Leiters, Karl G r e b e , Hamburg, der in einer tour d'horizon die Probleme benannte, denen sich die Pflege alter Musik heute gegenüber sieht, nach innen mit den strittigen Fragen der Aufführungspraxis, des Repertoires, der Interpretation und des Instrumentariums, nach außen mit der veränderten soziologischen Situation der alten Musik, die von der „Gemeinschafts-Musik“ der Jugendbewegung an spezialisierte professionelle Ensembles übergegangen ist und durch Rundfunk und Schallplatte zum Konsumartikel ohne das Gemeinschaftserlebnis des Musizierens geworden ist.

Der Abend war einem klug abwägenden Vortrag von Ludwig F i n s c h e r gewidmet: *Historisch getreue Interpretation, Möglichkeiten und Probleme*. Er wollte als Wissenschaftler den Begriff „Alte Musik“ im strengen Sinne auf jede nicht zeitgenössische Musik ausgedehnt wissen und forderte mit Recht seine Ausdehnung rückwärts auf die gesamte Musikgeschichte. Die fraglos wünschenswerte Ausdehnung des praktischen Repertoires der sog. alten Musik in ältere Schichten der Musikgeschichte bedingt natürlich eine starke Relativierung der für die Praxis gewonnenen aufführungspraktischen Kenntnisse, denn: so ausführlich wir mittlerweile über die Aufführungspraxis der Musik des Barock unterrichtet sind, so ungenaue Orientierungshilfen kann die Musikwissenschaft der Praxis etwa für die historisch getreue Wiedergabe eines Organums oder einer Machaut-Motette bieten. Und dient es letztlich dem Verständnis des Werks oder ist es gar dafür unerlässlich, etwa die Matthäuspassion in ganz kleiner Besetzung und nur mit Knabenstimmen, auch für die Solopartien, aufzuführen; oder man könnte noch ergänzen: sind die Verzierungspraxis der Kapellsänger des 16. Jahrhunderts und das Kastratenwesen o. ä. überhaupt wieder herstellbar und würde man damit nicht die gesamte Pflege alter Musik einem winzigen Kreis professioneller Spezialisten überlassen müssen? Finscher wollte denn auch die historisch getreue Interpretation, die in letzter Konsequenz ja ohnehin kaum zu erreichen ist, nicht mehr als das Ideal aller Bemühungen um die alte Musik gelten lassen, sondern auf eine Art musikhistorisches Modell reduziert wissen. Wenn er aber an die Stelle der historisch getreuen Interpretation die werkgetreue setzen will, so ist natürlich die Frage, ob damit nicht der Praxis ein Prinzip in die Hand gegeben wird, das in seinen Auswirkungen noch problematischer ist, denn die Intention der werkgetreuen Wiedergabe haben Thibauts Palestrina-Aufführungen ebenso gehabt wie die Bach-Auffassung der Jahrhundertwende und die Vorstellung von Terrassendynamik, a cappella-Ideal und anti-emotionaler Haltung der Vorklassik, die auch jetzt noch nicht überwunden sind. Was als Feststellung des Historikers richtig ist, kann in seiner Relativierung des Anspruchs in der Praxis dennoch schwerwiegende Folgen haben.

Die Referate der eigentlichen Tagung (Rudolf Ewerhart zu Instrumentation und Besetzung, August Wenzinger zu Dynamik, Tempo, Verzierung, Improvisation und Wolfgang Gönnerwein zu der Frage, ob historisch getreue oder gegenwartsnahe Interpretation) gingen dann aber doch wieder nur auf das ein, was gemeinhin unter dem Begriff „Alte Musik“ verstanden wird, und im wesentlichen durch die Lebensdaten der Generation Vivaldi—Telemann—Bach—Händel abgegrenzt wird. Mißverständnisse und Sprachverwirrung blieben selbstverständlich dann nicht aus, wenn man sich bestimmter Stichworte aus dem Vortrag Finschers bediente, der doch gerade von anderen Voraussetzungen ausgegangen war. Allgemeine Überraschung löste es aus, daß gerade August Wenzinger mit den bekannten Zitaten, u. a. aus Philipp Emanuel Bach, sich für die Gestaltung alter Musik von ihrem Affektgehalt her einsetzte. Wer aber vormittags schon gefolgert hatte, Wenzinger sei zum Affektinterpreten par excellence geworden, konnte abends im Konzert beruhigt feststellen, daß sich an dem bisherigen Aufführungsstil vorerst wohl doch nichts ändert.

Wolfgang Gönnerwein ging noch einmal — vielleicht gelegentlich in allzu betont provokanter Form — auf das Dilemma der Pflege alter Musik ein: Selbst wenn wir die Spielpraxis der alten Instrumente vollkommen beherrschten und den Interpretationsstil des Barock auch in Nuancen zu handhaben verstünden — die harmonische Pikanterie des späten Telemann wird die Generation nach Wagner und Debussy nicht so erregen, wie sie seinerzeit Graun erregt hat. Die musikpsychologischen Voraussetzungen dieser Musik sind einfach nicht mehr zu rekonstruieren, wir hören zumindest diese Musik mit anderen Ohren als der Hörer der Bachzeit, selbst wenn es gelänge, sie exakt genau so aufzuführen wie damals. Abgesehen davon, daß Musica reservata und Gemeinschaftsmusik zwei Dinge sind, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, daß die esoterische Gesellschaftskunst des Madrigals nicht im a cappella-Gesang der Jugendbewegung ihren letzten Ausdruck gefunden hat und die Gesellschaft des Barock einen ungeheuren Bedarf an Musikkonsum hatte, der nichts zu tun hat mit dem Religionsersatz, den die Beschäftigung mit alter Musik immer noch weithin darstellt. In der Forderung nach der Entmythologisierung der alten Musik, die sich auch aus dem Referat von Kurt Blaukopf über die veränderten räumlichen und sozialen Bezüge dieser Musik und den Diskussionsbeiträgen ergab, war man sich scheinbar einig.

Aber dann brachen in der Podiumsdiskussion des folgenden Tages unvermittelt und unerwartet die so einhellig beiseitegeschobenen älteren Vorstellungen wieder durch, und es rächte sich, daß man es zu Anfang versäumt hatte, eine wirkliche terminologische Klärung der verwendeten Begriffe vorzunehmen und die eingangs beschriebenen soziologischen Verhältnisse offenzulegen. Die zähflüssige Diskussion verhakte sich in Detailfragen wie der Verwendung von Knabenstimmen, man redete mit gleichen Worten unterschiedlichen Inhalts oder Stellenwerts aneinander vorbei. Versuche, etwa von Carl Dahlhaus, der Diskussion eine festere Grundlage zu geben, scheiterten an der Neigung des Diskussionsleiters, wirkliche Probleme mit verbindlichen Bemerkungen wieder zu verdecken; sichtbar wurde nun vor allem, daß die Einigkeit des Vortages in Grundsatz- und Detailfragen eher der mangelnden begrifflichen Klärung entsprungen war.

Wenn man es ernst meint mit der Entmythologisierung der alten Musik, dann kann man nicht die Ansicht aufrechterhalten, daß „in der Schallplatte der Teufel stecke“ (Grebe), weil sie den bloßen Konsum alter Musik ohne das Gemeinschaftserlebnis des Musizierens ermögliche. Und der Begriff der Werktreue im Gegensatz zur historisch getreuen Interpretation, der ohnehin mit einem Urtextbegriff rechnet, der auf vorklassische Musik nur beschränkt anwendbar ist, weil wir von ihr meist nur eine wandelbare Überlieferungsform, aber keinen Urtext im eigentlichen Sinne kennen, darf nicht zu einem solchen stilistischen und aufführungspraktischen Eklektizismus führen, wie ihn das Konzert der Hamburger Telemann-Gesellschaft praktizierte: Da wurde während des Konzerts aus klanglich-stilistischen

Gründen das Cembalo gewechselt (!) und Zink geblasen, aber auf einer modernen Violine mit Tourte-Bogen und einer Böhm-Flöte gespielt, melodische Linien in einem Instrument stark ausgeziert, im anderen weniger, im dritten gar nicht.

Wenn man sich einig ist in der Feststellung, daß die möglichst genaue Nachahmung aller aufführungspraktischen Gegebenheiten der alten Musik allein noch keine gültige Realisation eines barocken Werkes verbürgt und etwa eine Aufführung der Matthäuspassion mit ganz kleiner Besetzung und Knabenstimmen weder deren Aussagegehalt wesentlich erhöht, noch ihren künstlerischen Rang tangiert, sondern daß eine dem alten Werk völlig gerecht werdende Realisierung u. U. auch mit modernem Instrumentarium möglich sei, so kann man doch nicht zugleich — wie ebenfalls geschehen — einem bekannten Forscher vorwerfen, er verwende bei seinen eigenen Schallplatten auf der Böhmflöte Verzierungen, die auf einer barocken Blockflöte nicht darstellbar seien. Und der Satz Hans Martin Lindes in der Podiumsdiskussion hätte nicht unwidersprochen bleiben dürfen, das Studium der Spielweise alter Instrumente sei so wichtig, weil es die Handhabung der modernen Instrumente beim Spielen alter Musik beeinflusse, denn es kann nicht der Sinn dieser Bemühungen sein, gewissermaßen auf einer Böhmflöte Barocktraverse oder auf dem Klavier Cembalo zu spielen, denn das Ergebnis wäre wiederum eine Surrogatmusik.

Das rührt an das letzte Problem dieser Tagung, das ihrer personellen Zusammensetzung bei den Referenten und Diskussionsteilnehmern, von denen allein vier mit der Cappella Coloniensis zusammenhingen, deren Aufführungen ja bei Kennern der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts schließlich keine ungeteilte Aufnahme gefunden haben. Vorstellungen, wie die mehrfach geäußerte, nahezu alles Wertvolle sei mittlerweile herausgegeben und es komme jetzt auf eine Gesundschumpfung des Repertoires an, kann der mit der Materie vertraute Musikhistoriker doch nur als naiv bezeichnen angesichts der Zufälligkeit der Neueditionen selbst bei dem Schutzpatron aller Hausmusik, Telemann. Es gibt eine ganze Reihe von musikwissenschaftlichen Fachkollegen, die sich durch Veröffentlichungen als Kenner der Materie ausgewiesen haben. Und bei einer Tagung, als deren Mitveranstalter die Gesellschaft für Musikforschung benannt wird, sollte man auf ihre Mitwirkung nicht verzichten, wenn nicht die Gefahr der Manipulation von wissenschaftlichen Meinungen weiter vergrößert werden soll. So bleibt leider nur das Fazit, daß ein wichtiges Thema zu einem guten Teil vertan worden ist.

Anmerkung der Schriftleitung: Zur Ergänzung des vorstehenden Berichts erlaubt sich die Schriftleitung eine Liste der Referenten und Referate sowie der Teilnehmer der Podiumsdiskussion bei der Kasseler Tagung zu veröffentlichen. Die Referate und eine Zusammenfassung der Diskussionen werden demnächst in der Reihe „Musikalische Zeitfragen“ veröffentlicht.

Karl Grebe: *Das Phänomen Alte Musik in der Gegenwart.*

Ludwig Finscher: *Historisch getreue Interpretation. Möglichkeiten und Probleme*

Rudolf Ewerhart: *Instrumentation und Besetzung*

August Wenzinger: *Interpretation (Dynamik, Tempo, Verzierung, Improvisation usw.)*

Wolfgang Gönnerwein: *Historisch getreue oder gegenwartsnahe Interpretation. Das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit*

Alfred Krings: *Alte Musik und die technischen Mittel*

Kurt Blaukopf: *Raum und Publikum*

Karl Grebe: *Zusammenfassender Bericht. Ergebnisse der Tagung.*

An der Podiumsdiskussion nahmen außer den Referenten der Tagung die Herren Carl Dahlhaus, Nicolaus von Harnoncourt, Joachim von Hecker, Hans Martin Linde, Eduard Melkus und Wolfgang Rehm teil.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in black ink on aged paper. The first three staves contain a vocal line with lyrics: "Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb". The next three staves contain a piano accompaniment with lyrics: "Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb". The final four staves contain a vocal line with lyrics: "Ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb". The handwriting is cursive and somewhat messy, typical of a composer's draft. There are some corrections and erasures visible throughout the score.

Violin I

Violin I

Violin II

Violin II

Viola

Viola

Violoncello

Violoncello

Bass

Bass

Flute

Flute

Violone
Violon
Viola
Violoncello
Bass
Flute

~~Andante~~
a tempo giusto.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and piano accompaniment on three staves. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment includes a bass line and two treble staves. The notation is in ink and shows various rhythmic values and melodic lines.

Hier
Hervor

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has some markings above it, possibly indicating phrasing or dynamics. The piano accompaniment continues with similar notation. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Die Oboenstimmen im Autograph von Händels op. 6

Eine Klarstellung

VON HANS FERDINAND REDLICH, MANCHESTER

In seiner grundsätzlich wohlwollenden, durchaus ernst zu nehmenden Besprechung (Mf XX, 1967, S. 475 ff.) der in der Hallischen Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 14 erschienenen kritischen Ausgabe der zwölf Concerti Grossi, op. 6, widmet Klaus Röhnau den daselbst erstmals in Kleinstich mitreproduzierten Oboenstimmen der Konzerte 1, 2, 5 und 6 einen Kommentar, der zur Vermeidung prinzipieller Mißverständnisse einer gewissen Korrektur bedarf.

Die Behauptung des Referenten „Die Oboenstimmen stehen im A (Autograph) ungewöhnlicherweise in den beiden untersten Systemen der Akkolade; Händel hat sie also nachträglich eingetragen, sie gehören daher offenbar nicht zur ursprünglichen Konzeption“ kann sich lediglich auf den Zustand der Akkoladen in den Konzerten 1 und 2 beziehen. Bereits im 5. Konzert werden die beiden Oboenstimmen lediglich im 3. Satz (*Presto*) in den beiden untersten Systemen der Akkolade notiert; im 4. Satz (*Largo*) hingegen fehlen überhaupt separate Oboensysteme; die Oboen werden hier als zusätzliche Indikation in die beiden „Concertato“-Stimmen der I. und II. Violine mit einbezogen. Sie sind vermutlich als Teil der ursprünglichen Konzeption aufzufassen, da ihre Mitwirkung in der ersten Niederschrift des Satzes bereits registriert worden ist. Im 5. Satz (*Allegro*) sind die beiden Oboenstimmen auf einem System unterhalb der jeweiligen Stimmen des bezifferten Basses zusammengezogen notiert. Im 6. Satz (*Menuet*) endlich sind die beiden Oboen deutlich und ganz unmißverständlich auf dem obersten System der Akkolade notiert, zusammen mit der I. Violine — der beste Beweis, daß ihre Mitwirkung zur ursprünglichen Konzeption gehört (vgl. Abb. 1). Im Autograph des 6. Konzerts sind die beiden Oboenstimmen gleichfalls nur in den ersten drei Sätzen auf den beiden untersten Systemen der Akkolade notiert. Im 4. Satz (*Allegro*) hingegen werden sie anfangs auf zwei separaten oberen Systemen notiert (zwischen zwei Systemen der von Händel später kanzellierten *Gavotte*, vgl. Abb. 2). Späterhin in diesem Satz werden die Oboen in die beiden obersten Systeme der I. und II. „Concertato“-Violine einbezogen (ähnlich wie im Autograph des 4. Satzes des 5. Konzertes). Das gleiche Notationsbild herrscht im Schluß-Satz 5 (*Allegro*) vor*.

Ganz allgemein gesprochen erfolgt die Notierung der Oboen im A von op. 6 nur dann auf den beiden untersten Systemen der Akkolade, wenn diese noch frei geblieben sind oder der Charakter der Oboenstimmen eine detaillierte Sondernotierung wünschenswert macht. Sofern die Oboen a priori als reine Verdopplungsstimmen zu fungieren hatten, wurde von Händel auf eine Separatnotierung verzichtet, auch wenn Systeme auf der betreffenden Manuskriptseite des A frei geblieben waren, wie etwa im Falle von fol. 82/2 und 83/1—2 (A *tempo giusto*, 2. Satz des 6. Konzerts; vgl. Abb. 3). Aus der jeweiligen Position der Oboen in den Akkoladen des A von op. 6 kann daher nicht mit Sicherheit geschlossen werden, ob diese Stimmen zur ursprünglichen Konzeption gehört haben oder nicht. Aus dem jeweiligen Schriftbild wie aus dem Zustande der Tinte im A scheint mir klar hervor-

* Die erst kürzlich — seit ihrer Erwerbung von Seiten der Manchester Public Libraries — zugänglich gewordene „Aylesford copy“ der Partitur und Stimmen von Händels op. 6 (ehemals ein Bestandteil der privaten Newman-Flower-Sammlung Händelscher Manuskripte und Abschriften) enthält Oboenstimmen auch zum ersten und zweiten Satz des 5. Konzertes. Da diese Abschrift höchstwahrscheinlich von J. Chr. Smith angefertigt und von Händel selbst sorgfältig korrigiert wurde, kommt ihr besonderer Authentizitätscharakter zu. In der Akkolade des 1. Satzes des 5. Konzerts wird der Doppelstimme der Oboen das zweite System von unten — zwischen dem Basso und der Viola — eingeräumt. Die Oboenstimmen dieser beiden Anfangssätze des 5. Konzerts sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Die Tatsache, daß das 5. Konzert nunmehr originale Oboenstimmen in allen Sätzen aufweist, spricht dafür, daß die Oboen zur ursprünglichen Konzeption gehören.

zugehen, daß die Oboen gerade in jenen Sätzen, in denen sie am unteren Ende der Akkolade jeweils notiert waren, zur ursprünglichen Konzeption gehört haben müssen. Daß die Oboen zumindest im Menuett des 5. Konzertes ein Element der ursprünglichen Niederschrift bilden, geht aus dem Schriftbild des einer Orchesterskizze nahekommenden Autographs unzweideutig hervor.

Mißverständlich wirkt ferner die Feststellung des Referenten, es handle sich bei dieser Akkoladestellung der Oboen um etwas Ungewöhnliches, sowie seine Behauptung „In der Kopie D sind sie (die Oboenstimmen) dann nicht an „prominente“, sondern vielmehr an ihre normale Stelle, nämlich das oberste System, gerückt — eine Umstellung, die jeder Kopist von sich aus vornimmt“. Dieser Satz richtet sich gegen meine im Kritischen Bericht, S. 13, gemachte Bemerkung, in der das in der Kopie D für die Oboen reservierte oberste System als „prominent“ bezeichnet wird. Ich halte die in Anführungszeichen gesetzte Bezeichnung auch weiterhin aufrecht. Der hohe Authentizitätsgrad der Kopie D verleiht der Wahl des obersten Systems der Akkolade für die beiden Oboenstimmen besonderen Nachdruck, speziell angesichts der Tatsache, daß späterhin hs. Kopien (wie B, C und E) die Oboenstimmen — in Übereinstimmung mit dem Erstdruck (F) — völlig unterdrücken.

Der Annahme des Referenten, das oberste System der Akkolade sei die „normale Stelle“ für die Oboen im Schriftbild zeitgenössischer Autographe und Abschriften, widerspricht die Evidenz zeitgenössischer Dokumente. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht sind autographe Teile bzw. authentische Kopien von Händels „Opera Terza“, den sogenannten Oboenkonzerten op. 3 (ca. 1734). Im A des 6. Konzerts von op. 3 werden die beiden Oboenstimmen von Händel selbst an vierter Stelle (von oben) in der Akkolade eingesetzt. (Vgl. das betreffende Faksimile, S. XIII des Vorwortes zu Serie IV, Bd. 11, der Hallischen Händel-Ausgabe, hrsg. von Frederick Hudson, 1959.) Im 2. Konzert (4. Satz) des op. 3 (in der authentischen Abschrift der Lenard Collection) stehen die beiden Oboenstimmen in der Akkolade an 5. und 6. Stelle, von oben gezählt, d. h. zwischen den „Ripieno“-Violinen und der Viola. Diese Akkoladenposition einer Kopistenabschrift kontrastiert stark mit der „prominenten“ Position der Oboen in der Akkolade der Kopie D (Egerton) des op. 6. An oberster Stelle in der Akkolade stehen die Oboenstimmen des op. 3 lediglich in der Abschrift British Museum RM 19.g.7 (vgl. das Faksimile auf S. XV des Vorwortes der HHA von op. 3, 1959) im Falle des 1. Satzes des 1. Konzertes. In Anbetracht solcher Unterschiede in der jeweiligen Akkoladenposition der Oboen in op. 3 (einer Sammlung von Konzerten, deren Spitzname bereits auf die Prominenz der Oboen hinweist) kann von einer „normalen Stelle“ derselben im zeitgenössischen Schriftbild Händelscher Autographen und Kopien eben nicht mehr gesprochen werden. Quod erat demonstrandum.

Auf Grund meines Kritischen Berichtes hält es der Referent freundlicherweise für „plausibel“, daß Händel die in Frage stehenden, im A mit Oboenstimmen versehenen vier Konzerte des op. 6 im Konzertwinter 1739/40 als Zwischenaktsmusiken zur Cäcilienode und zu einigen dramatischen Oratorien verwendet hat, welche die Mitwirkung der Oboen verlangen. Hier halte ich vorläufig noch Vorsicht für geboten. Noch fehlt uns die dokumentarische Evidenz zeitgenössischer Briefe, Konzertprogramme und Zeitungsberichte, die unwiderleglich beweisen, welche Konzerte aus op. 6 damals zu Konzertaufführungen unter Händels Leitung gelangt sind. Hingegen wissen wir genau auf sicherster Grundlage des nahezu vollständig erhaltenen Autographs von op. 6, daß Händel in den zirka 6 Monaten zwischen der Fertigstellung der Komposition (30. Oktober 1739) und dem Erscheinen des Erstdruckes (21. April 1740) zahlreiche Änderungen in der Musik seines op. 6 vorgenommen hat, die in bemerkenswerten Diskrepanzen zwischen Autograph und Erstdruck, wie vor allem auch in den zahlreichen Umstellungen bzw. dem Austausch einzelner Sätze zwischen einzelnen Konzerten zum Ausdruck kommen. Diese Änderungen sind von viel größerer Bedeutung

für das Gesamtbild des op. 6 geworden als die im Erstdruck aus bisher unerkannten Motiven unterbliebene Mitwirkung der Oboen in 4 Konzerten der Sammlung. Die komplizierte Geschichte dieser Varianten (über die der Referent mit einem einzigen Satz hinweggeht) wirft ihrerseits ein Schlaglicht auf das bisher ungelöste Problem der Oboenmitwirkung in den Konzerten 1, 2, 5 und 6, deren mögliche Rolle in Händels Londoner Konzertveranstaltungen im Winter 1739/40 immer noch der dokumentarischen Erhellung bedarf.

Zu den Tafeln nach S. 220:

1) 5. Konzert, 6. Satz (*Menuet*)

Das *Menuet* beginnt erst in der unteren Seitenhälfte mit einer Akkolade von drei Systemen, deren oberstes deutlich die Bezeichnung „*Hautb. 1 e 2*“ aufweist.

Der Anfang der unteren Seitenhälfte sowie die gesamte obere Akkolade der Seite des Autographs (von der hier aus Gründen der Platzersparnis nur der *Basso* mitreproduziert worden ist) gehören noch zum vorhergehenden 5. Satz. Die Seite wird mit freundlicher Bewilligung des Fitzwilliam Museum, Cambridge, reproduziert, in dem sich der (im Gesamt-autograph des op. 6 im Brit. Museum fehlende) betreffende Teil des Autographs des 5. Konzertes befindet.

2) 6. Konzert, 4. Satz

Die Oboenstimmen, als „*H 1*“ und „*H 2*“ deutlich gekennzeichnet, sind in die beiden leer gebliebenen Systeme der (im Erstdruck eliminierten) *Gavotte* notiert worden, die ihrerseits ursprünglich als Finalsatz des Konzerts geplant war (vgl. das Wort „*Fine*“ mit Händels Unterschrift und dem Vollendungsdatum der Komposition: 15. Oktober 1739).

Der im Erstdruck folgende 4. Satz (sowie der ihm folgende, das Konzert abschließende *Allegro*-Satz) sind offenbar nachkomponiert worden. Daß die Oboen dieser beiden nachkomponierten Sätze „zur ursprünglichen Konzeption“ gehören, wird kaum jemand bezweifeln. Freilich, streng genommen gehören die beiden Sätze selbst nicht zur „ursprünglichen Konzeption“, die vielmehr mit der *Gavotte* schließen sollte.

3) 6. Konzert, 2. Satz

Der ursprünglich *Allegro ma non troppo* überschriebene 2. Satz ist durchweg auf nur vier Systemen notiert, so daß auf Händels zehnzeiligem Notenpapier zwei Systeme per Seite unbenutzt geblieben sind. Trotzdem macht sich Händel hier nicht die Mühe, die Oboen separat zu notieren, da sie hier lediglich als Verdoppelungsstimmen der I. und II. Violinen fungieren. Die einzige auf die Mitwirkung der Oboen bezügliche Eintragung im Autograph dieses Satzes ist auf dem 5. System (von oben) zu finden. Das unterste (10.) System (hier aus Raumersparnis nicht mit reproduziert) enthält bereits keinen Hinweis mehr auf die Oboenmitwirkung, die lediglich im 5. System durch „*H 1 ut V[iol] 1*“ und „*H 2 ut V[iol] 2*“ hinlänglich klargestellt ist.

DISSERTATIONEN

Winfried Hoffmann: Das Hirtenblasen im Thüringer Wald. Diss. phil. Leipzig 1967.

Im Thüringer Wald ist mindestens seit dem 18. Jahrhundert das Hirtenblasen nachweisbar. Die Signale der thüringischen Hirten stellen dabei eine besondere Art von Blasmusik dar; sie gelangen nicht mehrstimmig und im Ensemble, sondern nur einstimmig und solistisch zur Ausführung. Das Hirtenblasen selbst steht in enger funktioneller Bindung zu feststehenden und unveränderlichen Arbeitsvorgängen, die sich aus dem Beruf des Hirten ergeben. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang der tägliche Herdenaustrieb.

Bei der „Thüringer Hirtenschalmel“, dem traditionellen Instrument der thüringischen Hirten, handelt es sich nicht um ein Oboeninstrument, sondern vielmehr um eine ventillose Holztrompete mit selbständigem, einsetzbarem Kesselmundstück aus Metall. Ethnologische Vergleiche lassen erkennen, daß die Holztrompete der thüringischen Hirten im Zusammenhang mit zahlreichen Arten und Abarten des gleichen Typs in Europa steht. Besonders deutlich zeigt sich eine Verbindung zwischen der „Thüringer Hirtenschalmel“ und dem deutschen und schweizerischen Alphorn auf Grund zahlreicher übereinstimmender ergologischer und instrumentenkundlicher Merkmale. Dabei läßt sich die „Thüringer Hirtenschalmel“ als eine Diminutivform des Alphorns ansprechen. Nach den beim Alphorn gegebenen vier Formtypen (gestreckt, gekrümmt, S-förmig, schneckenförmig) ist das thüringische Instrument dem häufig auftretenden geradlinigen und nur am Schallende leicht kommaartig gekrümmten Typ zuzurechnen.

Auf der Grundlage von 66 Tonaufnahmen wurden die Hirtensignale in Notenschrift übertragen. Man unterscheidet die registrierende oder protokollartige, die normalisierende oder verbessernde und die stilisierende Aufzeichnung. Im Ergebnis entsprechen die drei Übertragungsverfahren der Ur- oder Aufführungsform, der Grund- oder Normalform und der Idealform des jeweiligen Signals.

Die Gesamtheit der instrumentalen thüringischen Hirtensignale läßt sich in zwei substantiell verschiedene Gruppen aufteilen: in Signale mit Volkslieds substanz und in Signale mit „textfreier“ Substanz. Die Signale mit Volkslieds substanz lassen sich zu vier selbständigen, im wesentlichen voneinander unabhängigen Signaltypen mit folgender Textcharakteristik zusammenfassen:

Typ I: Die Hirtenfrau

Typ II: Das faule Gretchen

Typ III: Das Schönjungferlieschen

Typ IV: Das Friederikchen

Die melodische, rhythmische und formale Struktur macht entweder ein nachweisbares Abhängigkeits- und Wechselverhältnis zwischen Volkslied und Signal sichtbar (Signaltyp II) oder sie weist volksliedhafte Elemente als gemeinsamen Ausgangspunkt auf (Signaltypen I, III und IV). Die Signale mit melodisch „freier“ Substanz bilden neben den vier Signaltypen eine selbständige Gruppe, denen das verbindende Glied — der Text — fehlt. Jeder Signaltyp wurde im synoptischen Vergleich mit einer unterschiedlich großen Anzahl von Melodien belegt, der gleichzeitig einen bestimmten Grad der Abwandlung eines Signals von der Grundform verdeutlichte.

Beim Hirtenblasen im Thüringer Wald handelt es sich um eine originelle instrumentale Volksmusikausübung, die in enger, funktionserfüllter Bindung zu Leben und Beruf der Bevölkerung steht und sich als besondere Art von fast allen organisierten Volksmusikpraktiken im Untersuchungsgebiet abhebt.

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. Diss. phil. Hamburg 1966.

An Hand des Klarinettenklanges als Beispiel einer umgrenzten Klangkategorie werden Zusammenhänge des Höreindrucks mit Variablen der physikalischen Reizstruktur untersucht. Als Klangbeispiele dienen stationäre Einzeltöne dreier verschiedener Klarinettenisten, die sich hinsichtlich Auffassung und Spieltechnik klar voneinander unterscheiden. Eine Anzahl von 73 Frequenz-Mittelwert-Analysen führt zu einer Grundlage für weitere vergleichende Betrachtungen. Dabei wird eine Größe eingeführt, die sich aus der Summe der Pegelwerte der in Dezibel ermittelten Teilschwingungsamplituden ergibt. Dieser als „Schallpegel-Integral“ bezeichnete Wert, der keine physikalische Maßzahl darstellt, sondern nur deskriptiv gemeint ist, erweist sich als geeignetes Hilfsmittel für die Beschreibung sowohl von typischen Eigenschaften des Klarinettenklanges als auch von Unterschieden hinsichtlich der Spieltechnik.

Es zeigt sich, daß bei starkem Anblasen der Klarinette das so definierte Schallpegel-Integral mit steigender Frequenz absinkt, mit der gespielten Tonhöhe bzw. der Grundfrequenz des Spektrums also negativ kovariiert. Für mezzoforte-Klänge beträgt der Korrelationskoeffizient $r \approx -0.89$. Bei piano-Klängen hingegen bleibt das Schallpegel-Integral unabhängig von der Tonhöhe praktisch konstant. Hier bestehen offenbar stärkere Zusammenhänge mit der Anblastetechnik, so daß auch Abweichungen in der Tongebung bei konstanter Höhe und Lautstärke mit Hilfe dieser Größe zu erfassen sind.

Aus diesen Ergebnissen wird deutlich, daß neben den geläufigen akustischen Kriterien wie Zahl und Stärkeverhältnisse der Teilschwingungen, Formantzahl, Formantlage und Formantverhältnis auch die als Schallpegel-Integral bezeichnete Größe vor allem für die vergleichende akustische Betrachtung von Musikinstrumenten geeignet ist.

Die psychometrischen Untersuchungen der Klangeindrücke mit Hilfe der Methode des Polaritätsprofils bestätigen zunächst frühere Ergebnisse von S. S. Stevens, die mit anderen Methoden an Sinusreizen gewonnen worden waren. Ferner konnte über den bekannten Konnotationsraum hinaus, der bei Osgood drei-, bei Hofstätter vierdimensional ist, eine weitere, spezifisch klangliche Dimension nachgewiesen werden; es handelt sich um einen in Anlehnung an Stevens als „Volumen“ interpretierten Faktor. Schließlich erbrachte die Untersuchung den Nachweis eines engen korrelativen Zusammenhanges des Schallpegel-Integrals mit dieser als Klangvolumen definierten Wahrnehmungsdimension ($r = 0.88$).

Die Arbeit erschien als Band I der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Köln 1967.

Helga de la Motte-Haber: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen. Diss. phil. Hamburg 1967.

Die Arbeit beschäftigt sich mit den Problemen der Definition und Klassifikation:

a) Eine Auseinandersetzung mit den verschiedenartigen Definitionen von Rhythmus zeigte, daß es sich bei diesem auch in einem engeren musiktheoretischen Verstande nicht um einen Begriff handelt, der wie sonst Begriffe von empirischen Gegenständen eine Reduktionsaussage oder gar eine Realdefinition erlaubt. Es läßt sich weder der Begriffsinhalt noch der Begriffsumfang von Rhythmus festlegen, da der musikalische Rhythmus Gegenstände bezeichnet, die keine gemeinsamen bzw. einander ausschließende Merkmale besitzen. Rhythmus ist demnach ein Wort, das mehrere Begriffe umfaßt.

b) Als Beitrag zur Klassifikation wurde eine mehrdimensionale Skalierung von einfachen musikalischen Rhythmen versucht, und zwar sowohl an Hand ihrer ästhetischen und affektiven Valenzen wie auch auf Grund der Eigenschaften, die ihnen bei einer musiktheoretischen Betrachtung zugeschrieben werden könnten. In beiden Fällen ergaben sich fünf Dimensionen,

die — wie eine entsprechende Transformation der Faktorenmatrizen zeigte — eine recht große Ähnlichkeit untereinander aufweisen. Zwar war beabsichtigt, lediglich neue Möglichkeiten zur Klassifikation aufzuzeigen, jedoch dürfte das auf zwei so verschiedenen Wegen gefundene System auch über das untersuchte Material hinaus Gültigkeit besitzen, da sich mit fünf Dimensionen mindestens Unterschiede in der Größenordnung von 10^5 darstellen lassen. Bestätigung hierfür lieferte eine Überprüfung der Validität dieses Systems an komplizierten, aus einfachen zusammengesetzten Rhythmen. Mit manchen bisherigen Ordnungsversuchen weist der hier vorgenommene gute Übereinstimmung auf, z. T. liefert er Ergänzungen. Es zeigte sich allerdings auch, daß manche Klassifizierungen, wie etwa die, divisible Rhythmen mit Hilfe der griechischen Versfüße zu beschreiben, unbrauchbar sind.

Neben Aussagen bezüglich der Voraussagbarkeit ästhetischer Urteile wie auch bezüglich mancher interpretatorischer Probleme der Musik ergab die Untersuchung, daß das subjektiv erlebte Tempo von Rhythmen — eine Generalisation auf Musik im allgemeinen ist ohne weiteres möglich — nicht mit dem metronomischen Tempo und auch nicht mit der Anzahl von Impulsen/sec übereinstimmt. Ein Zusammenhang zwischen einer erlebten Informationsdichte und dem subjektiven Tempoerindruck wurde vermutet. Letzterer scheint eng mit ästhetischen Valenzen von Rhythmen verknüpft zu sein, die ihrerseits allerdings nicht — wie vielfach behauptet wurde — vom metronomischen Tempo bestimmt sind.

Die Arbeit erscheint als Band II der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

Fred Ritzel: Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967.

Die häufig störende Diskrepanz zwischen dem von der Formenlehre der letzten 150 Jahre dogmatisch etablierten „Sonatenform“-Schema und der Morphologie des klassischen Sonatenkomponierens löste die dieser Arbeit zugrunde liegende Fragestellung aus: in welcher Weise äußerte sich die Theorie des 18. Jahrhunderts zum Formproblem der Sonate und wann entwickelte sich die noch heute analytisch benutzte pragmatische „Sonatenform“?

Die Erkenntnisse der wenigen Arbeiten, die sich bislang mit dieser Aufgabe beschäftigten (wie vor allem die Veröffentlichungen der amerikanischen Musikforscher L. G. Ratner und W. S. Newman), konnten auf ungleich breiterer Quellengrundlage zum Teil bestätigt, zum Teil erheblich differenziert oder berichtigt werden. Untersucht wurden musikalische Handwerkslehren aller Art, Lexika, ästhetische Betrachtungen, Zeitschriftenartikel und sonstige für das Thema relevante Schriften aus den Jahren zwischen 1700 und 1850. Dieser Zeitraum umgrenzt eine Entwicklung, die von ersten einfachen Formbeschreibungen „freier“ Instrumentalmusik bis zur Ausbildung des „Sonatenform“-Schemas führt. Die wesentlichsten Erkenntnisse finden sich dabei im Bereich der französischen und deutschen Theorie; die darüber hinaus zu Rate gezogenen Veröffentlichungen englischer, niederländischer, spanischer und italienischer Autoren bringen in der Regel nur eklektische Nachformulierungen.

Die musikalisch-technisch ausgerichteten Theoretiker entwickelten im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine für den Sonatenhauptsatz gültige binäre Form, deren primäres Charakteristikum in einer mehr oder weniger differenzierten Ordnung harmonischer Bewegungsverläufe bestand. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sah man beide Teile des Binär-Schemas hinsichtlich ihrer thematischen Führung als parallel entsprechend, hinsichtlich der modulatorischen Bewegung indessen als gegengerichtet an. Der erste Teil modulierte von der Haupttonart zur Nebentonart, der zweite Teil verlief umgekehrt — zu Anfang jedes Teils mußte der „Hauptgedanke“ stehen, dem abgeleitete „Nebengedanken“ folgten. Die thematische „Reprise“ umfaßte also den gesamten zweiten Teil. Differenziertere Betrachtungen betonten bald ein erstes Nebentonart-Niveau im ersten Teil, ein zweites, labileres in der

ersten Hälfte des zweiten Teils und ein abschließendes Grundtonart-Niveau. Gegen Ende des Jahrhunderts machte sich eine Tendenz zur ternären Formkonzeption insofern bemerkbar, als der abschließenden Grundtonartregion eine Rekapitulation sämtlicher thematisch wichtigen Bildungen des ersten Teils zugewiesen wurde, den vorausgehenden Abschnitt des zweiten Teils aber eine weniger obligatorische harmonische Bewegung und eine freiere Modifikation oder eine Neueinführung melodischer Gedanken bestimmten. Die thematische Entwicklung unterwarf man nicht einem so weitgehend vorgeplanten Ablaufgerüst wie die harmonische Bewegung. Den Postulaten der Ästhetik zufolge gab es innerhalb eines Sonatensatzes nur ein „Hauptthema“, dazu abgeleitete „Nebenthemen“ ohne feste Ortsbindung oder bestimmte affektive Charakteristik. „Kontrast“ als solcher konnte sich prinzipiell an allen Formpositionen ereignen, mußte dabei jedoch die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ berücksichtigen.

Im frühen 19. Jahrhundert bevorzugte man zur Formbeschreibung den thematischen Parameter. Deutlich dokumentieren dies Zeitschriftenartikel ab 1810, der Begriff „zweites Thema“ taucht auf, eine Tendenz zur ternären Gliederung wird spürbar. Die Kriterien der pragmatischen „Sonatenform“ formuliert schließlich in Frankreich A. Reicha im Jahre 1824, kurz darauf Heinrich Birnbach in Deutschland. Birnbachs „Hauptform“-Definition zeichnet sich dadurch aus, daß er — infolge analytischer Beethoven-Studien — auch Medianten als expositionelle Nebentonarten zuläßt. In den folgenden Jahren beschäftigten sich die Theoretiker (wie Marx, Lobe, Czerny, Singer, Colet, Gauthier) nur noch mit der Prägung neuer Termini und intensiverer pragmatischer Schematisierung.

Neben diesem, hier nur grob skizzierten, musikalisch-technisch ausgerichteten Kernstrang der Entwicklung zur „Sonatenform“ wurden auch andere Tendenzen der Formbetrachtung des 18. Jahrhunderts untersucht, so die Versuche, musikfremde Maßsysteme in den musikalischen Bereich zu übertragen (Rhetorik, allgemeine Kunstästhetik, Forkels Sonatenzyklus-Theorie, u. a.). Ebenfalls wichtige Aufschlüsse über das Formdenken der Klassik vermittelten gesonderte Betrachtungen spezieller Formprobleme und Begriffsprägungen, wie Sonatenzyklus, „Thema“, thematische Arbeit, „Anordnung“, „Sujet“, „Dessin“, „Form“, „Rentrée“, „Reprise“, „Kontrast“, Analyse u. a.

Die Dissertation erschien 1968 als Band 1 der Reihe „Neue musikgeschichtliche Forschungen“ (hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht) bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

A r m i n S c h n e i d e r h e i n z e: Die öffentliche Musikpflege der Stadt Taucha seit 1622 unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung des Arbeitermusikwesens. Diss. phil. Leipzig 1967.

Die Stadt Taucha unterscheidet sich in ihrer historischen Entwicklung, gesellschaftlichen und ökonomischen Struktur nur wenig von anderen vergleichbaren deutschen Städten. Auf kulturellem Gebiet kann sie trotz der unmittelbaren Nachbarschaft des Industrie- und Kulturzentrums Leipzig ein ausgeprägtes Eigenleben aufweisen. Das äußert sich besonders im Laienkulturschaffen der Kleinstadt. Die zahlreichen Vereinigungen zur Pflege der Vokal- und Instrumentalmusik sind von unterschiedlicher sozialer Struktur und bieten in ihrer Entwicklung eine Fülle von Vergleichsmöglichkeiten. Die vorgelegten Untersuchungsergebnisse können auf Grund des reichen und eindeutigen Materials als repräsentativ gelten. In der Situation der Laienchor- und Instrumentalvereinigungen Tauchas spiegelt sich die allgemeine Situation solcher Vereinigungen wider. Die Arbeit befaßt sich mit den wesentlichen Entwicklungszügen der öffentlichen Musikpflege der Stadt Taucha seit Gründung der Kantoreigesellschaft im Jahre 1622. Vor dem Hintergrund der allgemeinen historischen Entwicklung und der sich verändernden ökonomischen Struktur der Stadt werden die

Chroniken aller Vereinigungen der Vokal- und Instrumentalmusikpflege in ihren wichtigsten Erscheinungen untersucht.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Gegenüberstellung des bürgerlichen und des proletarischen Laienmusikschaffens. Es wird nachgewiesen, daß zwischen der sozialen Struktur, der Ideologie und der künstlerischen Programmgestaltung der jeweiligen Vereine ein gesetzmäßiger und dialektischer Zusammenhang besteht. Am Beispiel des „Bürgergesangvereines“ und des „Arbeitergesangvereines“ der Stadt wird gezeigt, daß auch das Laienkulturschaffen den historisch notwendigen und gesetzmäßig erfolgenden Verfall der bürgerlichen Gesellschaft einerseits und die progressive Entwicklung des Proletariats andererseits widerspiegelt.

Zu interessanten Nebenergebnissen führten vergleichende Untersuchungen zur Tätigkeit des Tauchaer Arbeitersängers und KZ-Häftlings Otto Heyer als Sammler von KZ-Liedern und den Ausführungen von Inge Lammel und Günther Hofmeyer in Heft 7 der Schriftenreihe *Das Lied im Kampf geboren (Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern — VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig 1962)*. Die von Heyer im KZ Sachsenhausen aufgezeichneten Liedertexte bestätigen die Auffassung von Lammel/Hofmeyer, daß infolge der mündlichen Überlieferung der Texte eine Vielzahl von Varianten in den einzelnen Lagern kursierte.

Eine Bilddokumentation beschließt die Arbeit. Sie enthält zahlreiche Fotokopien und soll zu vertiefenden Schlußfolgerungen anregen.

Henning Siedentopf: Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Diss. phil. Tübingen 1966.

Instrument und Spieltechnik bilden die notwendigen Voraussetzungen für einen adäquaten Klaviersatz. Die vorliegende Studie versucht, spieltechnische Prinzipien im Klavierwerk Bachs nachzuweisen und zu prüfen, wie sich die Gesetzmäßigkeiten der Hand in der Satzstruktur auswirken.

Grundlegend für die Bachsche Spieltechnik sind drei technische Errungenschaften: der bevorzugte Gebrauch des Daumens, die Einführung der „selteneren“ Tonarten und das Prinzip eines „erfüllten“ Spiels. Mit der Einbeziehung des Daumens als „Hauptfinger“ in die Applikatur ist die Hand in vollem Umfang am Spiel beteiligt, die Einführung der selteneren Tonarten erschließt den Spielraum mit seinem ganzen Reichtum, durch die voll ausgenutzte Bewegungskapazität der Hand bildet sich ein Klaviersatz, dem nichts hinzuzufügen ist. Bach gebraucht damit als erster die Hand, „wie sie die Natur gleichsam gebraucht wissen will“.

Die Untersuchung der spieltechnischen Prinzipien gliedert sich in drei Kapitel. Zunächst werden grifftechnische Prinzipien untersucht, welche aus dem Bau der Hand und der charakteristisch gegliederten Tastatur resultieren: die Lagen der beiden Hände auf der Tastatur, die Lagen der Finger innerhalb der Hand, das Wechselspiel zwischen Hand und Tastatur, die dauernde Beschäftigung, die Gleichberechtigung, die Spiegelbildlichkeit der Hände u. a.

Die spezifischen Bewegungsarten der Finger, des Handgelenks und der Hand, also die typischen Spielfiguren und Sequenzen, bilden den Inhalt des zweiten Kapitels. Für die frühen Werke sind kennzeichnend: der häufige Gebrauch von Trillern und Vierklängen, Kreiselfiguren auf fünf Tonstufen und Terzensequenzen. In den Werken der mittleren Schaffenszeit wächst die Zahl der Figuren, welche aus der Anschlagstechnik resultieren: Staccato-Figuren, „Seufzer“-Figuren, Figuren mit mehrmaligem Anschlagen derselben Taste. Die späten Klavierwerke verwenden öfter weitgreifende Arpeggiofiguren und Sequenzen mit

Abheben der Hand bei fixiertem Griff. Diese Entwicklung hat eine progressive Tendenz. Sie zeigt, daß Bach seine Technik kontinuierlich und eigenständig weiterbildete.

Im dritten Kapitel werden die kombinatorischen Spielprinzipien nachgewiesen: Prinzipien der Variation, der Imitation, der Wiederholung, des Kontrasts und der Steigerung.

Der abschließende Teil untersucht die Stellung der Spielelemente im Satzverlauf. Ein statistischer Vergleich zeigt ein deutliches Gefälle von zahlreich verwendeten, grundlegenden Spielpraktiken zu nur gelegentlich gebrauchten, differenzierteren Techniken. Zu Beginn des Satzes findet man vor allem diejenigen Techniken, welche eine Grund- und Ausgangsstellung bezeichnen, elementare Spielprinzipien, mit welchen sich der Spieler gleichsam einspielt. Im weiteren Verlauf wird mit den verschiedenen extremen Möglichkeiten der Technik experimentiert. Das Ende des Satzes erscheint im Sinne einer spielerischen Schlußsteigerung. Der Anteil an den verschiedenen Werkgattungen läßt unterscheiden zwischen „Kadenz“, „Zwischenspielen“ und „Spielstücken“. Als Kadenz hat das spielerische Element gestischen Charakter und dient als Schlußbekräftigung, Zäsur oder Einleitung. Die Zwischenspiele von fugierten Sätzen bilden Antithesen zu den satztechnisch gebundenen Abschnitten (Expositionen und Durchführungen). Spielstücke finden sich vor allem unter den Präludien, Fantasien und Suitensätzen, seltener unter den Fugen. Es gibt Spielstücke, welche eine einzige Spielfigur beibehalten und solche, in welchen sich mehrere Spielelemente zu einem charakteristischen Spielverlauf verbinden.

Instrument und Spiel sind bei Bach die Repräsentanten zweier eng miteinander verbundener, aber ihrem Wesen nach elementar verschiedener Dimensionen der Musik: Harmonie und Figuration oder: Fundament und Ornament. Die verschiedenen Formgattungen — der tonartlich geordnete Zyklus, das italienische Konzert, die Variationenreihe — zeigen dieses Spannungsverhältnis in immer neuem Lichte. Bekanntlich hat Bach zuletzt die verschiedenen Gattungen unter dem Titel *Klavierübung* nochmals zu einem monumentalen Zyklus zusammengefaßt. Mit diesem vierteiligen Werk legt er letztgültig Rechenschaft ab über Eigenart, innere Vielgestaltigkeit und mannigfaltige Beziehbarkeit instrumentaler und spielerischer Prinzipien, über Umfang und Grenzen der Instrumentalität.

Die Arbeit ist im Oktober 1967 im Foto-Druck erschienen.

Dieter Lutz Trimpert: Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini. Diss. phil. Mainz 1965.

Mit der Arbeit über die 174 Streich- bzw. Flötenquartette des in Paris lebenden Italieners Giuseppe Cambini wird versucht, die Aufmerksamkeit auf eine Teilgattung der Kammermusik zu lenken, die vom gleichzeitig gepflegten Typ des klassischen Quartetts erheblich abweicht.

Das Quatuor concertant ist dadurch gekennzeichnet, daß jeweils eines der vier Instrumente regelrecht konzertiert, während die verbleibenden drei eine einfache akkordische oder figurierte Begleitung ausführen. Es entstehen so acht- bis sechzehntaktige Soloepisoden teils kantabler, teils virtuos-konzertanter Natur. Lediglich die eröffnenden Themen sowie die Epiloggruppen der einzelnen Formteile sind in kompakterem Satz gestaltet.

Während das klassische Streichquartett die Gleichrangigkeit der Stimmen durch thematisch-motivische Arbeit und obligates Accompagnement erzielt, spielen diese Faktoren im Quatuor concertant Cambinis keine Rolle. Hier entsteht jedoch Gleichberechtigung der Stimmen durch den sukzessiven Vortrag der Soloepisoden. Das Verfahren der Klassiker hängt vom verwendeten motivischen Material ab; Satzart und Aufteilung der Instrumente werden jeweils individuell bestimmt, der Kürze der Motive entspricht rascher Wechsel bzw. gemeinsame Beteiligung der Instrumente, Dichte des Satzes. Cambinis Verfahren dagegen ist weitgehend materialunabhängig. Abmessungen und Abfolge der einem Instrument zuge-

wiesenen Teile werden durch das Bedürfnis nach Klangfarbenwechsel und ein nicht individuelles, sondern für eine Mehrheit von Werken typisches Verlaufsschema reguliert. Durch das Quartett läuft eine aufgeteilte Melodiestimme hindurch, es ist ein „Solo dialogué“ (Castil-Blaze).

Auch im Formbau ist im Gegensatz zum klassischen Quartett eine deutliche Typisierung spürbar. 72% der Quartette sind zweisätzig. Die eröffnenden Sonatenhauptsätze zeichnen sich durch eine auffällige Ausweitung des Seitensatzes, also des auf der Dominante stehenden Expositionsteils aus. Er beträgt im Mittel 75% der Exposition; bei Haydn und Mozart sind es 54 bzw. 58%. Dabei fehlt ein markantes zweites Thema im Sinne des dualistischen Prinzips. Die Reprisen beginnen entweder mit dem Hauptthema und lassen große Teile des Seitensatzes aus, oder sie setzen erst mit dem Seitensatz ein.

Als Schlußsätze treten auf: Rondos, Sonatensätze; dazu Ketten von meist fünf zweiseitigen Sätzchen — mit Variation bezeichnet —, die das Aussehen von Figuralvariationen haben, aber keinerlei Beziehungen zu einem Thema oder gemeinsamen harmonischen Gerüst aufweisen. Formale Rundung dieser Ketten erfolgt lediglich durch Da Capo des Eröffnungsabschnittes (ABCDEA).

Die ersten Drucke mit konzertanten Quartetten erschienen um 1770 in Paris; neben Cambini sind Asplmayer, Gebhard, Kammel, J. Chr. Bach, Signoretti, C. Stamitz und andere ihre Autoren. Soweit im Rahmen dieser Arbeit festgestellt werden konnte, weisen die Wurzeln der Gattung einerseits nach Italien, wo sich vom Concerto a quattro bis hin zu Boccherinis Quartetten das konzertante Element in der Streichermusik stark ausbildete, andererseits sind sie in Paris selbst zu suchen, vor allem in der kurz zuvor entstandenen konzertanten Sinfonie. Cambini zeigt einerseits den Einfluß L. Boccherinis, mit dem er in seiner Jugend zusammentraf, andererseits denjenigen F. J. Gossecs. Daß er Haydns Schüler gewesen sei, wie gelegentlich behauptet wurde, konnte in keiner Weise belegt werden.

Vor Beginn der Arbeit mußten die Fragen der Quellenlage und Datierung gelöst werden. Die Ergebnisse sind vor allem im Anhang zusammengefaßt: Thematisches Verzeichnis von Cambini Quartetten, chronologisch nach den Erstdrucken geordnet (Autographen und zuverlässige Kopien fehlen), Zusammenstellung der anderen WerkGattungen, Nachweise über zeitgenössische Pariser Quartettdrucke anderer Autoren.

Die Arbeit ist 1967 als Band 1 der Mainzer Studien zur Musikwissenschaft erschienen.

Im Jahre 1967 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Nachtrag 1966

Hamburg. Wilfried Fischer: Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs. — Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. — Eberhard Schmitz: Die Messen von Johann Heinrichen.

1967

Basel. Max Lütolf: Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. und 14. Jahrhunderts — Martin Staehelin: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Oeuvre.

Berlin. Freie Universität. Sigmund Helms: Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen. — Joachim Matzner: Zur Systematik der Borduninstrumente.

Erlangen. Ulrich Günther: Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des 3. Reiches. — Martin Schildbach: Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. Ernst-Ludwig Berz: Die Notendrucke und ihre Verleger in Frankfurt (Main) von den Anfängen bis etwa 1630. (Eine bibliographische und drucktechnische Studie zur Musikpublikation.) — Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. — Fred Ritzel: Die Entwicklung der pragmatischen Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts.

Freiburg i. Br. Reinhold Brinkmann: Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. — Elmar Budde: Anton Weberns Lieder op. 3. — Ulrich Michels: Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Mit Edition und Besprechung der *Notitia artis musicae* und des *Compendium musicae practicae*.

Göttingen. Friedhelm Döhl: Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzung, Technik und Ästhetik der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“. — Dietz-Rüdiger Moser: Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg von der Reformation bis zur Auflösung des Stiftes (1539—1802). Beiträge zu einer Musikgeschichte des Harzraumes.

Graz. Regine Friedrich: Ferdinand Peter Graf Laurencin. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Musikkritik. — Hans Heuer: Untersuchungen zur Struktur, Tonart und zum Begleitpart der Sololieder C. M. von Webers.

Greifswald. Manfred Vetter: Untersuchungen zu den in der deutschen musikalischen Fachliteratur von 1918 bis 1964 enthaltenen Methoden der musikalischen Werkanalyse.

Halle. Christian Lange: Das mehrstimmige Hören als eine wichtige Grundlage der musikalischen Rezeption bei Schülern und werktätigen Hörern. — Karl-Heinz Löbner: Georg Benda (1722—1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte. — Klaus Rößler: Das Mansfelder Bergmannslied. Versuch einer Sammlung und Interpretation. — Christoph Schwabe: Untersuchungen über Entwicklung und Stand der Musiktherapie.

Hamburg. Gerhard Allroggen: E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke nebst einer Einführung in seinen musikalischen Stil. — Wilfried Daenicke: Bewertung von Intervallbeobachtungen an Hand der Frequenzdistanz. Ein Versuch zur Rangordnung musikalischer Intervalle. — Günter Kleinen: Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. — Eberhard Kötter: Der Einfluß übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören. Eine experimentelle Untersuchung. — Helga de la Motte-Haber: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen. — Gerhard Ploebusch: Alban Bergs *Wozzeck*. Dramaturgie und musikalischer Aufbau.

Kiel. Helga Wichmann-Zemke: Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz.

Köln. Siegfried Gemeinwieser: Girolamo Chiti (1679—1759). Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano. — Erwin Hardeck: Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys. — Dietrich Heidsick: Die Geschichte der Entwicklung

des Musiklebens im Kreis Lübbecke. — Herfrid Kier: Raphael Georg Kiesewetter (1773 bis 1850). Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Historismus. — Wilhelm Lauth: Max Bruch Instrumentalmusik. — Günther Ochs: Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Mülheim an der Ruhr. — Alexander Pilipczuk: Der polnische Tanz Mazurek. — Gerhard Schulte: Untersuchungen zum Phänomen des Tonhöhen einbruchs bei verschiedenen Vokalfarben. — Leonhard Vohs: Maravi-Musik. Beiträge zur Musikethnologie Malawis und Sambias. — Herbert Vossebrecher: Die Gesänge des Speyerer Gesangbuches (Köln 1599). — Eckhard Wilkens: Hushan Ghaffari und Nasser Rastegarnejad. Zwei persische Santurspieler und ihre Musik.

Mainz. Jörg Christian Martin: Die Instrumentation von Maurice Ravel. — Dieter Zimmerschied: Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels.

Marburg. Wilfried Kaiser: Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat *Introductorium musicae practicae*, Münster 1508. — Albrecht Müsel: Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1516—1614). Leben und Schaffen. — Walter Piel: Studien zum Leben und Schaffen Hubert Waelrants (1517—1595) unter besonderer Berücksichtigung seiner Motetten. — Ingo Schultz: Studien zur Musikanschauung und Musiklehre Johann Heinrich Alstedts (1588—1638).

München. Wolfgang Dömling: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. — Erdmute Schwarzmath: Musikalischer Satzbau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern.

Münster. Heinrich Hülsmeier: Chrysologus Heimes und Joh. Friedr. Nolte. Ein Beitrag zur Situation der Kirchen- und Schulmusik des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts im südlichen Westfalen.

Wien. Gertrude Beneš: Ambros Rieder. Sein Leben und sein Orgelwerk. Nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Werke. — Franz Peter Constantini: Die Entwicklung der Versettenkomposition vom ausgehenden Mittelbarock bis zum Rokoko. — Akio Mayeda: Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist. — Josef Mayr-Kern: Franz Xaver Müller als Messenkomponist. — Walter Pass: Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten. Nebst einem Thematischen Katalog sämtlicher Werke. — Helmut Rösing: Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen. — Helga Scholz-Michelitsch: Georg Christoph Wagenseil als Klavierkomponist. Eine Studie zu seinen zyklischen Soloklavierwerken.

Zürich. Raymond Meylan: L'Enigme de la musique des Basses-danses du quinzième siècle.

BESPRECHUNGEN

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Erste Reihe, Erster Band: Codices Musici I. Beschrieben von Clytus Gottwald. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1964. XVI und 184 S.

Zu den großen und bleibenden Verdiensten der Deutschen Forschungsgemeinschaft gehört ohne Zweifel die Einsetzung und Förderung jenes weitverzweigten Unternehmens, dessen Aufgabe darin besteht, die Handschriftenkomplexe der deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken in Katalogreihen zu erfassen, die dem Stand und den Anforderungen moderner Forschung entsprechen. Im Zuge solcher Neu- bzw. Erstkatalogisierungen geht innerhalb des rund 11 000 Nummern zählenden Handschriftenbestands der Württembergischen Landesbibliothek nunmehr auch die umfangreiche und bedeutende Stuttgarter Musiksammlung ihrer erstmals zusammenhängenden Erschließung entgegen. Als gewichtiges Teilergebnis dieser Bemühungen enthält der hier vorgelegte Band die Beschreibungen einerseits von 53 Mensuralcodices, nämlich dem aus 48 Bänden bestehenden Rest des Repertoires der ehemaligen Stuttgarter Hofkapelle aus dem 16. Jahrhundert sowie fünf im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstandenen Chorbüchern aus der Benediktinerabtei Zwiefalten, andererseits von 18 größtenteils als Säkularisationsgut überkommenen Choralhandschriften verschiedener Entstehungszeit und Provenienz, aus denen die drei im 13.—14. Jahrhundert überwiegend in Metzger-St. Galler Neumen geschriebenen, aus dem Zisterzienserkloster Schöntal stammenden Bände (Cod. mus. fol. I 67—69) als ältester Teil dieser Gruppe und die prachtvoll illuminierten Manuskripte des Benediktinerklosters Lorch aus dem frühen 16. Jahrhundert (63—65) hervorgehoben seien. Das besondere Gewicht erhält der vorliegende Band durch die zeitgemäße Katalogisierung der erwähnten 48 *Stuttgarter Chorbücher*, eines trotz Unvollständigkeit noch äußerst einheitlichen und geschlossenen Bestands, der zu den wichtigsten Handschriftenkomplexen mit mehrstimmiger Musik aus dem Reformationsjahrhundert überhaupt gehört und dem innerhalb Deutschlands hinsichtlich des Umfangs und der Bedeutung nur die entsprechenden Sammlungen der Bayerischen

Staatsbibliothek München und der Universitätsbibliothek Jena vergleichsweise an die Seite gestellt werden können. Bei der Arbeit mit den Stuttgarter Quellen war man bislang auf den Katalog von A. Halm (*Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrhunderts auf der königlichen Landesbibliothek in Stuttgart*. Beilage zu MfM 34, 1902) angewiesen, der, abgesehen von einzelnen unverzeihlichen Flüchtigkeiten, schon bei seinem Erscheinen, wie Gottwald mit Recht in seiner gehaltvollen Einleitung (S. XII) feststellt, „nicht auf der Höhe der Zeit“ stand und nun, wie auch verschiedene Partien der verdienstvollen Studie von H. Marquardt, *Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Behandlung der Messen* (Phil. Diss. Tübingen 1936), als gänzlich überholt gelten muß.

Um die Mängel zu beseitigen, die den bisherigen Katalogisierungen von Musikhandschriften mitunter anhafteten, und um insbesondere eine darin häufig zutage tretende Willkür weitestgehend auszuschalten, sah sich der Katalogbearbeiter vor die schwierige Aufgabe gestellt, nach neuen, verbindlicheren Formen zu suchen, die eine Erweiterung im detaillierten Aufschlüsseln des musikalischen Inhalts und eine Vermehrung der Einzelnachweise und -daten gestatten, ohne in die Weitschweifigkeit und Unübersichtlichkeit mancher üppigen Spezialbeschreibung auszuarten. Daß dieses Ziel u. a. nur durch die Verwendung bestimmter Sigel und Kurztitel sowie durch Verzicht auf Angabe und Erläuterung einiger Fakten in der äußeren Anlage und Beschaffenheit der Manuskripte (Wasserzeichen, genaues Lagenschema, Initialen usw.) zu erreichen war, wird ohne weiteres einleuchten. Gottwald hat die hierbei maßgebenden, in Zusammenarbeit mit W. Gerstenberg, L. Hoffmann-Erbrecht, H. Osthoff und anderen Fachgelehrten entwickelten Gesichtspunkte und Richtlinien bereits früher, an musikwissenschaftlich entlegener Stelle, bekanntgemacht (*Empfehlungen für eine zeitgemäße Katalogisierung von Musikhandschriften*, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderheft [1], Frankfurt a. M. 1963 S. 155—169); er möchte dieses Regelwerk nicht als Reglement, sondern als „Leitfaden und Hilfe“ (ebda., S. 156) verstanden wissen.

sen — absolut sakrosankte, normative Postulate werden sich für die Anlage von Katalogen ohnehin nicht errichten lassen — und es wäre in der Tat wünschenswert, daß diese Hinweise künftig bei der Katalogisierung einzelner Handschriften wie ganzer Musikbestände größtmögliche Beachtung finden. Der Referent darf hier dankbar bekennen, daß ihm die Richtlinien Gottwalds, denen er sich bei der Neufassung seiner Arbeit über die Erlanger Mensuralcodices im wesentlichen angeschlossen hat, nicht nur befolgenswert erschienen, sondern auch förderlich waren (vgl. F. Krautwurst, *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen* [Ms. 473, 1—4]. *Erster Teil: Die Handschriften*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 25, 1965, S. 273—324; *Zweiter Teil: Die Werke*, ebda. 27, 1967, S. 253—282).

Im einzelnen umschließt die Beschreibung der Handschriften zunächst neben Signatur, Kurztitel (z. B. „*Ordinariumszyklen*“, „*Magnificat-Sätze*“) und einer Schlagzeile mit äußeren Daten (Beschreibstoff, Blattzahl, Format, Entstehungsort, Datierung) gewöhnlich drei in kleinerem Schriftgrad wiedergegebene Absätze, deren erster Angaben über Einband und Buchbinder, besonders wichtige Indizien für die Provenienzbestimmung der Stuttgarter Chorbücher, enthält. Im zweiten Abschnitt finden sich Vermerke über Lagerordnung, Follierung, tatsächlichen oder mutmaßlichen Textverlust, Notationstypus. Interpolationen, Rubrikationen etc. und namentlich über die Schreiber, als welche innerhalb des ehemaligen Kapellbestandes hauptsächlich drei Persönlichkeiten auftreten, die in der Einleitung kurz charakterisiert werden: Nikolaus Peuschel (um 1538—1550; Cod. mus. fol. I [im folgenden kurz: mus.] 24—28, 31—40, 42—46), der außerordentlich genaue und erfahrene Johann Chammerhueber (1557—1581; mus. I 1—12, 14—17, 19, 21, 24, 29—30, 41, 48) und Heinrich Leitgeb (1575—1582; mus. I 13, 15, 18, 20). Der dritte Kleindruck-Absatz weist Angaben zur Geschichte der Handschrift auf: u. a. Schreiberverskriptionen, Anmerkungen zur Provenienz (bei Säkularisationsgut), Datierungsargumente (Kompositions- und Ingressionsdaten), Repertoireerläuterungen, biographische Notizen und alte Signaturen.

Naturgemäß liegt der Schwerpunkt der Katalogisierungsarbeit in der Beschreibung des musikalischen Inhalts. Diese ist nach

folgendem Schema angelegt: Laufende Nummer innerhalb der Handschrift, Folioangabe, Werktitel, Stimmenzahl, Autorname (bei rund 170 anonym überlieferten mehrstimmigen Kompositionen hat Gottwald, z. T. auf einschlägiger Literatur fußend, dankenswerterweise die Verfasser ermittelt, deren Namen dann in spitzen Klammern erscheinen): darunter im Kleindruck, als bibliographisch und heuristisch wichtigster Abschnitt, Einzelnachweise für das jeweilige Werk: Text (T), Konkordanzen (K), Ausgaben (A) und Literatur (L). Im Hinblick auf Entstehung und Filiation der Handschriften, Verbreitungs- und Überlieferungsgeschichte der Werke sowie überhaupt alle Fragen der Quellen- und Textkritik ist es sehr zu begrüßen, daß Gottwald sich bei der Kennzeichnung und Identifizierung der Kompositionen nicht nur auf die Angabe einzelner repräsentativer oder primärer Quellen beschränkt, — was man, zumal in Verbindung mit dem Nachweis der Neudrucke in wissenschaftlichen Denkmalpublikationen und Gesamtausgaben im Rahmen eines Katalogs an sich für ausreichend erachten könnte — sondern ein möglichst umfassendes und geschlossenes Konkordanzverzeichnis angestrebt hat. Es steht zu hoffen, daß dieses Beispiel die entsprechende Nachfolge findet und sich insbesondere auf ähnliche, noch im Fluß befindliche Unternehmen auswirkt, wobei in erster Linie an die längst vordringlich gewordene Neukatalogisierung der Münchener Musikhandschriften zu denken ist. Obgleich Vollständigkeit hierin niemals zu erreichen sein wird, müßte sie jedenfalls doch stets angestrebt werden. Wenn also der Stuttgarter Katalog hinsichtlich der Konkordanzhinweise überhaupt einen Wunsch offenläßt, so wäre es zunächst derjenige nach konstanter Verwendung einheitlicher und eindeutiger Kurzsignaturen bei den handschriftlichen Vergleichsquellen. Der u. a. bei mus. I 1, Nr. 15 und 20 sowie mus. I 5, Nr. 13 und 14 mit der früheren Signatur *Nürnberg St. Ägid.* 142 angeführte Lindner-Codex ist identisch mit dem bei mus. I 22, Nr. 3 erwähnten Manuskript *Nürnberg St. Ägid.* 28 (Vgl. W. H. Rubsamen, *The International 'Catholic' Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg*, in: *Annales Musicologiques* V, 1957, S. 229—327, besonders S. 259). Das zur gleichen Reihe gehörige Chorbuch *Nürnberg St. Ägid.* 96 (mus. I 15, Nr. 17) trägt heute die Bezeichnung *Nürn-*

berg, *Landeskirchliches Archiv* (= LKA), Ms. St. Egidien 20 (Rubsamen, ebda. S. 260) und wäre in Analogie zu *Nürnberg St. Ägid.* 33 (mus. I 23, Nr. 4) in Kurzform etwa als *Nürnberg LKA St. Ägid. 20* zu zitieren. *Erlangen UB 794* (mus. I 39, Nr. 3) ist die alte Signatur (J. K. Irmischer, *Handschriften-Katalog der . . . Universitätsbibliothek zu Erlangen, Frankfurt und Erlangen* 1852, S. 210f.), zu dessen Serie die *Codices Erlangen UB 473, 1* (mus. I 35, Nr. 5) und *Erlangen UB 473, 2* (mus. I 31, Nr. 6 u. ö.; mus. I 33, Nr. 9 u. ö.) zählen (vgl. meine oben zitierte Arbeit). Die *Walter-Handschriften Nürnberg GM 369/83795* (mus. I 24, Nr. 17) und *Nürnberg GM 83795* (mus. I 35, Nr. 9 und 11) sind identisch, auf die Angabe der Realsignatur 369 kann verzichtet werden; doch wäre hier die Unterscheidung in Tenor- und Baßstimmbuch angezeigt gewesen, weil die beiden unter der Handschriftennummer 83795 vereinigten Bände nicht zum gleichen Stimmbuchsatz gehören und inhaltlich nicht übereinstimmen (Vgl. C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*, Kassel u. Basel 1949, S. 7–21, besonders S. 19f.). Eine Präzisierung der Signaturangabe ist vor allem bei den ebenfalls aus dem Repertoire der Nürnberger Lindner-Codices stammenden Manuskripten *Nürnberg GM 8820* (mus. I 9, Nr. 2; richtig: *GM 8820 B*) geboten, da unter dieser Handschriftennummer des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums sechs Chorbücher aufgestellt sind, die durch die Zusatzbuchstaben B, N, Q, T, X und Z (mus. I 13, Nr. 13) unterschieden werden (vgl. Rubsamen, a. a. O.). Daß im übrigen bei den Konkordanzan auf die Angabe der Nummer, Seiten- oder Blattzahl etc. des Werks in der jeweiligen Quelle verzichtet wurde, kann im Interesse einer einfachen und übersichtlichen Gestaltung des wissenschaftlichen Verweisapparats nur gutgeheißen werden; die betreffende Komposition ist im allgemeinen auch ohne diese Bezeichnungen klar bestimmt und sicher auffindbar. Lediglich wenn in einem Manuskript oder Sammeldruck außer dem gemeinten noch andere Werke mit gleichem Text und gleicher Stimmzahl vorkommen, die sich nicht durch verschiedene Autorennamen unterscheiden (was selten, und gewöhnlich nur

bei anonymen Stücken der Fall ist), wäre eine genauere Kenntlichmachung zu erwägen (z. B. mus. I 32, Nr. 9: *Intr[oitus] IV*, wodurch eventuell sogar auf das musikalische Incipit verzichtet werden kann), auch dann, wenn die in Betracht kommende Quelle bereits durch einen Neudruck erschlossen ist (mus. I 7, Nr. 1–3, wo ja auch, entgegen der Bemerkung S. XV, kein Incipit geboten wird).

Der gesamte Inhalt des Katalogs wird in einem 50 Seiten umfassenden Anhang durch fünf sehr gründlich durchdachte und ausgezeichnet gearbeitete Register erschlossen, die ein müheloses und schnelles Auffinden aller gewünschten Titel und Daten ermöglichen: *Literatur, Verzeichnis der Fundorte, Personen-, Orts- und Sachregister, Initienregister und Incipitverzeichnis*. Letzteres enthält die musikalischen Incipits der anonymen Werke in den Codices 1–48 (Hofkapellenreperitoire; die anonymen liturgischen Kompositionen „geringen Umfanges und mäßiger musikalischer Qualität“ des frühen 17. Jahrhunderts in den Codices 49–53 sind nicht berücksichtigt). Die ausnahmslose Beifügung der Textanfänge hätte hier die Benützung noch mehr erleichtern können. Zur Ergänzung der ersten zwei Register sei im Hinblick auf weitere Konkordanzan (s. unten) außer den genannten Arbeiten von C. Gerhardt (Handschriften in Berlin, Gotha, Jena und Nürnberg) und W. H. Rubsamen (Bestände in Nürnberg LKA und GNM) noch auf folgende Literatur hingewiesen: E. Loge, *Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen*, Kassel 1931 (StuUB Königsberg); O. Schröder, *Das Eisenacher Cantorenbuch*, in: ZfMw XIV, 1931/32, S. 173–178 (Kreis-[früher Karl Alexander-] Bibliothek Eisenach); L. Finscher, *Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae*, in: Mf XI, 1958, S. 189–195 (UB München).

Zusammenfassend darf man mit Befriedigung konstatieren, daß hier ein Katalog vorliegt, der in vollem Maße den an eine gediegene bibliographische Arbeit zu stellenden Anforderungen genügt: genaue und erschöpfende Information durch verlässliche Zitate und einwandfreie Titelaufnahmen, rasche und mühelose Orientierung auf Grund eines übersichtlichen Satzbildes sowie sauber gearbeiteter Register, und nicht zuletzt die Wiedergabe des neuesten Standes der For-

schung unter geschickter Ausnutzung der internationalen quellenkundlichen Literatur. So wird der Band ohne Zweifel einen Platz in der vordersten Reihe der jüngeren musikbibliographischen Werke einnehmen. Die Wissenschaft schuldet dem Verfasser ihren Dank für seine entsagungsvolle, muster-gültige Arbeit.

Um die Benutzung des Bandes und das Arbeiten mit den Stuttgarter Chorbüchern des 16. Jahrhunderts noch mehr zu erleichtern, mögen hier, namentlich im Hinblick auf quellen- und textkritische Fragen, in Listenform noch einige ergänzende Angaben zu einzelnen Kompositionen des württembergischen Hofkapellrepertoires folgen, wobei auf die zitierte Literatur und die oben angeführten Abkürzungen verwiesen sei.

Mus. I 1, Nr. 1: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 90); Nr. 13: K ebda. (Rubsamen Nr. 148); Nr. 22: K Nürnberg GNM 8820 X (Rubsamen Nr. 162); mus. I 2, Nr. 6: K Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 278); Nr. 7: K Nürnberg LKA St. Egid. 20 (Rubsamen Nr. 175); mus. I 3, Nr. 9: K Nürnberg GNM 83795 (Tenor), A Commer Mus. Bat III, 8, L Gerhardt, 93; Nr. 12: K Phalèse 1576; mus. I 4, Nr. 17: K RISM 1549², Erlangen UB 473, 3 (Krautwurst Nr. 71); mus. I 5, Nr. 13: K Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 143); mus. I 6, Nr. 6: K Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 83; mus. I 7, Nr. 11—18: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 353—359); mus. I 8, Nr. 1: K Phalèse 1576; mus. I 9, Nr. 2: K Augsburg TS 4, München StB Mus. 91, München UB 327 (Finscher S. 194), L Gerhardt, 91 f.; mus. I 11, Nr. 13: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 122); mus. I 14, Nr. 9 bis 15: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 360, 347—352); mus. I 16, Nr. 10: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 102); mus. I 18, Nr. 6: K Nürnberg LKA St. Egid. 20 (Rubsamen Nr. 42); mus. I 19, Nr. 13 und 14: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 222 (Rubsamen Nr. 220 und 222); mus. I 20, Nr. 10: K ebda. (Rubsamen Nr. 217); mus. I 22, Nr. 3: K Beringus 1548, Breslau 3, 9, 11, 15 und 16, Zwickau XXXVI, 48 (nicht XXVI, 48!); Nr. 4: K Beringus 1548, Breslau 3, 5 und 15, A Commer Mus. Bat. VIII, 59; Nr. 7: K Beringus 1548; mus. I 24, Nr. 17: K RISM 1538¹,

L Gerhardt, 60; Nr. 23: K Schöffler 1524, Berlin 40013, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), A Walt GA III, 43, L Gerhardt, 50 f.; mus. I 25, Nr. 5: K RISM 1555¹¹, 1558²⁰, Breslau 3 und 5, Erlangen UB 473, 4 (Krautwurst Nr. 102; dort weitere 16 Konkordanzen überwiegend der vierstimmigen Fassung). A Amsterdam 1951, hrsg. von B. Kahmann, und: Y. Rokseth, *Treize Motets et un Prélude*, Paris 1930, S. 28—35 (jeweils vierstimmig; der Komponist der Zusatzstimmen ist Arnold von Bruck); mus. I 30, Nr. 6: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 140); Nr. 7: K ebda. (Rubsamen Nr. 129); mus. I 32, Nr. 8: K RISM 1539¹⁴ (Intr. Asc. I; das Initium des Bassus S. 175 ist zu verbessern in: g—g—g—g—a—a—g); Nr. 9: K Berlin 40013, Breslau 92, Rostock UB Saec. XVI—49 (L. Hoffmann-Erbrecht in AMI XXVII, 1956, S. 109), L Gerhardt, 49; Nr. 16: K Rostock UB Saec. XVI—49 (Hoffmann-Erbrecht, ebda.); mus. I 33, Nr. 6: K Berlin 40013, Dresden Gramma 14, 2, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), Stuttgart mus. I 42, L Gerhardt, 50; Nr. 7: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 408); Nr. 8: K Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 52; mus. I 34, Nr. 4: K RISM 1532⁹ (nicht 1532¹⁰), 1553², Berlin 40013, Dresden 1/D/3 (Verdelot [„Verdoleth“]), Erlangen 473.3 (Krautwurst Nr. 87), Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B (Senfl), Kassel mus. 4^o 24 (Verdelot), München UB 326 und 327 (Finscher S. 192 und 194), Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), Rom Vall. E II 55—60 (s. E. Lowinsky in JAMS 3, 1950, S. 212), Zwickau LXXXIII, L Gerhardt, 73; Nr. 7: K Königsberg 1740 (Loge S. 42), Thorn (an: Paul Kugelmann, *Eltliche Teutsche Liedlein*, Königsberg 1558 [1560], Warschau Polinski (ZfMw II, 1919/20, S. 211), Zwickau LXXXI (Verdelot); mus. I 35, Nr. 5: K Regensburg Städt. Museum Codex Mayrhofer; Nr. 6: K RISM 1538⁵, Scotus 1539 (nicht 1538), Erlangen 473, 3 (Krautwurst Nr. 77); Nr. 7: K RISM 1540⁶, Königsberg 1740 (Loge S. 37); Nr. 10: K Regensburg Proske A. R. 940/41; Nr. 11: K Berlin 40013, Kassel 4^o 24, A Walt GA II, 22 (nicht II, 50), L Gerhardt, 70; mus. I 36, Nr. 2: K Berlin 40013, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 52;

Nr. 5: K Nürnberg GNM 83795 (Tenor), L Gerhardt, 93; Nr. 17: K Phalèse 1576; mus. I 39, Nr. 3: K Eisenach KB „Kantorenbuch“, Erlangen UB 473,3 (Krautwurst Nr. 86), München StB Mus. 13, Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 214), Rostock UB Saec. XVI—49 und 71; mus. I 40, Nr. 7: K Berlin 40013 (Text „*Resurrexi. Et adhuc tecum sum*“), Jena Weimar B (desgl.), Leipzig UB Thomas 49, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus; Text wie vorgenannt), A WaltGA III, 49, L Gerhardt, 45; Nr. 8: K Breslau 92, 93, 95 und 101, Dresden Grimma 58, Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 94), Rostock UB Saec. XVI—49, A CW 44, S. 4—7; Nr. 9: K Dresden Grimma 58, Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 109), Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 3), Rostock UB Saec. XVI—49; mus. I 42, Nr. 9: K Stuttgart mus. 133 (weitere K s. oben); Nr. 10: K Rhau 1544, Rhau Erben 1551, Berlin 40013, Dresden 1/E/24, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 56; Nr. 12: K Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 117; Nr. 22: K ChorConst I (nicht II), A DTÖ VI, 120 (nicht XVI!); mus. I 43, Nr. 1: K RISM 1532⁹ (Willaert), 1538⁶ (Willaert), 1539⁹ (L'Heritier); Nr. 3: K Regensburg Proske B 211—215 („*Hermannus Cu*“; vgl. P. Mohr, *Die Handschrift B 211 bis 215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel und Basel 1955, S. 12; dazu F. Krautwurst in Mf IX, 1956, S. 338); Nr. 6: K RISM 1538³ (Hermannus [Werrekoren?]); Nr. 8: K RISM 1532⁹, 1539⁸, 1553², Bologna Q 27, Chicago Newberry II, 2 und 8, Erlangen UB 473,3 (Krautwurst Nr. 81), Modena Est. Mus. C 313, Modena Arch. Cap. Cod. IX, München UB 327 (Richafort), Paris BN Bourdeney Rés. V/851, Rom Giul. XII/4, Rom Vall. E II 55—60, A Monumentos de la Música Española XV, Rom 1954, S. 179—184; Nr. 10: Komponist: Johann Walter, K Rhau 1544, Rhau Erben 1551, Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), A WaltGA II, 106, L Gerhardt, 53; Nr. 14: München UB 327 (Fischer, S. 194); mus. I 46, Nr. 1: L M. Antonowitsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Héle und de Monte*, Utrecht 1951.

Franz Krautwurst, Erlangen

Wilhelm Fucks und Josef Lauter: *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse*. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1965. 59 S.

Die Exaktwissenschaftliche Musikanalyse (= E.M.) will die „*Formalstruktur von Werken der Musik*“ (7) mit Hilfe statistischer Methoden erfassen. Dem großen Aufwand an mathematischen Mitteln und Begriffen: absolute und relative Häufigkeit, Wahrscheinlichkeit, Häufigkeitsverteilung, Mittelwert, v -te Momente, Streuung, Schiefe, Kyrstosis, Exzeß, Gauß'sche Verteilung, theoretische und empirische Verteilung, Rechtecksverteilung, Freiheitsgrad usw., stehen nur zwei Parameter gegenüber, die am einzelnen Ton als letztem Element der Formalstruktur abgelesen werden: absolute Tonhöhe und relative, d. h. in Abhängigkeit vom notierten Wert verstandene Tondauer. Nicht verarbeitet wird also insbesondere die Stellung der Töne im Takt und die relative Tonhöhe. Komplexe von Elementen, die mit Hilfe der beiden Parameter untersucht werden können, sind die Sukzession zweier Töne, die Simultanintervalle, die konsekutiven Intervallpaare und andere. Das Gefälle der mathematisch-kombinatorischen Methode bestimmt also die Auswahl der statistisch zu untersuchenden Fakten: was leicht zu quantifizieren ist, geht in die Statistik ein, was sich der Quantifizierung widersetzt, bleibt draußen.

Die Ergebnisse der Untersuchung sind zum Teil trivial: so zeigt z. B. die Tonhöhenverteilung in der ersten Violinstimme von J. S. Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen in *d*-moll klare Maxima auf den Tönen des *d*-Molldreiklages a^1 , d^2 und f^2 . Zum Teil aber sind sie irreführend, wenn z. B. Tschairowskys 6. Symphonie mit 5,12 einen höheren Entropie-Wert zeigt als Weberns Streichquartett op. 28.

Ausgesprochenermaßen will die E. M. „*gesetzmäßige Entwicklungen gewisser Parameter in Abhängigkeit von der Zeit*“ auffinden (7), d. h. sie will statistische Gesetze für den Ablauf der Geschichte entdecken. Nicht gerade statistische, aber doch quantitative historische Gesetze wurden uns schon gelegentlich offeriert als Fortschritt zu immer entfernteren Obertönen oder als Konsonantwerden von Intervallen, die zunächst als Dissonanzen galten (Schönberg). Sie hatten aber nicht nur die Bedeutung von Gesetzen, sondern enthielten darüber hinaus

nach ein Sollen, waren Grundlage bestimmter musikalischer Ideologien, aus deren Geist heraus Werke entstanden, die den angenommenen quantitativen Verlauf zu bestätigen suchten. Die E. M. will allerdings keine musikalische Ideologie sein, sondern nur den historischen Verlauf exakt beschreiben (7), und zwar mit denselben Mitteln, deren sich auch die Physik zur exakten Beschreibung eines Naturvorganges bedient. Bei zunehmender Komplexität der statistisch erfaßten Teilstrukturen nun kompliziert sich der mathematische Apparat sehr rasch über das technisch zu bewältigende Maß hinaus. Die Autoren sehen zwei Auswege aus dieser Situation: die Beschreibung durch Funktionen, die eine gewisse Mittelung durchführen, oder die Beschränkung auf musikalisch interessante Gruppen von Elementen. Der erste Weg würde das Mißverhältnis zwischen den mathematischen Mitteln und dem phänomenalen Gehalt nur noch weiter steigern. Der zweite Weg könnte bedeuten, daß unter dem Deckmantel des „musikalisch Interessanten“ weitere musikalische Eigenschaften in die statistische Untersuchung eindringen. Dagegen wehren sich allerdings die Verfasser mit der Begründung, daß der eigentliche musikalische Sinngehalt nur sehr schwer begrifflich faßbar sei. Ein so wohlbekanntes Faktum aber wie z. B. die relative Tonhöhe müßte vor allem in den traditionellen klassischen und romantischen Musikstücken unschwer statistisch untersucht werden können. Das Unsicherwerden der relativen Tonhöhe bei Werken, die den oben angeführten Ideologien ihr Dasein verdanken, stellt andererseits selbst einen wichtigen phänomenalen Zug dar.

Wo sich die Verfasser rein auf mathematischen Boden bewegen, sind ihre Ergebnisse so exakt wie alles Mathematische. Eine Behauptung aber wie die, daß „schon ein so einfacher Parameter wie die Tonhöhe einer einzelnen Stimme für die Art der verwendeten Kompositionsregeln... charakteristisch sein kann“ (13), überschreitet die Grenzen der Mathematik entschieden. Es mag wohl sein, daß die Regeln eine gewisse Häufigkeit bedingen, keinesfalls aber gilt die Umkehrung, daß auch die Häufigkeitsverhältnisse einen eindeutigen Schluß auf die verwendeten Regeln zulassen.

Die E. M. will rein objektiv vorgehen und reduziert zu diesem Zweck die Struktur der Musik auf den akustischen Bestand

der absoluten Tonhöhe und (relativen) Tondauer. Von der Problematik dieses Vorgehens einem Gegenstand gegenüber, der seinem Wesen nach subjekt-objektiver Art ist, haben die Verfasser offenbar ein gewisses Bewußtsein, wenn sie einräumen, daß ihre Untersuchungen „nur wenig von dem Komplex“ erfassen, „der dem Zuhörer beim Hören von Musik in jedem Zeitelement gegenwärtig ist“ (8).

Friedrich Neumann, Salzburg

Kurt Westphal: Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffensweise. Mit zahlreichen Notenbeispielen und einer Faksimile-Beilage. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. 86 S.

Angesichts des lebhaften Interesses für das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses, das gelegentlich tiefgreifende Fehden heraufbeschwor, ist es verwunderlich, daß die Dokumentation auf diesem Sektor bisher nur zögernd voranschritt. Da selbst der schaffende Künstler nur wenig zur Erhellung dieser Frage beitragen kann, knüpft sich die einzig legitime und wissenschaftliche Methode, dem Entstehen und Wachsen einer Komposition nachzuspüren, an die Auswertung der Exposés, Skizzen und Entwürfe, die dem Werk vorausgingen. Für viele Kunstwerke läßt sich der status *crescendi* nicht mehr erhellen, sei es, daß die Skizzen nachträglich vernichtet wurden, sei es, daß sich der künstlerische Formungsprozeß improvisatorisch am Instrument vollzog oder als reine Gedächtnisleistung zu Ende geführt wurde. Nur in wenigen Glücksfällen sind umfangreiche Ausarbeitungen von Kompositionen auf die Nachwelt gelangt, die den Werdegang eines Kunstwerkes vom ersten Einfall bis zur ausgereiften Gestalt sichtbar werden lassen. Zu diesen Glücksfällen gehören die Skizzenbücher Ludwig van Beethovens.

Von seinen auf über 5000 Blatt geschätzten Skizzen wurde seit Nottebohms verdienstvollen, wenngleich unzureichenden Ansätzen im Jahre 1865 trotz der Initiative des Bonner Beethoven-Hauses bisher nur ein kleiner Teil ediert, obgleich eine intensive Beethovenforschung gerade hier ihren Hebel anzusetzen hätte. Seit Riemann werden die Skizzen zwar immer wieder sporadisch für Einzeluntersuchungen herangezogen, eine umfassende Auswertung verhinderte jedoch

die lückenhafte Editionsfrage. Paul Mies gründete 1925 seine Studie über die Bedeutung der Skizzen ausschließlich auf die Edition Nottebohms, erst die Dissertationen Otto Neumerckels (Wien 1935), Dagmar Weises (Bonn 1949), Erna Szabos (Bonn 1951) und Joachim von Heckers (Freiburg i. Br. 1956) haben der Arbeit an den Skizzen neue Impulse gegeben.

Kurt Westphal, der außer dem bereits edierten Material auch bisher ungenutzte Skizzen zu Rate zieht, will in seinen Untersuchungen nicht nur Beethovens thematischen Umformungsprozeß verdeutlichen, sondern auch die „künstlerische Tendenz“ dieser Änderungen in Richtung auf den Gesamtverlauf der einzelnen Formenteile am Beispiel der 2. Symphonie sichtbar machen. Es war ein glücklicher Gedanke des Verfassers, im ersten Hauptkapitel „*Beethovens Arbeit an seinen musikalischen Gedanken*“ systematisch vorzuführen und das Verfahren der Veränderung der Tonschritte, die Umkehrung der Bewegungsrichtung, den Wechsel des Taktes, die rhythmische Belebung, die Vereinfachung des Satzbildes, die Vermeidung der Sequenzierung, die Variierung des Periodenbaues und die Verengung resp. Weitung des Tonraumes im einzelnen nachzuweisen.

Westphal, der sich schon 1935 in seiner Dissertation als minutiöser Kenner der Wiener Klassik auswies, erkennt Beethoven als den konstruktiven Schaffentypus, der den ersten Einfall unmittelbar ins Bewußtsein rückt und auf dem Papier konkretisiert, im Gegensatz zu dem intuitiv Schaffenden, bei dem sich „nicht nur der geistige Zeugungs-, sondern auch der anschließende Ausarbeitungsvorgang im Unbewußten oder doch im Halbbewußten“ abspielt (19). Der Verfasser kann an zahlreichen Beispielen überzeugend darstellen, wie Beethoven erst schrittweise aus einem oft belanglosen Motiv den endgültigen Umriß eines Themas modelliert, wie die scheinbar mühelos gezeugte Vollgestalt einer Melodie in Wahrheit das Ergebnis harter Arbeit und ständigen Feilens war.

Das Kernstück der Studie bildet die Darstellung des Arbeitsganges an der zweiten Symphonie. Die sorgfältige Verwendung der von Mikulicz und Nottebohm edierten und die erstmalige Auswertung bisher unbeachteter Skizzen (Deutsche Staatsbibliothek Ber-

lin, Landsberg 12) ermöglichen es Westphal, wertvolle Erkenntnisse zur Entstehung sämtlicher Sätze dieser Symphonie zu vermitteln. Da sich Beethoven bei diesen Skizzen nicht auf geschlossene Themen beschränkte, sondern mehrfach längere Formverläufe notierte, ist die Auswertung gerade dieser Skizzen und ihre geschlossene Darstellung besonders ertragreich. Westphal zeigt u. a., wie Beethoven erst aus der Konzeption des Allegrothemas zur Notwendigkeit einer langsamen Einleitung als Eröffnungskontrast gedrängt wird, wie er sich vergeblich müht, die kurze Intonatio durch rhythmische Qualitäten zu beleben, wie er sie schließlich durch Verarbeitung des ersten Taktmotivs formal zu weiten sucht, während sich gleichzeitig das Allegro-Hauptthema unter dem Gewicht der Einleitung wandelt und Beethoven endlich zwingt, die Einleitung auf Grund der neugewonnenen Gestalt des Hauptthemas zu verwerfen und durch eine neue, die jetzt gültige, zu ersetzen. Westphal verfällt glücklicherweise nicht in den naheliegenden Fehler, jede Endfassung a priori als die optimale Gestalt zu erklären, sondern begleitet die Metamorphose der musikalischen Substanz mit seinem sorgfältig abgewogenen kritischen Urteil. Ein Wort hätte man sich noch zu Beethovens instrumentatorischem Verfahren gewünscht. Es fällt auf, daß Beethoven, soweit die bisher edierten Skizzenbücher erkennen lassen, recht sparsam mit instrumentatorischen Hinweisen verfuhr. Läßt sich das dahin deuten, daß Beethoven zunächst im wesentlichen abstrakt gestaltete und erst während der Partiturniederschrift das orchestrale Klangbild in seine gedanklichen Konzeptionen einbezog?

Vielleicht bringt die Edition weiterer Skizzenbücher, für die man sich nach dem Vorbilde Fischmanns auch die Beigabe des jeweiligen Faksimilebandes wünschte, eine Klärung der Frage, inwieweit Beethoven schon spontan von klangfarblichen Vorstellungen beherrscht wurde. Westphals gerade vom Methodischen her überzeugende Studie mit über 150 Notenbeispielen (leider ohne Lit.-Verzeichnis) weist einen gangbaren Weg, wie die Skizzenbücher tiefe Einsichten in die geistige Werkstatt des künstlerisch Schaffenden zu gewinnen vermögen.

Heinz Becker, Bochum

Theodor Klauser: Kleine abendländische Liturgiegeschichte. Bericht und Besinnung. Mit 2 Anhängen: Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses. Ausgewählte bibliographische Hinweise. Bonn: Peter Hanstein 1965. 245 S.

Dieses Buch ist nicht für den Musikwissenschaftler geschrieben, sondern für den Laien, der seine Liturgie verstehen und, da diese geschichtlich, in einer keineswegs geradlinigen und folgerichtigen Geschichte geworden ist, sich um diese Geschichte bemüht. Es ist aber selbstverständlich, daß auch jeder Musikhistoriker, der sich mit der katholischen Kirchenmusik beschäftigt und, wie könnte man Musikgeschichte studieren ohne die Kirchenmusik miteinzubeziehen, die Liturgie als die Auftraggeberin der Kirchenmusik verstehen muß, in ihren verschiedenen Perioden, also in ihrem verschiedenen Verhältnis zur Kirchenmusik, mit ihren wechselnden Wünschen und Erlaubnissen. Das Buch, das bereits in vier Auflagen vorlag und nun in beträchtlich erweiterter Neufassung erschienen ist, bringt nicht viele Einzelheiten, die unmittelbar für den Musikhistoriker wichtig wären; das würde ein Handbuch der Liturgiegeschichte erfordern; aber es führt den liturgischen Geist der einzelnen Perioden vor, und das ist mindestens ebenso wichtig, wie örtliche oder zeitliche Besonderheiten.

Der Verfasser teilt die Geschichte der katholischen Liturgie in vier Perioden ein: I: bis zu Gregor dem Großen, II: bis Gregor VII., III: bis zum Konzil von Trient, IV: bis zum zweiten vatikanischen Konzil. Die übliche musikalische Periodisierung stimmt nicht völlig damit überein. So rechnet man gern die Periode der Gregorianik bis etwa 800 oder 900 und läßt dann die abendländische Musik beginnen mit dem Auftreten der Mehrstimmigkeit. Aber trotzdem, die Charakterisierung des ersten Zeitabschnittes als „Die Periode der schöpferischen Anfänge“ gilt. In ihr entstehen die gregorianischen Formen aus jüdischen und griechischen Quellen; die lateinische Kirchensprache setzt sich durch. Ein Einfluß des kaiserlichen Zeremoniells auf die Liturgie wird aufgezeigt (und sollte es nicht auch die Musik beeinflussen haben? Aber das ist eine der wichtigen Fragen, die sich bei der Lektüre des Buches für den Musikwissenschaftler erheben).

Die zweite „Periode der fränkisch-deutschen Führung“ enthält nun das, was man

bisweilen die „goldene Zeit der Gregorianik“ nannte. Aber der römische Choral wird mitsamt der Liturgie nach dem Norden verpflanzt (und die Frage ist, was das für die Musikgeschichte bedeutet: Textierung der Melismen, nach Ansicht des Rezensenten auch Änderung des Rhythmus). Und was die Mehrstimmigkeit betrifft, so datiert der Rezensent ihr erstes wirksames Auftreten im abendländischen Bereich auch auf das 7. Jahrhundert. Wichtiger aber als manche nördliche Elemente, die die Liturgie jetzt aufnimmt, ist die Entstehung der „Privatmesse“, die der Priester sozusagen für sich selber feiert.

Der dritte Teil, „die Periode der Auflösung der Wudierungen, der Um- und Mißdeutungen“, erörtert dann die Folgen dieser Privatmesse. Der Laie verliert den Zusammenhang mit dem gottesdienstlichen Geschehen; er ist mit den Bedürfnissen seiner Frömmigkeit sozusagen auf sich selber angewiesen. Die Musik aber wird zum Schmuck, da ihre Texte sowieso vom Priester gebetet werden. Das bedeutet aber, sie wird aus der strengen liturgischen Verpflichtung entlassen. Die ästhetische Seite tritt in den Vordergrund, und die Kunst kann sich ohne Rücksichtnahme auf die nicht mehr geistig beteiligte Gemeinde frei entfalten. Welche Wichtigkeit dies für die weitere Geschichte der Kirchenmusik hat, und diese ist immer noch in dieser Periode der wesentliche und vorwärtsweisende Teil der Kunstmusik überhaupt, das liegt auf der Hand.

Der vierte Teil enthält „die Periode der ehernen Einheitsliturgie und der Rubrizistik“. „Das Frömmigkeitsleben der Gläubigen wird nur noch in verhältnismäßig geringem Ausmaß durch die Liturgie bestimmt.“ So darf man also auch in der Kirchenmusik dieser Zeit nicht allzuviel nach einem Ausdruck der Frömmigkeit schauen, zum mindesten nicht nach einer liturgischen Frömmigkeit. Die Liturgie wird zeremoniell. „Der ‚Hof haltende‘ eucharistische Christus sollte eben genau wie ein Fürst behandelt werden . . . Kein Wunder, daß der in der Brorgestalt verborgene Gottessohn nun mancherorts auch ein Pagen-corps erhielt . . . Pagen im weißen spanischen Kostüm, mit einem Salondegen an der Seite . . . Kein Wunder, daß jetzt die polyphone und instrumentale Kirchenmusik vielfach den Charakter einer weltlichen Hofmusik annahm.“

Das ausgezeichnete Buch steht voll und ganz im Geiste der liturgischen Erneuerungsbewegung, die durch das neue Konzil amtlich wurde. So ist dieser historische Rückblick, der die weithin tragische Geschichte der Liturgie und letztlich auch der Kirchenmusik, d. h. einer echten Kirchenmusik, aufzeigt, auch für jeden hilfreich, der diese auch musikalische Erneuerung beobachten oder an ihr teilnehmen will. Abschließend sei auf die Bibliographie hingewiesen, eine Auswahl, aber doch eine sehr umfangreiche; sie macht einen Großteil des Buches aus und bietet die Möglichkeit, den Problemen, die oft nur skizziert werden, nachzugehen.

Ewald Jammers, Heidelberg

Das karolingische Tonar von Metz. Herausgegeben und erläutert von Walther Lipphardt. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1965. 309 S., 2 Taf. (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen. 43.)

Was Metz für die Entwicklung des Choralgesangs bedeutet, das ist in den letzten Jahrzehnten stetig deutlicher geworden. Die „Schola Cantorum Mettensis“ unter Chrodegang hat für das ganze Frankreich einst das Vorbild abgegeben; die „Metzer Neumen“ sind in die musikalische Schriftgeschichte eingegangen, wiewohl man hier in Zukunft differenzierter vorgehen muß. Wenn nun eine Metzger Handschrift (Stadtbibliothek Hs. 351) sich als das älteste überhaupt bekannte Tonar, ja als das „älteste umfassende Dokument des gregorianischen Chorals“ (S. VII) kundgibt, dann ist dies eine wichtige Stufe hin zu den Quellen der Frühzeit des Chorals.

Das Metzger Tonar des 9. Jahrhunderts stammt aus der Praxis der obengenannten „Schola Cantorum“. Es nach allen nur erdenklichen Seiten hin aufgeschlüsselt zu haben, ist das Verdienst des Verfassers, der ein höchst willkommenes alphabetisches Verzeichnis der Offiziumsantiphonen in der ersten Hälfte des Buches verankert hat (S. 69–100). Als Verfasser oder Kompilator vermutet Lipphardt Alkuin, als Umformer gibt sich dessen Schüler Aldric zu erkennen. Auf alle Fälle muß die Ordnung der älteren Tonarvorlage (um 820) noch vor Aurelian gesetzt werden, so daß diese Metzger Handschrift als direkter Vorläufer der großen ottonischen und salischen Tonare anzusprechen ist.

Der nächste Schritt in der Tonarforschung wird von Lipphardt bereits angekündigt: er wird darin bestehen, die Vorläuferschaft des karolingischen Tonars weiter auszubauen. Nicht umsonst wird an allen möglichen Stellen die Bamberger Handschrift Lit. 5 in Beziehung zu Metz gesetzt, deren inniger Zusammenhang mit der Reichenau auch in den Jahren der versuchten Entthronung dieser Insel nicht in Zweifel zu setzen ist. Für Lipphardt ist es klar, daß die Metzger Tradition auch in der Reichenau des 12. Jahrhunderts weiterwirkt. Das schwierige Werk einer Brücke ausführen zu können, das wünschen wir dem Verfasser. Man darf nach allem sagen, daß wir eine derart wichtige Quellen-Publikation im Bereich der Choralforschung seit einigen Zeiten nicht mehr zu verzeichnen hatten.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Franz Krautwurst: Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 437, 1–4). Erster Teil: Die Handschriften. Zweiter Teil: Die Werke. Sonderdruck aus: Jahrbuch für fränkische Landesforschung. 25 u. 27, 1965 u. 1967, S. 273–324 u. 253–281.

Der Verfasser, der sich durch zahlreiche Aufsätze und Editionen seit über einem Jahrzehnt als einer der besten Kenner der deutschen Musik der Reformationszeit ausgewiesen hat, legt die ersten beiden Teile seiner 1955 von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen angenommenen Habilitationsschrift vor, nach Inhalt und Form auf den neuesten Stand der Forschung gebracht, jedoch leicht gekürzt. Die Studie behandelt quellenkundlich und musikhistorisch den Restbestand von vier (früher mindestens sieben) Chorbüchern aus dem Besitz des ehemaligen Zisterzienserklosters Heilsbrunn. Sie wurden zwischen 1538 und 1548 hauptsächlich von dem Klosterrector Johann Hartung, dem Schwiegervater Caspar Othmayrs, geschrieben. Als reine Gebrauchshandschriften überliefern sie einen wesentlichen Teil des vollständigen Repertoires einer evangelischen Urkantorei und sind etwa vergleichbar mit den Torgauer Walter-Handschriften aus dem mitteldeutschen Raum.

Nach detaillierten Bemerkungen über die Geschichte der Bücher und Wasserzeichen, Schreiber, Notenschrift, Rastrierung und Stimmanordnung (acht Faksimiletafeln im

Anhang bieten dazu eine gute visuelle Ergänzung) schließt sich als Kernstück dieses ersten Teils die ausführliche Beschreibung und Inhaltsangabe der vier Folianten an. In der Anordnung und im übersichtlich gesetzten Schriftbild der Verzeichnisse folgt der Verfasser im wesentlichen den von Clytus Gottwald im Katalog der Stuttgarter Codices angewendeten Prinzipien. Sie bieten auf gedrängtem Raum mannigfaltige Informationen über die liturgische Stellung, Cantus firmi, Konkordanz und Neuauflagen der einzelnen Werke. Für spätere Verweise ist auch die Durchnummerierung der insgesamt 128 Kompositionen sowie ihre gesonderte Zählung innerhalb der Chorbücher praktisch.

Eine der Hauptaufgaben dieser Studie bestand in der Suche nach Quellenkonkordanz und in der Ermittlung der Autoren der zahlreichen hier anonym überlieferten Werke. Welche Probleme zu bewältigen waren, zeigt etwa das Chorbuch 4, dessen Inhalt fast ausschließlich anonym verzeichnet ist. Nach gründlichster und gewissenhafter Durchforstung der deutschen und zahlreicher ausländischer Quellen ist es Krautwurst nicht nur gelungen, eine imponierende Anzahl von Konkordanz zusammenzutragen und so für den aufmerksamen Leser ein komplexes Bild der weitläufigen Verzahnung der deutschen Musiküberlieferung jenes Jahrhunderts nachzuzeichnen, sondern auch den größten Teil der Anonyma zu identifizieren.

Im zweiten Teil untersucht der Verfasser die 128 verschiedenen Werke zunächst nach Gattungen. Die Einteilung nach der liturgischen Funktion der einzelnen Stücke wird dem Charakter dieser reinen Gebrauchssammlung am besten gerecht, auch wenn heute über die damalige gottesdienstliche Verwendung der meisten der hier zahlreich vertretenen Psalm-, Evangelien- und Epistel-motetten sowie der Kompositionen über gewisse alttestamentarische Texte noch keine Klarheit besteht. Ein weiteres Kapitel ist der Überlieferungsgeschichte gewidmet. Mit Recht stellt Krautwurst die Heilsbronner Chorbücher als die früheste handschriftliche Quelle für Maßproprien aus dem zweiten Teil von Isaacs *Choralis Constantinus* heraus. Läßt sich diese frühe Niederschrift noch mit der Nähe zu Nürnberg erklären, wo Formschneider 38 Jahre später das Werk zum Druck bringt, so bleibt die Herkunft von vier

hier singular verzeichneten Hymnenbearbeitungen Crequillons rätselhaft. Ein Nachtrag zum 1. Teil der Schrift bringt einige weitere Konkordanz aufgrund von kürzlich veröffentlichten quellenkundlichen Arbeiten. Ein wertvolles Incipitverzeichnis der 12 singular überlieferten Kompositionen macht den Beschluß.

Überblickt man das Repertoire als Ganzes, so fällt auf, daß deutsche protestantische Kleinmeister wie Dietrich, Mahu, Resinarius, Walter u. a. eine gewisse Sonderstellung genießen, während Altmeister wie Finck und Stoltzer, die zur gleichen Zeit von Rhau und den Schreibern vieler mitteldeutscher Quellen besonders geschätzt wurden, vollständig fehlen. Jüngere und ältere niederländische Komponisten — Crequillon, Gombert, Isaac, Mouton u. a. — sind zahlreich vertreten, dagegen der von den Nürnberger Druckern so gern veröffentlichte Josquin Desprez mit nur einer Psalmotette. Angesichts solcher Divergenzen drängt sich die Frage auf, ob dieses in sich durchaus geschlossene Repertoire etwa die zeitgenössischen Wittenberger und Nürnberger Drucke in mancher Hinsicht ergänzen sollte oder ob es sich nur um landschaftlich bedingte oder in der Person des Schreibers zu suchende Eigenwilligkeiten handelt. Der Inhalt der drei in Verlust geratenen Chorbücher könnte auf diese Fragen eine Antwort geben.

Hoffentlich läßt die Fortsetzung der Arbeit nicht lange auf sich warten. Schon diese ersten beiden Teile zeigen, daß es sich um eine wichtige, unsere Kenntnisse der Musik der Reformationszeit wesentlich bereichernde Studie handelt.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Rudolf Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. The-matischer Katalog. Wien 1965 (in Kommission bei Hermann Böhlau Nachf., Wien—Graz—Köln). 274 S. (Tabulae Musicae Austriae. II.)

Die Musikbibliothek des Stiftes Kremsmünster besitzt elf Lautentabulaturen, und zwar zwei Drucke und neun Handschriften. Da bisher nur wenige dieser handschriftlichen Sätze veröffentlicht wurden, ist Flotzingers Arbeit sehr zu begrüßen. Der Katalog ist aus seiner Dissertation hervorgegangen (*Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster mit musikgeschichtlicher Auswertung der Handschriften L 64 und L 81*

sowie thematischem Katalog des Gesamtbestandes, Wien 1964).

In der Einleitung werden die Handschriften eingehend beschrieben. Der Inhalt von L 64 besteht in der Hauptsache aus lateinischen Hymnensätzen, Studien-Excerpten nach dem 2. Teil des *Transilvano* von Girolamo Diruta (Venedig 1609), 18 Solostücken (meist Tänzen) in italienischer Tabulatur für eine siebendhörige Laute, 35 französischen und 10 spanischen Airs mit und ohne Lautenbegleitung sowie 3 italienischen Monodien. Die Eintragungen rühren von einer Hand her, der Schreiber war wohl ein Mönch. Flotzinger vermutet, die Handschrift sei zwischen 1601 und 1632, wahrscheinlich um 1610, in Italien entstanden und von P. Benedikt Lechler, der als Komponist und Sammler von Lautenstücken bekannt ist, 1633 nach Kremsmünster gebracht worden. Die meisten Lieder wurden aus den Bänden I—IV der Sammlung *Airs de differents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris 1608—1613) entnommen und der Lautensatz aus der französischen Tabulatur in die italienische übertragen. In der Handschrift ist noch eine textierte Unterstimme notiert, die mit der tiefsten Stimme der Lautenbegleitung der Drucke übereinstimmt.

Der Inhalt der Handschrift L 81 ist recht bunt. Sie enthält Stücke in französischer Tabulatur für eine zehndhörige Laute in verschiedener Stimmung, Stücke in italienischer Tabulatur für eine Laute in alter Stimmung sowie Stücke in italienischer Tabulatur für eine fünfhörige Gitarre. Die Sätze bestehen aus Tänzen, Präludien, Toccaten, Fantasien und deutschen sowie italienischen Liedern. Eingestreut sind lateinische und deutsche Verse über Liebe, Musik und Lautenspiel. Offenbar war der Schreiber Student. Unter den Gitarrenstücken befindet sich ein *Praeludio d[omi]ni Sebastiani de Halwihl quod ipsemet descripsit*. Flotzinger nimmt an, daß dieser der Schreiber der Tabulatur war und mit Johann Sebastian Graf von Hallwil identisch ist, der 1622 in Innsbruck geboren wurde und 1700 in Wien als kaiserlicher Wirklicher Geheimer Rat und Kammerherr starb. Drei Sätze sind *Gouttier* (*Guttier*) gezeichnet. Der Satz *Guttiers Stückh/ so er dem Fürsten/ von Eggenberg dediciert* ist aus den *Oeuvres* von Pierre Gaultier (Rom 1638) entnommen (nicht Jacques, wie S. 29 versehentlich an-

gegeben ist). Die Eintragungen müssen also zwischen 1638 und spätestens 1650 vorgenommen worden sein.

Die übrigen sieben Handschriften sind Lautenbücher in französischer Tabulatur und enthalten Tanzsätze und Suiten. Die Stücke rechnen in der Regel mit einer elfhörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung. Nur ausnahmsweise werden in L 77 und L 83 abweichende Stimmungen verlangt. Die Schreiber dieser Tabulaturen sind unter den Angehörigen des Klosters zu suchen. Wie in anderen Klöstern ist in Kremsmünster eine eifrige Pflege des Lautenspiels bezeugt. Die Eintragungen in L 78 rühren von zwei Schreibern her, der zweite war P. Sigismund Gast (1645—1711), ein vortrefflicher Lautenist. Nur dreimal wird ein Komponist genannt: *Gottier*, *Gottie* (= Gaultier), *Loggi* (= Johann Anton Graf Losy von Losinthal). Die Handschriften L 82, 85, 83 und 79 weisen die gleichen Schriftzüge auf, der Schreiber war vielleicht P. Ferdinand Fischer, ein Meister des Lautenspiels. Die Eintragungen wurden etwa in den Jahren 1680 bis 1710 vorgenommen. Es fällt auf, daß in L 82 und L 85 nur wenige Stücke Satzbezeichnungen tragen und ein Komponist nie genannt wird. In L 83 werden als Autoren R. Berhandtzky, Biber, Gallot, Comte Logi, F. Ignaz Hinterleitner, Muffat und Pecheur angeführt. Die Nrn. 200—288 sind eine Fortsetzung von L 85. In L 79 werden Komponisten oft genannt: Bittner, Du But, Du Faut, Du Pres, Gallot, Gaulttier, Mouton, Esaias Reusner (E. R.) (nicht Berhandtzky, Lauffensteiner und Logi, wie S. 46 versehentlich angegeben ist). Die nicht signierten Stücke Nr. 1—66 stammen aus E. Reusners *Neuen Lauten-Früchten* 1676, die Stücke Nr. 225—296 aus dessen *Delitiae Testudinis* 1667. Die Tabulatur enthält auch acht Sätze für zwei Lauten (Nr. 202—224). Die Handschrift L 77 stammt wohl aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Nur selten wird ein Komponist genannt: Du Faut (*Gigue*), Lauffensteiner (*Suite*), Weichenberger. Außer Solosätzen enthält die Handschrift fünf Partien a 3, darunter eine von Weichenberger, und eine Partia a 5. Doch ist von diesen Lautenkonzerten nur die Lautenstimme erhalten. In der Handschrift L 84, die um 1710 geschrieben wurde, sind alle Sätze unsigniert.

Im thematischen Katalog sind die Handschriften nach der angenommenen Entste-

hungszeit, die Sätze einer Handschrift nach der Reihenfolge des Originals angeordnet. Wohl um Platz einzusparen, wurde die Tabulatur nicht wiedergegeben und für die Übertragung, in der die Stimmführung ausgearbeitet ist, ein Fünfliniensystem mit oktavierendem Violinschlüssel gewählt. Zu Beginn eines Incipits, das meist vier Takte oder zwei Großtakte umfaßt, sind Generalvorzeichen, jedoch keine Taktzeichen gesetzt. Die Spielzeichen der Tabulatur sind beibehalten, fehlende Satzbezeichnungen ergänzt. Den Incipits sind u. a. folgende Angaben beigegeben: Name des Komponisten, soweit bekannt, Art der Tabulatur und Stimmung der Laute, Konkordanzen-Vermerke, Nachweis des Auftretens in anderen Werken, etwaige Neuausgaben. Die neun Handschriften enthalten 1318 Stücke, die Konkordanzen nicht mitgerechnet. Nach den Handschriften sind die Drucke E. Reusners angeführt: *Delitiae testudinis*, Titelaufgabe o. J., *Neue Lauten-Früchte* 1676. Sie bringen nur 11 neue Stücke. Die Einrichtung des Katalogs entspricht wissenschaftlichen Anforderungen. Es ist daher sehr schade, daß die Übertragung nicht frei von Druck- und Übertragungsfehlern ist.

Flotzinger betont, daß vom Versuch einer Identifizierung aller anonym überlieferten Sätze abgesehen werden mußte. Daher konnte er nur in gewissen Fällen den Verfasser angeben. So läßt sich z. B. noch nachweisen, daß Sätze aus folgenden Drucken entnommen wurden: Pierre Gaultier, *Oeuvres*, Rom 1638: Nr. 71, 73—78, 92, 94, 95; Jacques Bittner, *Pieces de Lut*, o. O. 1682: Nr. 388—414, 416—440; Philipp Franz Lesage de Richée, *Cabinet Der Lauten*, o. O. u. J. (1695): 1207.

Hans Radke, Darmstadt

Joyce Ellen Mangler: *Rhode Island Music and Musicians 1733—1850*. Detroit 1965: Information Service Inc. XIX, 90 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 7).

Dieser Band der verdienstvollen Serie ist eine Art Nachtrag zu den in der *Rhode Islands History* Bd. 17 und 23 ebenfalls bis 1850 reichenden einschlägigen Studien der Verfasserin. In der Einleitung (XI—XVIII) wird eine mangels ergiebiger Quellen mehr summarische Darstellung der musikgeschichtlichen Entwicklung dieses Bundesstaates versucht, dessen von Anfang an nicht unbedeu-

tende Hauptstadt Providence seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine von Baptisten gegründete Universität besaß, an der mancher der hier genannten Musiker eine Stellung bekleidete, so der mehrfach hervortretende Andrew Law (1749—1821), der 1773 eine Singing School gründete, die er zwei Jahre leitete. Daß bis über 1800 hinaus die Kirchenmusik, der nur zögernd instrumentale Beteiligung zugestanden wurde, das Übergewicht hatte, und daß die religiösen Singgemeinschaften, unter ihnen als bedeutendste die Psallionian Society, 1809—1833, für lange hin das Rückgrat des musikalischen Lebens bildeten, ist angesichts des starken puritanischen Einflusses naheliegend. Die Instrumentalmusik und gar ein Konzertleben entwickelten sich, unter Teilnahme der Militärkapellen, ebenfalls langsam. Das Register zählt viele derartige Unternehmungen auf, die zumeist kein langes Leben hatten oder einander ablösten. Während sich eine vielseitige musikpädagogische Tätigkeit frühzeitig entfaltete, konnte das Theater, vorwiegend durch Wandertruppen besetzt, erst später zur Geltung gelangen.

Das sorgfältig gearbeitete *Directory*, weiterhin aufgefächert in Musiker, Lehrer, Händler, Instrumentenbauer und Choristen, vermag selten die vollen Lebensdaten der Beteiligten, nur diejenigen ihrer Tätigkeit in Rhode Island anzugeben. Besondere Bedeutung hatte außer Law Oliver Shaw (1779—1848) sein gleichnamiger Sohn (tätig 1821—1840). An bekannteren deutschen Namen begegnen C. T. Pachelbel, Sohn des Orgelmeisters, G. Graupner (beide MGG), J. Geib (ebda X, 290) und die Dynastie der Muenscher. Eine Bibliographie, Zeitungsliste und Übersicht der Handschriften schließen ab. Reinhold Sietz, Köln

Oskar Kroll: *Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre Großmeister*. Bearbeitet von Diethard Riehm, Kassel: Bärenreiter 1965. 93 S., XVI Taf.

Oskar Kroll, der aus dem letzten Weltkrieg nicht zurückkehrte, gehörte zu den wenigen Klarinettenisten, die sich auch für die Geschichte ihres Instruments und die Entwicklung seiner Spielpraxis interessierten. In einer Reihe von Aufsätzen, die ihn als belehrten Kenner seines Fachgebiets ausweisen, trug er Wissenswertes zu diesem Gegenstand zusammen. 1944 schloß er das

Manuskript zu dem vorliegenden, zusammenfassenden Buch ab, das Diethard Riehm auf den derzeitigen Forschungsstand brachte. Kroll wollte sein Buch „*nicht als wissenschaftliche Arbeit, sondern als Zusammenfassung aller wichtigen Berichte*“ verstanden wissen. Ihm ging es darum, bei dem „*deutschen Klarinettenisten Interesse an der Geschichte seines Instruments*“ zu wecken, „*und ihn zur Pflege seiner wertvollen Solo- und Kammermusik*“ anzuregen. Wenn man weiß, welch bescheidenen Anteil die Klarinette bisher an der Pflege der älteren Musik hat, kann man Krolls Absicht nur begrüßen. Das Buch unterrichtet hinreichend über die Frühformen der Klarinette, gibt eine fleißige Zusammenstellung der wichtigsten frühen Belegstellen, führt den Leser durch die Vielfalt der technischen Details, streift sogar Seitenzweige der Entwicklung, z. B. die Versuche zur Konstruktion von Kombinationsklarinetten, und verschafft dem Leser einen guten Überblick über die wichtigste Literatur. Dem mit viel Liebe geschriebenen Buch wird man mit um so größerer Nachsicht begegnen, als Autor und Bearbeiter keine wissenschaftlichen Ziele anstrebten, sondern lediglich den Praktiker und Laien unterrichten wollten. Gerade deshalb hätte man sich aber gewünscht, daß die Neuausgaben der älteren Literatur übersichtlicher dargestellt worden wären. Eine alphabetisch oder chronologisch geordnete Tabelle mit Angabe des jeweiligen Herausgebers und des Impressums hätte dem beabsichtigten Zweck besser gedient als die sporadischen Hinweise, die in die ermüdende und keineswegs lückenlose Aufzählung der Werke eingeflochten sind. Wenn der Bearbeiter die Neuausgaben der Werke von Crusell, Gebauer, Reicha, Rossini und Riotte erwähnt, so will der Leser doch auch erfahren, wo diese Werke erschienen sind.

Kleinere Versehen und Nachlässigkeiten im sprachlichen Ausdruck wird man mit Gelassenheit übergehen. Einige Anmerkungen sollen den recht guten Gesamteindruck des Buches nicht beeinträchtigen. Der Hinweis (S. 21), „*unsere Sammlungen besitzen anscheinend kein Chalumeau*“, ist unzutreffend, obwohl der Rezensent vor zehn Jahren noch derselben Ansicht war. Tatsächlich haben sich im Musikhistoriska Museet Stockholm mehrere Originalchalumeaux erhalten, die Otto Steinkopf für seine Kopien benutzte. Da Riehm (S. 11)

auf diese Nachbildungen verweist, hätte ihm bewußt werden müssen, daß Nachbildungen nur mit Vorlagen möglich sind. In der Aufzählung der Komponisten, die im 18. Jahrhundert für das Chalumeau schrieben, sind die Namen Fasch, Heinichen und Molter zu ergänzen. Hier ist auch auf Krolls eigene Arbeit über das Chalumeau in der ZfMw XV, 1932, 374—378, zu verweisen, ferner auf die Studie von Edgar Hunt in The Galpin Society Journal XIV, 1961, 41—44.

Beim „Übersichblasen“ handelt es sich keineswegs um eine „*eigentümliche Gewohnheit*“ (S. 18), sondern gerade um den uralten Spielansatz. Die frontale Blattlage bei Heteroglottern ist noch als Rudiment der folkloristischen Idioglotter zu verstehen, bei denen die Lamelle stets frontal, d. h. auf der Grifflochseite, ausgeschnitten wird. Gerade das Weiterleben dieser folkloristischen Spieleigenheit läßt weitreichende Rückschlüsse auf die barocke und klassische Klangvorstellung zu. Erst der Wandel des Stilwollens im ausgehenden 18. Jahrhundert zwang die Spieler zur Änderung ihres Ansatzes. Bezeichnenderweise wurde die Frage der Blattstellung innerhalb der Bläserliteratur des 18. Jahrhunderts nicht diskutiert. Daraus läßt sich folgern, daß das sogenannte „Übersichblasen“ und die daraus resultierende Klangqualität durchaus dem Klangempfinden der Zeit entsprachen. — Die Behauptung (S. 34), im modernen Italienisch heiße die Klarinette nicht mehr „*clarinetto*“, sondern „*clarino*“, verblüfft. Alle modernen italienischen Wörterbücher verzeichnen die Klarinette als „*clarinetto*“; auch in den modernen Druckpartituren wird das Instrument als „*clarinetto*“, nicht als „*clarino*“ aufgeführt. — Arghül und Launedda (Tafel I) sollte man als folkloristische, nicht als „*primitive*“ Klarinettenformen bezeichnen. Ungeachtet dieser Anmerkungen darf man aber dieses mit Tafeln, Strichätzungen und Notenbeispielen gut ausgestattete Buch jedem Klarinettenisten zur Lektüre empfehlen.

Heinz Becker, Bochum

John Henry van der Meer: Typologie der Sackpfeife. Sonderdruck aus: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. 1964, S. 123—146.

In der vorliegenden Studie versucht der Verfasser, „*einen Überblick über die verschiedenen Arten von Sackpfeifen in Geschichte und Gegenwart zu gewinnen*“. Er

kann sich dabei auf ein umfangreiches Schrifttum stützen, da die Instrumentenkunde der Sackpfeife stets besondere Beachtung schenkte und auch bereits bemüht war, das Material zusammenzufassen und zu ordnen (vgl. z. B. Anthony Baines: *Bagpipes*. Oxford 1960). Über Konstruktion und Verbreitung des Instruments sind wir daher relativ gut unterrichtet. Dagegen wurde der historische Gesichtspunkt bei den Untersuchungen zumeist nur ungenügend berücksichtigt, so daß die Kenntnisse über die geschichtliche Entwicklung der Sackpfeife noch unvollkommen sind. Diese Lücke wenigstens z. T. auszufüllen und mit Hilfe der Typologie auch für die Geschichte des Instruments gesicherte Anhaltspunkte zu gewinnen, ist ein wichtiges Anliegen des Verfassers. Bei der Ausführung seines verdienstvollen Vorhabens begegnen allerdings beträchtliche Schwierigkeiten. Aus den verschiedensten Gründen haben sich aus älterer Zeit nur wenige Sackpfeifen erhalten, so daß der Verfasser bei seinen historischen Ermittlungen überwiegend auf bildliche Darstellungen des Instruments angewiesen ist. Diese treten zwar seit dem 13. Jahrhundert in zunehmender Zahl auf, doch sind ihre Auswertungsmöglichkeiten begrenzt. So lassen sich z. B. für die typologische Bestimmung der Sackpfeife wichtige Details (wie die Art der Rohrblätter) auf den Abbildungen direkt nicht erkennen. Der Verfasser behilft sich in diesen Fällen mit einer empirischen Regel und betrachtet Pfeifen mit deutlich zylindrischem Umriß als Klarinetten und solche mit konischem Umriß als Oboen. Er ist sich dabei der Problematik seines interpretatorischen Verfahrens durchaus bewußt und versucht, die an Hand von bildlichen Darstellungen für die Vergangenheit gewonnenen hypothetischen Untersuchungsergebnisse durch weitere Quellenermittlungen, vor allem durch den Vergleich mit rezenten Sackpfeifen zu überprüfen und abzusichern. Eine solche Bestätigung ist durch die Anwendung der vergleichenden Methode natürlich nur dann zu gewinnen, wenn ein bestimmter Instrumententyp ohne wesentliche Veränderungen bis in die Gegenwart tradiert wurde, ein Sachverhalt, der bei Sackpfeifen zwar oft, jedoch nicht immer gegeben ist, so daß zwangsläufig manche Feststellungen ihren hypothetischen Charakter nicht verlieren. Man muß dem Verfasser jedoch dankbar sein, daß er sich durch die

methodischen Schwierigkeiten und die ungünstige Quellenlage nicht abschrecken ließ, seinen typologischen Versuch zu unternehmen, der gerade durch die Einbeziehung von historischem Material eine breitere Grundlage erhält. Allein die Zusammenstellung und vergleichende Auswertung der bildlichen Darstellung für die Sackpfeife, die hierbei zum erstenmal in diesem Umfang vorgelegt wird, ist überaus wertvoll.

Die typologische Ordnung des Materials wird auf Grund von nur wenigen Merkmalen vorgenommen. Es sind dies im wesentlichen folgende Kriterien: die Beschaffenheit des Rohrblattes und die Bohrung der Pfeifen (einzeln oder doppelt, Klarinette oder Oboe), die Anzahl und musikalische Funktion der Pfeifen (Melodiepfeife, Stimmer oder Brummer) und ihre Verbindung mit dem Luftsack (getrennte oder gemeinsame Tülle). Dabei ergeben sich 15 verschiedene Arten von Sackpfeifen, die z. T. mehrere ausgeprägte Typen umschließen und noch einer genaueren Differenzierung bedürfen. So bilden z. B. die vom Verfasser in die Gruppe V („Sackpfeifen mit Melodiepfeife und davon getrenntem Stimmer, beide als Klarinetten“) eingeordneten Sackpfeifen der mittleren Donauländer, bei denen Melodiepfeife und kleiner Stimmer parallel gebohrte Klarinetten in einem Holzstück sind, sicher einen besonderen Typ, zumal sie in der Regel zusätzlich noch einen Brummer besitzen. In diesem Sinne müssen die 15 eruierten Arten der Sackpfeife als Ausgangsbasis und Gerüst für weiterführende typologische Untersuchungen angesehen werden, die namentlich durch Anwendung von Detailanalysen und entsprechende Einbeziehung weiterer Instrumentenmerkmale in die typologische Betrachtung Erfolg versprechen.

Erich Stockmann, Berlin

Catherine J. Ellis: *Aboriginal music making. A study of Central Australian music*. Adelaide: Libraries Board of S. Australia 1964. 373 S.

Dieses Werk ist auf Grund seiner Methode außerordentlich instruktiv und, da es erstmalig Aranda-Material bringt, auch für die Kenntnis der zentralaustralischen Musik von größter Bedeutung. Es liegen hier ausgedehnte Transkriptionen vor, welche Ausschnitte aus Zyklen bringen, in denen viele Strophen nach der gleichen melodischen Vorlage gesungen werden. Dabei zeigt sich

jedoch, daß nur das lineare Schema in vielen Versen im gleichen Metrum gesungen wird, während es in ebenso vielen anderen Versen in völlig verschiedenen Metren erscheint. Daraus ergeben sich die verschiedensten Takteinheiten von 3 bis 22 (und mehr) Zählheiten, welche von der Verfasserin dann auch schematisch in besonderen Tabellen aufgeführt werden.

Es ist schade, daß dieses hervorragende Material nicht synoptisch dargestellt worden ist, denn eine solche Übersicht hätte zweifellos auch zu allgemeineren und zusammenfassenden Erkenntnissen geführt. Statt dessen verharrt die Verfasserin in strenger Analyse, was zweifellos sympathisch ist und vor Irrwegen schützt, aber das mit soviel Mühe und Intelligenz transkribierte Material doch nicht genügend auswertet.

Für die Kenntnis elementarer Musikformen ist dieses Buch unentbehrlich.

Marius Schneider, Köln

Dieter Christensen und Gerd Koch: Die Musik der Ellice-Inseln. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N.F. 5, Abt. Südsee II. 1964. 246 S.

Ein sehr sorgfältig gearbeitetes, mit 48 ausgedehnten Musikbeispielen ausgestattetes Buch, in dem das von G. Koch gesammelte polynesisches Material in verschiedene Stile aufgeteilt wird: 1. Sprechgesang und Eintön-Rezitation, 2. Dreiklangsmelodik, 3. pentatonischer Wechselgesang, 4. funktional harmonische Melodik. Indem der Verfasser diese vier Stile verschiedenen Kulturschichten zuteilt, weicht er in anerkannter Weise dem Problem nicht aus, das geschichtliche Werden der Gegenwart zu analysieren. Er ist sich dabei durchaus bewußt, daß das heute verfügbare Material nur einen ersten Ansatz zu einer Geschichtsschreibung ermöglicht, aber der Versuch zeigt, daß Christensen auf Grund seiner gründlichen Analyse zwangsweise diesen Weg beschreiten mußte und sich nicht mit der billigen Formel der angeblichen „Geschichtslosigkeit primitiver Völker“ zufrieden geben konnte. Zahlreiche Bemerkungen über die Bedeutung der Musik im Leben dieser Inselbevölkerung, über die verschiedenen Gattungen, Vortragsweisen und die Mehrstimmigkeitsformen machen dieses Buch sehr lesenswert.

Marius Schneider, Köln

Donald A. Lentz: The Gamelan Music of Java and Bali. An Artistic Anomaly Complementary to Primary Tonal Theoretical Systems. Lincoln: University of Nebraska Press 1965. XI, 66 S.

Den Schlüssel zu dieser kleinen Abhandlung geben wohl die Sätze, mit denen die Zusammenfassung beginnt (S. 62): *“The gamelans, whose distinctive tradition is linked to great antiquity and to an ensuing long association with the resplendence of the Javanese sultanates and with ceremonies of the Balinese Temple festivals and other rituals, leads one to expect a highly evolved theoretical system. This is not the case”*. Dies ist allerdings verwunderlich. Auch bestehen zu den benachbarten Hochkulturen Indiens und Chinas, die Java und Bali auf anderen Gebieten beeinflußt haben, musikalisch kaum Beziehungen. Folglich fehlen dorthin auch direkte Verbindungen hinsichtlich der Tonsysteme.

In den ersten Kapiteln des Buches beschäftigt sich der Autor zunächst mit allgemeinen Fragen der Musikpraxis in Indien, China, Japan, Java und Bali. Sodann stellt er verschiedenen europäischen Stimmungen das indische Tonsystem gegenüber, dessen einzelne Śruti — wie u. a. in A. H. Fox Strangways' *Music of Hindostan* S. 117 — in Cents errechnet sind. Ob die Berechnungen der indischen Musikpraxis gerecht werden, bleibt dahingestellt.

Im V. Kapitel versucht der Autor, die balinesisch-javanischen Fünftonskalen als Zusammenfassung von fünf je eine Quinte voneinander entfernten Tönen zu erklären. Obwohl er sich hier in Übereinstimmung mit einheimischen Musikern und Musikgelehrten glaubt, scheint dies Verfahren durchaus europäischem Musikdenken entlehnt. Ferner wird an dieser Stelle die Pelog-Reihe nicht von der Slendro-Reihe unterschieden. Den Terminus „Patet“ engt Donald A. Lentz — entsprechend seiner ersten Übersetzung mit „*harmontous*“ (S. 36) — auf eine Bezeichnung der Skalentöne und der Tonhöhen ein. Nach Mantle Hood (in *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, Groningen-Djakarta 1954, S. 15–16), auf dessen Definition Lentz sich ausdrücklich beruft, bezieht sich der Terminus dagegen auf die Kernmelodie als Ganzes.

Offensichtlich aber will der Autor alle seine Feststellungen hinsichtlich der nicht-

javanisch-balinesischen Tonsysteme nur als Ausgangsposition für sein wichtigstes Kapitel verstanden wissen. Dies, unter der Überschrift *Analysis of the Pitches of Idiophones*, enthält eine Zusammenfassung der Messungsergebnisse an verschiedenen Gamelan-Orchestern. Die Messungen lassen erkennen, wie groß die Abweichungen von einer als theoretische Norm angenommenen, auf der Quintengeneration basierenden Skala sind. Sie werfen die Frage auf, ob solch eine theoretische Skala überhaupt als fixer Hintergrund für die in Java und Bali vorkommenden Stimmungen etabliert werden kann.

Mit der Feststellung der Abweichungen begnügt sich der Verfasser. Daher gibt das Büchlein lediglich eine weitere Bestätigung für den Tatbestand, daß die in der Musikpraxis verwendeten Tonreihen sich zuweilen erheblich von den theoretisch fixierten, der Praxis als theoretische Norm vorgestellten Tonreihen entfernen und letztlich, daß die Musikpraxis errechneter Tonreihen nicht in jedem Falle bedarf. Josef Kuckertz, Köln

Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. 181 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 9.)

Der Vorsatz des Verfassers, dem im Titel genau abgegrenzten „Sachverhalt tiefer auf den Grund zu gehen“, füllt eine längst peinlich empfundene Lücke aus, und es ist ihm gelungen, sie sachlich, klar und konzis, quellenbewußt und unerschrocken (gegenüber liebgewordenen Legenden) nahezu zu schließen. Daß die Vorgeschichte auch mit bereits bekanntem Material arbeitet, war nicht zu umgehen; es ist sogar für die Präsenz und die tiefere Erkenntnis der Zusammenhänge zu begrüßen, daß alle wesentlichen Quellen meist zur Gänze abgedruckt werden, zumal viel Entlegenes oder noch nicht Herangezogenes und ungedruckte Dokumente, in geschickter graphischer Differenzierung, ans Licht treten.

Den größten Umfang verlangt begrifflicherweise das Kapitel *Die Aufführung und ihre Aufnahme in der Öffentlichkeit*. Die Frage, ob Zelter oder Mendelssohn?, glaubt Geck für Mendelssohn entscheiden zu können, und zwar mit gewichtigen Gründen: Die familiäre Bachüberlieferung — die Bedeutung des Hauses Mendelssohn als geisti-

ges Zentrum, das durch die Beziehung zu Goethe an Gewicht gewann — die höchstpersönliche Genialität des jungen Mendelssohn — sein (auch im Konfirmationsbekenntnis von 1825 im Klingemannbriefwechsel S. 358 ff. deutlich werdendes) aktives und überzeugtes Christentum — seine intuitive Erkenntnis der Zukunftsbedeutung der Matthäuspassion. Demgegenüber hat Zelter, dessen „Verdienste um die Bachüberlieferung... kaum zu ermessen sind“ (S. 62), einen schweren Stand. Wenn er einer öffentlichen Aufführung kritisch gegenüberstand, so wohl weniger aus Neid und der Befürchtung, der junge Mann könne ihm, dem 71jährigen, über den Kopf wachsen, viel eher, weil er als höchste Berliner Musikautorität „weniger dazu prädestiniert war, sich spontan zu begeistern“ (63), zumal er sich auch bewußt war, daß die Singakademie „vor den Augen dieser Hyperpuritaner keine Gnade fand“ (Fr. v. Raumer, *Lebenserinnerungen* II, 1861, 106, vgl. auch dessen *Vermischte Schriften* III, 1854, 285 u. 375) und endlich — und das ist das Entscheidende — weil er ein „aufgeklärter, etwas trockener Klassizist“ (63) geblieben ist, der die tiefste Teilnahme an diesem Bach, den er immerhin einen „Dichter der höchsten Art“ (73) nannte, nicht hatte —, als lebenslang an Berlin Gebundener nicht haben konnte. Sehr bedeutsam erweist sich die Entdeckung der Mendelssohnschen Aufführungspartitur (aus Oxforder Privatbesitz), deren Abstammung und Beschaffenheit, wie jede handschriftliche Quelle, aufs genaueste untersucht wird. Der Befund beweist, wie wenig Freiheiten sich Mendelssohn genommen hat.

Die Darstellung wird durch eine Fülle verschiedenartigster Kritiken gestützt und erläutert. Daß Pressestimmen überwiegen, ist in der Ordnung, denn diese verpflichteten den Rezensenten, schon angesichts der beliebten Einsprüche der Leser, zur Sachlichkeit und Ehrlichkeit. An erster Stelle steht J. B. Marx, vor allem mit seinen vorbereitenden Artikeln, die viele Einwendungen vorwegnehmen. Die Fülle der Ausführungen reicht von der süßsantanten Medisance der Rahel über Erwägungen der liturgischen Verwendbarkeit und religiösen Tendenz bis zur kühlen Distanz Rellstabs. Indes, soviel Gültiges und Vorbildliches diese Stimmen bringen: Der Allegorik und Symbolik der Bachschen Tonsprache wird bis auf einen Hinweis in Gottholds origineller Besprechung

(160) keiner gewahr, so oft auch hier wie anderswo die altdeutschen Maler und die gotische Baukunst herangezogen werden. Jedenfalls das wird klar, daß nahezu alle der insgesamt etwa 3000 Hörer das Gefühl einer Sternstunde hatten, die „ein Markstein im Konzertleben Deutschlands, ja der ganzen Welt werden sollte“ (Riemann).

Bis 1833 schloßen sich, wie begreiflich, nur norddeutsche Städte an: Kurz nach Berlin (am 29. Mai 1829, nicht 2. Mai) Frankfurt unter Schelble; sorgfältig einstudiert und begeistert aufgenommen im Berlin verwandten Breslau; kaum beachtet in Stettin unter dem Mendelssohn persönlich verbundenen und von Zelter geprüften Carl Loewe. Königsberg, reich an A-cappella-Tradition, brachte eine für das Ultima Thule sehr beachtliche Aufführung zustande. Der breiteren Öffentlichkeit durch fürstliche Willkür nahezu entzogen folgt Kassel unter Spohr. Als letzte Stadt bietet Dresden (wo auch der Einfluß des katholischen Hofes zu beachten ist) bei starker Besetzung als Konzertaufführung (über die der prominenteste und wohl universalste Geist nicht nur Dresdens, C. G. Carus, in seiner *Мнемосыне* [1848, S. 63] berichtet) das Bachsche Werk — Vorklang späterer säkularisierter Monsterdarbietungen.

Indes: Soviel Neues und Unerwartetes der umfänglich weit größere Dokumentarteil bietet: Die „ideengeschichtliche Deutung“ ist das Hauptstück des Buches. Ihr, die die Wiederentdeckung „als Tat eines genialen Einzelnen“ (61 ff.) zur Evidenz zu erheben bemüht ist, gelingt es auch, das Werk als Denkmal der nationalen Romantik zuzuordnen. Was dann über die „christozentrische Gemeindeftheologie“ Schleiermachers (an dessen Vorlesungen im theologisierenden Berlin auch der junge Mendelssohn teilnahm) als eines der Fundamente der weltweiten Einwirkung der Matthäuspassion (die die Kirchenzeitungen nicht erkannten!) gesagt wird, ist zum großen Teil in dieser Schau, wohl auch für den theologisch gleichwertig Erfahrenen, neu und weiterführend. Als „Ideenkunstwerk“, das dem üblichen Materialismus mit einem idealistisch-freiheitlichen, daher politisch leicht verdächtigen Anspruch entgegenzutreten bestimmt war, bringt das Werk die Sehnsucht und die Tendenzen der Zeit, unrevolutionär aber mit dynamischer Nachhaltigkeit, zur Synthese. Aufschlußreich ist ein Blick auf die Sub-

skribenten. Daß Berlin, Breslau, Leipzig und auch Elberfeld voranstehen, ist nicht verwunderlich; erfreulich ist der Anteil Prags, Stockholms und Wiens. London bestellt je drei Partituren und Auszüge. Erstaunlich ist das Interesse von Paris (je 25 Partituren und Klavierauszüge). Notiz von der Aufführung der Passion, die sie „la plus belle des compositions religieuses de l'Ecole allemande“ nennt, nimmt die *Revue musicale* V 1829, 212/13: Besonders grandios seien die Chöre, das Publikum sei begeistert gewesen. Die Ausführung, zumal sie nicht den „vocaliseurs de la nouvelle école“ anvertraut worden sei, verdiene alles Lob. S. 281 wird auch die zweite Aufführung erwähnt. In Bd. VI 164/66 veröffentlicht Schlesinger einen *Prospectus* über den Druck: Die Partitur koste 75 frs., bei Subskription 55, der Klavierauszug käme auf etwa 25 frs.

So ist die Passion nicht Rückblick, sondern sie wird Aufbruch, Aufruf und Verheißung. Wegen der vielen, hier z. T. nur gestreiften, und nicht nur für den Bachforscher wegweisenden Anregungen und Feststellungen gebührt auch diesem Werk der apostolische Zuruf: Nimm und Lies!

Reinhold Sietz, Köln

Watkins Shaw: A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah. London: Novello and Company Limited 1965. 217 Seiten (mit gesondertem musikalischem Anhang).

In Mf XVIII, 1965 war ein kleines Buch des Verfassers über die Geschichte des *Messias* angezeigt und auf eine zu erwartende ausführliche Darstellung und Dokumentation hingewiesen worden. Hier liegt sie nun vor und erfüllt die Hoffnungen, die wir auf sie setzten, vollauf. Der Verfasser fühlt sich seinen Vorgängern (Jens Peter Larsen, William C. Smith, Winton Dean) dankbar verpflichtet und fügt hinzu, daß die Grundlagen seines Werkes bereits gelegt waren, ehe Larsens Werk (1957) erschien. Shaw ist seinen eigenen Weg gegangen. Ausgangspunkt waren die beiden bekannten Hauptquellen: das Original R. M. 20. f. 2 (seit 1957 im British Museum; als A bezeichnet) und die nach dem vormaligen Besitzer Ouseley als O bezeichnete Partitur-Abschrift, die Händel bei der Uraufführung in Dublin 1742 benutzte. Der Verfasser untersucht die Unterschiede zwi-

schen beiden, die Gebrauchsbezeichnungen Händels in O (z. B. *con rip* und *senza rip*) und stellt die Namen der Sänger und Sängerinnen fest. Das Material im Foundling Hospital wird hier schon zu gelegentlichem Vergleich mit O herangezogen und die Folgenreihe der Nummern im Schema festgestellt. Das nächste Kapitel ergänzt sinngemäß die Mitwirkenden in Händels Londoner Aufführungen von 1749, 1752 und 1753 (Liste S. 70 ff.). Nun geht es an die hs. Sekundärquellen (Material des Foundling Hospital und „Hamburger“ Partitur), die beide noch direkte Beziehungen zu Händels letzten eigenen Aufführungen oder bruchlos zu den sie fortsetzenden des jüngeren Smith haben. Von O gehen ersichtlich aus die als „Granville“ und „Flower“ bezeichneten; weitgehend von O unabhängig sind „Goldschmidt“, „Sterndale-Bennett“, RMI, *Songs in Messiah*, und „Lennard“. In minutiöser Arbeit weist der Verfasser die Abweichungen auf und bemüht sich, die historische Abfolge und den musikalischen Sinn zu ergründen; hier ist jede Einzelheit wichtig genommen. Auf das große Abschluß-Diagramm der hs. Partituren (S. 137) folgt nach sorgfältiger Kommentierung der Lesarten (und „Schreibarten“) die Behandlung wichtiger Einzelfragen (Behandlung von Oboen und Fagotten, Schreibung bestimmter Rhythmen, Apogoiatur in den Rezitativen, Verzierungen in den Arien). Denn das Ziel ist ja die praktische Anwendung in einer neuen Edition des *Messiah*, in welche die mühevollen Kleinarbeit, die beiden großen Schemata, die Handschriftenbeispiele (Fotos) und auch der 16seitige musikalische Anhang, die jetzt dem Leser so wirksame Hilfe leisten, in das Leben und Weiterleben des großen Werkes hineingeleitet werden (sie ist inzwischen erschienen).

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Josef Viktor Widmann: Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch. Einführung von Max Rydner, herausgegeben von Charlotte v. Dach. Zürich und Stuttgart: Artemisverlag 1965. XXIV, 578 S.

Drei maßgebende Geister treten in diesen geistes-, kultur- und literar-historisch gleichbedeutenden, 45 Jahre umspannenden (1864—1909), sorgfältig edierten und feinfühlig eingeleiteten 264 Briefen aus dem Nachlaß Widmanns zueinander in Bezie-

hung: Die Stiefmutter Anselm Feuerbachs (1812—1892), die auch Brahms nahestand — Widmann (1842—1911), einer der einflußreichsten Publizisten des Jahrhunderts, ebenfalls mit Brahms freundschaftlich verbunden — und die musikalisch weniger berührte Dichterin Ricarda Huch. Was sie sich zu sagen haben, kann hier auch angesichts der Fülle z. T. neuen Materials nicht einmal angedeutet werden. Auch der Musikforscher sollte an diesem Buch nicht vorbeigehen, enthält es doch eine Menge musikwissenschaftlich Wissenswertes und auch Neues; besonders wird manches, was schon aus dem Briefwechsel Brahms—Widmann (1915) und Widmanns Brahmsbuch (1898) bekannt war, in schärferes Licht gestellt. Leider ist der Zugang schwierig, da unbegreiflicherweise ein Namensregister fehlt. (Auch Ricarda Huchs „Briefe an die Freunde“ (1960) teilen diesen Mangel!) Es ist zeitraubend, daß auf die ein Drittel des Buches beanspruchenden, sehr wertvollen, z. gr. T. entlegenen oder unbekannteren Anmerkungen der Herausgeberin im Text nicht aufmerksam gemacht wird, so daß dauerndes Nachblättern unvermeidlich ist. Es bleibt nichts anderes übrig, als wenigstens die Brahms anbelangenden Seitenzahlen hier nachzuholen: S. 24, 35/36, 61, 69/70, 83/89, 91/95, 97, 99/103, 105/10, 113, 117/22, 124, 128/29, 132, 257, 185/86, 299, 302/03, 332, 358, 506. An sonstigen Musikern begegnen, meist vorübergehend: V. Andreae, F. Busoni, E. Frank, H. Götz, F. Hegar, G. Henschel, R. Heuberger, J. Joachim, F. Mottl, S. Ochs und Cl. Schumann. Auch über den Beethoven-Flügel, im Besitz von Widmanns Mutter, befinden sich auf S. 54/55, 69/70 und 424 lesenswerte Mitteilungen. Widmann berichtete über den Flügel in der „Neuen Freien Presse“ v. 16. September 1910, und abschließend S. Geiser im „Kleinen Bund“ 1961, Nr. 469 und 480. Übrigens sind einige der Briefe schon in der zweibändigen Widmann-Biographie seiner Kinder E. und M. Widmann (1923/1924) zu finden, die auch sonst eine — vielleicht nicht genügend beachtete — musikgeschichtliche Quelle darstellt, so etwa Bd. II, 248 ff., 333 ff. und das allerdings nicht ganz vollständige Register. — Dieses Buch ruft den Wunsch nach einer gründlichen Arbeit über Widmann und die Musik auf, die ein gutes Gegenstück zu der entsprechenden (Schaal unbekannt gebliebenen) Basler Dissertation 1945 von

F. Sallenbach über C. Spitteler (der als bester Freund Widmanns auch hier bestimmd hervortritt) werden könnte.

Reinhold Sietz, Köln

Michael Tippett. Symposium on his Sixtieth Birthday, hrsg. von Jan Kemp. London: Faber and Faber 1965. 242 S.

Das Symposium zu Michael Tippetts sechzigstem Geburtstag ist eine glückliche Verbindung von persönlichen Widmungen und ausführlichen Werkanalysen, die sich in gegenseitiger Ergänzung zu einer inhaltsreichen Monographie zusammenschließen.

Zu den persönlichen Gratulanten gehören Benjamin Britten, Aaron Copland, Karl Amadeus Hartmann und Hans Werner Henze, ferner Dirigenten, Solisten und Freunde des Gefeierten. Die Widmungen reichen von Glückwünschen bis zu Berichten von persönlichen Begegnungen, so daß aus diesem Mosaik ein lebensvolles Bild des Komponisten entsteht. Den Rahmen geben eine biographische Skizze von Eric Walter White und ein ausführliches Werkverzeichnis.

Tippetts kompositorisches Werk ist das Ergebnis selbstkritischer Auseinandersetzungen. Von seinen Frühwerken hat sich der Komponist kompromißlos distanziert, als er noch in den dreißiger Jahren am Royal College of Music als Schüler von R. O. Morris Kontrapunkt studiert hat, und selbst sein erstes von ihm als gültig anerkanntes Streichquartett sowie die Klaviersonate sind in den vierziger Jahren noch einer Revision unterzogen worden. Von einem entsprechenden Bemühen um die Sache sind auch die Beiträge der Festschrift getragen, indem sie sich auf jeweils fest umrissene Teilaspekte begrenzen. Auf dieser Basis ist es dem Herausgeber Jan Kemp gelungen, die Themen der einzelnen Beiträge so zu stellen, daß ihre Summierung einen ansehnlichen Einblick in das Gesamtwerk Tippetts vermittelt.

Robert Donington stellt in *Words and Music* bewußt die vom Komponisten selbst geschaffenen Texte in den Vordergrund und verweist auf Überzeitliches in dem Oratorium *A Child of Our Time*, auf Archetypisches in *The Midsummer Marriage* und Mythisches in *King Priamos*. Die stilistisch unvermittelte Wendung zwischen den beiden Bühnenwerken sucht William Mann als Korreferent zu seinem Vorgänger da-

durch zu erklären, daß nach Tippetts eigener Aussage die Oper letztlich vom zeitgenössischen Theater abhängig ist. So wird das eine Werk als Allegorie, das andere als episch im Sinne Brechts dargestellt. Es spricht für die kritische Art des Aufsatzes, daß der Verfasser grundsätzliche Thesen, die Tippett speziell aus der Oper *The Midsummer Marriage* abgeleitet hat, erörtert und an den weiteren Entwicklungen mißt.

Der Aufsatz von Peter Evans über die Vokalwerke zieht für die Vielfalt der Satz-anlage besonders auch die zahlreichen Gelegenheitskompositionen heran. Wilfrid Mellers' Beitrag *Four Orchestral Works* stellt als stilistisch wirksame Medien das Madrigal und den Jazz heraus und sieht eine Art Gleichgewicht zwischen Tanz und Gesang im Ritual. Es stört nur, daß anlässlich des *Concerto for Orchestra* die inzwischen nichtsagend gewordene Alternative zwischen Intellekt und Leben ausgespielt wird. Recht pauschal wirkt vollends die Querverbindung zu anderen zeitgenössischen Komponisten, die der Verfasser am Schluß seiner Betrachtung aufstellt. Schönberg, Webern, die Avantgarde, Strawinsky, Britten, Varèse, Cage und („I suppose“) selbst die Beatles werden mitsamt dem *Concerto* in einem Atemzuge dafür namhaft gemacht, daß „all these sophisticated artists have been concerned with the pre-conscious springs of life, with the need to begin again“. Darin zeigt sich grundsätzlich ein handicap persönlicher Dedikationen, daß eine kritische Abgrenzung zu anderen zeitgenössischen Komponisten im Vorhof belassen wird — nur schlimm, wenn Allgemeinplätze betreten werden. Aber der zitierte Fall ist in seiner Kraßheit eine Ausnahme; denn auch die Untersuchung über die Streichquartette (Alan Ridout) und das Klavierwerk (Colin Mason) begrenzen sich gewissenhaft auf die Analyse. Die Quintessenz bietet abschließend die stilistische Untersuchung von Anthony Milner, in der das Typische der Thematik, des Rhythmus und der Textur bei Tippett herausgestellt wird. Damit rundet sich die Beitragsfolge zu einer ansehnlichen Werkanalyse und Würdigung.

Wolfgang Rogge, Hamburg-Itzehoe

James L. Jackman: Fifteenth Century Basse Dances. Brussels Bibl. Roy. MS. 9085 collated with Michael Toulouze's

L'Art et instruction de bien dancier. Wellesley College (1964). X, 49 S., 6 Faks. (The Wellesley Edition. 6.)

Daß die beiden Hauptquellen zur frühen Bassedanse, das burgundische Manuskript (Facs.-Ausg. E. Closson, 1912) und der Pariser Druck des Michel Toulouze (Facs.-Ausg. V. Scholderer, 1936) eng miteinander verwandt sind, ist längst bekannt. Die Art der musikalischen und choreographischen Notation ist die gleiche, das mitgeteilte Repertoire überschneidet sich weitgehend, und die theoretischen Einleitungen zu beiden Quellen sind nahezu identisch. Ebenso bekannt sind die zahlreichen Fehler und Widersprüchlichkeiten im Detail: fehlende Noten, falsch gesetzte Schlüssel, weggelassene oder verschriebene bzw. verdruckte Choreographiebuchstaben verunklären oft das Bild der Tänze und erschweren den Vergleich zwischen den Fassungen. Es ist das Anliegen von Jackmans Veröffentlichung, durch parallele Zuordnung der in beiden Quellen vorkommenden Nummern einen solchen Vergleich zu erleichtern, vorhandene Diskrepanzen aufzuzeigen, offensichtliche Fehler zu berichtigen und den musikalischen und choreographischen Text der Tänze nach bestem Ermessen zu restaurieren (Foreword S. II).

Als Vergleichsbasis und -maßstab für die Gegenüberstellung benutzt Jackman die burgundische Hs., deren Repertoire umfangreicher und deren Ausführung erheblich sorgfältiger ist als die des Pariser Druckes (in beiden Fällen arbeitet der Hrsg. mit den Facsimilia, nicht mit den Originalen selbst), wobei er die tanztheoretische Einleitung nach Maßgabe der Inkunabel zurechtrückt, die Tänze jedoch in der durch Closson gegebenen Reihenfolge beläßt. (Richtigstellung der durch unachtsames Binden durcheinandergebrachten Seitenfolge der Hs. erstmalig bei I. Brainard, *Die Choreographie der Hof tänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1956 (maschinenschr.), S. 9 ff.; ebenso Jackman, App. 3, S. 40 ff.) Jeder burgundischen Bassedanse wird ihr Pariser Gegenstück unterlegt, die fünf nur bei Toulouze vorkommenden Nummern schließen sich an, und der Vollständigkeit halber folgen als Appendix 1 die im Tanzbuch des Antonio Cornazano mitgeteilten Bassadanza-Tenores (cf. S. 29 der NA des italienischen Traktates durch C. Mazzi in *La Bibliofilia* 17, 1915), von denen einer, die berühmte *Spagna*-Melodie, bei Toulouze

unter dem Namen *Casulle la nouvelle* voll durchchoreographiert erscheint (Jackman S. 35). Appendix 2 bringt den nicht minder berühmten *Rostibuli gioioso* in der Fassung des Giovanni Ambrosio (Paris, BN, fds. it. 476) für 2 tanzende Personen mit der dazugehörigen Musik (ein Verweis auf die 11 anderen italienischen *Gioioso*-Choreographien, von denen einige für 2, andere für 3 Ballarini angelegt sind, fehlt); im Appendix 3 wird ein Versuch unternommen, die originale Seitenfolge der Brüsseler Bassedanse-Hs. wiederherzustellen; drei Seiten knapp gefaßter Anmerkungen und Register beschließen das Ganze.

Für die Wiedergabe der Musik verwendet Jackman moderne Notenschrift. Die geschwärzten Bassedanse-Breven erscheinen als ganze Noten, was vertretbar ist, wenn man sie, wie Jackman das tut, lediglich als völlig neutrale Indikation gleicher Zeitwerte auffaßt (Foreword S. III). Den aufführungspraktischen Gepflogenheiten der Renaissance würde m. E. eine Übertragung im Sinne des tempus imp. prolat. major besser entsprochen haben, zumal die Bassedanse-Abschnitte der teilweise mensural notierten Tänze (Ms. Bourg. Nr. 25, 55, 56) vom Verfasser in eben dieser Weise übertragen worden sind und die rein mensural notierten Nummern 57 und 58 sowie die möglicherweise fragmentarische Nr. 30 eine ganz eindeutige Tendenz zur Melodiegliederung in aus 6 bzw. 12 Semibreven bestehende Großtakte aufweisen. Ergänzendes Material liefert die gleichzeitige italienische Tanzpraxis: Antonio Cornazanos *Tenore del Re di Spagna* (= *Casulle la nouvelle*, Toul. Nr. 10, Jackman S. 35) ist prolativ major vorgezeichnet; die erwähnte *Gioioso*-Fassung des Giovanni Ambrosio bedient sich einer Art ausgeschriebener prolatio major, deren Semibreviswerte, in Gruppen von 6 zusammengefaßt, das Tempus imperfectum ergeben und den geschwärzten Breven der entsprechenden Tanzabschnitte in Burgund genau entsprechen. (Jackman App. 2, S. 38/39. Zu beachten ist beim Vergleich des französisch-burgundischen mit dem italienischen *Gioioso*, daß die Abfolge der Teile des Ballo anders ist als die seines nördlichen Gegenstücks: vgl. Jackman Tafel 4, S. VII sowie die problematische Übertragung in moderne Notenschrift S. 30/31. Der Verfasser erwähnt diese bedeutungsvolle Umgestaltung des Tanzes nicht und führt somit das Versehen O. Kinkeldeys

weiter, dem in seinen Übertragungen von 1959, *Isham Library Papers I*, Cambridge/Mass., die Vertauschung der Teile ebenfalls entgangen ist.)

Tatsächlich liegt in der burgundischen Quelle mehr als nur eine Tendenz zur Großtaktbildung vor; in *La Franchoise nouvelle* und *La danse de cleues* ebenso wie im *Rosti bouilly* und in der *esperance de bourbon* setzt der anonyme Schreiber in regelmäßigen Abständen vertikale Trennungsstriche, die das burgundische Gegenstück zu den Misura-Distinktionen der Italiener sind, auf deren wesentliche musikalische wie choreographische Bedeutung Jackman jedoch mit keinem Worte hinweist. Mit dem Verkennen dieses Tatbestandes mag zusammenhängen, daß die Übertragungen der Nummern 57, 58 und 30 so angelegt sind, daß die Distinktionen stets in die Mitte des modernen Taktes fallen und dadurch metrisch wie tänzerisch bedeutungslos oder gar widerspruchsvoll wirken.

Während Jackman bei der Behandlung der musikalischen Probleme im Ganzen dennoch mit Sachkenntnis und lobenswerter Zurückhaltung zu Werke gegangen ist, gewinnt man bei der Durchsicht der Wellesley Edition den Eindruck, als bringe er den Belangen der Choreographie weit weniger Verständnis entgegen. In dem Bestreben, keine Frage unbeantwortet zu lassen, greift er mitunter derartig resolut in den Ablauf der Schrittfolgen ein, daß von der — gewiß nicht immer makellosen — Gestalt der Originale oft nur recht wenig sichtbar bleibt. Zugegebenermaßen ist die Mehrzahl seiner Ergänzungsvorschläge „at least theoretically proper“ (S. III), den Gepflogenheiten der französisch-burgundischen Tanzpraxis laufen sie aber dennoch nicht selten zuwider. So ist z. B. eine Neigung zu symmetrischer Gruppierung der Tanzschritte in beiden Quellen unverkennbar; Symmetrie ist von jeher eine wichtige Gedächtnishilfe für den Gesellschaftstanz gewesen. Sobald man aber aus der Neigung ein Prinzip zu machen versucht, verstößt man ganz grundsätzlich gegen die *Mesure*-Regeln der Theorie, die eben deshalb so flexibel angelegt sind, damit ein möglichst großes Maß an Abwechslung in den Schritt- und Bewegungsfolgen zustande kommen könne. Auf der anderen Seite hat der rekonstruktionsbeflissene Forscher sich davor zu hüten, unvollständige Schrittgruppen ohne Berücksichtigung des zwar oft durch

Fehler entstellten, aber in den meisten Fällen doch erkennbaren *Mesure*-Planes aufzufüllen. Im Falle der in der Tat unzureichend tabulierten *Bassedanse La basine* (Toul. Nr. 45, Jackman S. 36) z. B. gelingt es dem Herausgeber zwar, durch frei hinzuchoreographierte Einschübe die Zahl der Schritte der der Noten anzupassen; dabei aber werden „imperfekte“ *Mesures* zu „perfekten“, „kleine“ zu „großen“ umgewandelt, was den Absichten des anonymen Tanzmeisters kaum entsprechen dürfte. (In den Anm. zu diesem Tanz, S. 47, gibt Jackman zu, daß seine „reasonable guesses change the character of the dance somewhat“.)

Zusammenfassend sei festgestellt: Die Hauptverdienste der Ausgabe liegen im Ordnen und in der übersichtlichen Konfrontation zweier tanzgeschichtlicher Quellen ersten Ranges. Daß sie ein Studium der (relativ schwer zugänglichen) Facsimilia bzw. der Originale selbst nicht vollauf ersetzen kann, dürfte ohnehin selbstverständlich sein, zumal angesichts der angedeuteten Problematik der Überlieferung. Daß Jackman deren Schwierigkeiten nicht in allen Fällen eine völlig befriedigende Lösung entgegenzubringen vermag, schmälert nicht den Wert der handlichen Publikation.

Ingrid Brainard, West Newton/Mass.

Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hrg. von Günther Massenkeil. Mainz: B. Schott's Söhne 1965. 15, 163 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. VI.)

Die Lamentationskomposition des 15. und 16. Jahrhunderts ist lange Zeit hindurch erstaunlich wenig beachtet worden, bis einige kleinere Studien von Aukje Engelina Schröder, Gerhard Croll und Günther Massenkeil auf die Eigenständigkeit dieser Gattung liturgischer Mehrstimmigkeit im „Zeitalter der Niederländer“ aufmerksam machten. Einen sehr wesentlichen und begrüßenswerten Schritt über diese notwendigerweise vorläufigen Hinweise hinaus stellt der vorliegende Band dar, in dem der Herausgeber seine Untersuchungen zur Lamentationskomposition im 16. Jahrhundert zusammenfaßt und durch die Edition von 15 repräsentativen Beispielen der Gattung untermauert. Die

hervorragend schön gedruckte und gestochene Ausgabe bringt fast vollständig die beiden wichtigsten Sammeldrucke, mit denen die Geschichte der Gattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgegrenzt wird (Petrucci 1506 und Montanus-Neuber 1549); nur einige Werke, die in bereits erscheinende oder geplante Gesamtausgaben aufgenommen werden, sind ausgelassen (Agricola, Tinctoris, Gaspar van Weerbeke). Zwei handschriftlich überlieferte anonyme Lamentationen sind, da sie besonders interessante Stilaspekte bieten, hinzugefügt. Für einen so gut wie vollständigen Überblick über die Geschichte der Gattung bis etwa 1550 fehlt damit nur eine Probe aus den Lamentationen des Carpentras, deren Berücksichtigung sich leider durch ihren außerordentlichen Umfang verbietet. Dementsprechend umfaßt der Band den weiten zeitlichen und stilistischen Rahmen von Yeart bis Sermisy, von der kompakten, mit harmonischen Wildheiten gewürzten Akkordik Tromboncinos bis zur eleganten, weiträumigen Polyphonie Crequillons und von der bescheidenen Gebrauchsmusik der beiden handschriftlich überlieferten Anonymi bis zu Fevins „sprechend“ ausdrucksvoller „aemulatio Jodoci“.

Dieses überaus interessante, vielgestaltige und historisch wichtige Repertoire erstmals zugänglich zu machen, ist das nicht hoch genug einzuschätzende Verdienst der Ausgabe, die in allen editorischen Einzelheiten so gründlich und zuverlässig gearbeitet ist, daß kaum ein Wunsch offen bleibt. Das ausführliche Vorwort gibt einen Überblick über die Quellen, diskutiert die liturgischen Implikationen der Werke, beschreibt Stileigentümlichkeiten (vor allem cantus-firmus-Behandlung, „strophische“ Formanlagen und das Wort-Ton-Verhältnis) und informiert über die Editionsgrundsätze, die ein Muster an Umsicht und Gründlichkeit sind. Bei der Quellenbeschreibung hätte man sich eine etwas ausführlichere und detailreichere Diskussion der Handschriften wünschen mögen (zu Florenz II. I. 285 und II. I. 350 ist Rubsamen in *Notes* VIII, 1950, S. 91 zu vergleichen; dort für wenigstens einen Teil von II. I. 350 eine andere Datierung: 1523); bei der Werkbeschreibung eine zusammenfassende Charakterisierung des Gesamtstils jeder der Kompositionen und des Verhältnisses von Werkstil und Zeitstil — so hypothetisch ein solcher Versuch bei unserem gegenwärtigen Wissensstand auch

immer bleiben mag. Hinzuweisen wäre auch darauf, daß die „strophische“ Anlage einiger Lamentationen — und gerade solcher, die eher Gebrauchs- als anspruchsvolle Kunstmusik sind — nicht singulär ist, sondern ihre Parallele in einer relativ großen Anzahl „strophischer“ Magnificat-Kompositionen (auch sie meist Gebrauchsmusik) zwischen etwa 1470 und 1520 hat (vgl. meine Studie *Loyset Compère*, 1964, S. 142 ff., ferner Edward R. Lerner, *The Polyphonic Magnificat in 15th Century Italy*, *Musical Quarterly* 50, 1964, S. 44–58 und neuerdings Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, S. 46–49).

Der Notentext ist, nach Stichproben zu urteilen, höchst zuverlässig; die Akzidentiensetzung ist wohlüberlegt und vorsichtig, wenn man auch natürlich über Einzelheiten (vor allem in der Lamentation Tromboncinos, die eine ganze Reihe sehr heikler Probleme stellt) streiten könnte; der kritische Bericht ist mustergültig (eine Ergänzung: die Lamentation Pierres de la Rue steht schon 11 Jahre vor dem Montanus-Neuber-Druck in Rhaus *Selectae harmoniae* 1538, dort als Werk eines „*incertus symphonista*“). Insgesamt: eine vorzügliche Ausgabe, die uns eine ganze bisher so gut wie unbekannte Werkattung in verbindlicher Weise erschließt und die ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung des 16. Jahrhunderts ist.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Intabolutura Nova di Balli (Venice, 1551). Transcribed and edited by William Oxenbury and Thurston Dart. London: Stainer and Bell 1965. 16 S.

Aus der bei Antonio Gardane erschienenen Sammlung *Intabolutura Nova | di Varie Sorte de Balli da | Sonare Per arpichordi, Clavicembali, Spinette, & Manachordi, Raccolti Da | diversi Eccellentissimi Autori . . . Libro Primo* waren bisher nur wenige Proben veröffentlicht: zwei Stücke von W. J. von Wasielewski (*Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin 1878, Beilage 29), sechs von L. Schrade (*Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur*, *ZfMw* X, 1927/28, S. 449 ff.). Das vorliegende Heft macht die für die Frühgeschichte der klavieristischen Tanzkomposition wichtige Quelle erstmals voll-

ständig im Neudruck zugänglich. Unter den 25 Stücken herrscht der Typus der Gagliarda (15) vor, die hier zum erstenmal unter diesem Namen in einem italienischen Druck erscheint. In je dreifacher Variierung sind — zu den frühesten Belegen der Kompositionen über diese Modelle zählend — Pass'e mezzo antico und moderno (hier *nuovo* genannt) vertreten, je einmal Saltarello und Pavana; zwei Stücke bleiben ohne Typenbezeichnung. Die Satzart läßt auf Bestimmung zum Tanzgebrauch schließen; der Anteil der linken Hand ist weitgehend auf Dreiklänge und (oft mixturenartig parallelgeführte) Quintoktavklänge beschränkt. Im Verlauf der Artifizierung des Tanzsatzes in Italien erscheint das Werk als ein vermittelndes Glied zwischen den Tänzen der Handschriften von Castell'Arquato und Marco Facolis 1588 (ebenfalls bei Gardane) erschienenem *Secondo Libro | D'Intavolatura di Balli* (vgl. W. Apel, *Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588*, AfMw XVII, 1960, S. 51 ff.; ein *Primo Libro* dazu scheint entgegen der dort S. 52 ausgesprochenen Vermutung nicht verschollen zu sein, sondern eben in dem anonymen Druck von 1551 vorzuliegen).

Die Neuauflage erleichtert der Praxis den Zugang zu den Stücken durch modernisierte Akzidentien- und Pausensetzung, Halbierung der originalen Notenwerte und Notierung der Typen Gagliarda und Saltarello im $\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$ -Takt (anstatt der originalen Gliederung nach je zwei Semibreven). Ein Kritischer Bericht weist diese Veränderungen, die Berichtigung von Druckfehlern sowie die originalen Titel der Stücke nach.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

John Blow: Six Suites. Newly transcribed and edited ... by Howard Ferguson. London: Stainer & Bell (1965). 22 S.

Blow, Lehrer Purcells, dessen Vorgänger und seit 1695 Nachfolger an der Westminsterorgel, neben diesem „der bedeutendste englische Komponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ (MGG I, 1944) wird vorwiegend als Kirchen- und Opernkomponist geschätzt, zumal seine Klaviermusik zahlenmäßig kaum diejenige Purcells übertrifft. Hier werden nun sechs, aus fünf gedruckten Quellen entnommene Suiten vorgelegt. Über die sonstigen Einzelstücke sagt der

Herausgeber: „At last twice as many pieces survive in manuscript“. Sie wurden nicht in diese Veröffentlichung eingeschlossen, die Suiten erschienen ausreichend „for what the fifty-year-old composer wished to be preserved“. Über die Suiten sagt Blows Biograph H. L. Clarke (in MQ 35, 1949, 410), der Meister allein und wohl als erster habe die Standardfolge *Almand-Corant-Saraband* (auch *Sarabrand*)-Jigg eingeführt. Sie kommt indes in dieser Ausgabe nur einmal vor (Nr. 3), allerdings zeigt Nr. 4 fast die gleiche Anlage, nur steht hier anstelle der Jigg eine Gavott. Beide Meister, besonders Purcell, bevorzugen die wie immer geartete viersätzigte Folge vor der dreisätzigten. Wie bei Purcell (der die soeben angegebene übliche Form nicht kennt) hat fast jede Suite eine, bei Blow einfacher gesetzte, *Almand* und *Corant*. Während aber bei Purcell das *Prelude* die Regel ist, meidet Blow ein derartiges Vorspiel, nur einmal findet sich ein *Ground*, der seinen „contrapuntal skill“ bewährt. Clarke hebt vor allem hervor „the dynamic, dissonant ornaments ... with aspiring leaps which make the keyboard a singing instrument“, ein Zug, der beiden Musikern, deren Suiten etwa gleichzeitig erschienen, gemeinsam ist. Die von Clarke weiterhin erwähnte „grand ligne“, die einen lebendigen Zusammenhang garantiert, bezieht sich wohl in der Hauptsache auf die bekannte, oft sehr kunstvoll versteckte Substanzgemeinschaft der beiden breiter und schwieriger ausgeführten Anfangsstücke, denen leichtere und gefälligere Nummern den heiteren Abschluß sichern.

Wenn Ferguson von Blows Mangel an „clear-cut-phrase-structure“, Purcell gegenüber, spricht, so sei nur auf Muster gewiesen wie die *Jigg* (S. 3), das *Rondo* (5), die Sechssymmetrie des *Minuet* (6) und die freier werdenden Entsprechungen der *Corant* (10). Ebenso wird man dem Herausgeber kaum zustimmen, wenn er bei Blow die „fine harmonic outline so characteristic of Purcell“ vermißt. Im Gegenteil, man könnte sogar die spieltechnisch mindestens nicht schwereren Suiten Blows, was Schlichtheit, Vitalität und organische Bauart anbetrifft, neben diejenigen seines größeren Schülers setzen. Im übrigen entspricht der Habitus dieser dankenswerten Publikation demjenigen der Purcellausgabe Fergusons.

Reinhold Sietz, Köln

Joseph Haydn: Klaviersonaten, Band II. Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften herausgegeben von Georg Feder. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1964). VII, 100 S. (S. 126—225 der zweibändigen Ausgabe.)

Der Band enthält 9 Sonaten, die zwischen 1783/84 und 1794/95 entstanden sind. Zusammen mit den 12 Sonaten des ersten Bandes (vgl. die Besprechung von Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Mf* XIX, 1966, S. 472 f.) liegt damit die geplante Auswahl von 21 Haydn'schen Klaviersonaten, ein Vorabdruck aus der neuen Haydn-Gesamtausgabe, vollständig vor.

Die philologische Authentizität des Notentextes, die angesichts des für den Band verantwortlichen Herausgebers gewährleistet sein dürfte, soll hier nicht erörtert werden; sie zu beurteilen ist Sache des Rezensenten des betreffenden Gesamtausgabe-Bandes. Desgleichen erübrigt es sich, die getroffene Auswahl zu diskutieren; sie ist Sache des persönlichen Ermessens, und es wäre kaum sinnvoll, Vorschläge dagegenzusetzen, die um nichts weniger persönlich bedingt sein würden und ebensowenig Anspruch darauf erheben könnten, der Weisheit letzter Schluß zu sein.

Wichtiger erscheint es mir, der im Vorwort zum I. Band leider nicht berührten Frage nachzugehen, welchem Zweck die Ausgabe eigentlich dienen soll — an wen sie sich wendet, und ob sie dem gedachten Adressatenkreis tatsächlich einen optimalen Text bietet.

Als eine auf 21 Sonaten beschränkte Auswahl mit überdies reduziertem kritischem Apparat (s. Vorwort in Band I) kommt die Ausgabe für wissenschaftliche Zwecke zweifellos kaum in Betracht. Sie muß demnach vorwiegend für den praktischen Gebrauch gedacht sein und wendet sich folglich an den Pianisten, dem sie bisher gebräuchliche, weniger verlässliche Ausgaben ersetzen soll.

Dieser Bestimmung nun scheint mir die Ausgabe wenig entgegenzukommen. Denn diejenigen Klavierspieler, die die erforderliche Stilerfahrung besitzen, um ohne Anleitung die vielfach fehlenden dynamischen Vortragszeichen (vgl. insbesondere die Schlußsätze zu Hob. XVI: 34. 41. 42) nach Maßgabe der „inneren Dynamik“ (dieses und alle folgenden Zitate aus dem Vorwort) richtig zu ergänzen oder bei Problemen der

Ornamentik „*improvisierend mitzugestalten*“, dürften dünn gesät sein. Den technisch zwar einigermaßen versierten, musikalisch aber noch nicht genügend souveränen Laien wird die Ausgabe, so ist zu befürchten, dazu verleiten, in Hinsicht auf Dynamik, Artikulation und Ornamentik des Angemessenen zu wenig zu tun, während der professionelle Pianist vermutlich in das Gegenteil verfallen und mehr als gerechtfertigt „interpretieren“ wird.

Für den unterstellten praktischen Zweck wäre also eine Ausgabe zu wünschen gewesen, die den Text der neuen Gesamtausgabe zwar zugrunde legt, ihn aber nicht unverändert übernimmt — eine Ausgabe, die zwar den durch die Quellen belegten „Urtext“ klar erkennen läßt, andererseits aber, drucktechnisch deutlich davon abgesetzt, alle Zusätze mitliefert, die erforderlich sind, um auch dem stilistisch Ungeschulten eine stilgerechte Wiedergabe zu ermöglichen.

Damit wäre freilich ein Editionsverfahren erforderlich geworden, das eine direkte Verwendung der für die neue Gesamtausgabe vorgesehenen Platten nicht zugelassen hätte. Neben den Ergänzungen in runden Klammern, „*die sich zwar nicht in der jeweils grundlegenden Quelle, aber in anderen bedeutsamen Quellen finden*“, und den nicht so zahlreichen, in eckige Klammern gesetzten „*Analogieergänzungen, die sich in den maßgeblichen Quellen nicht finden*“, hätte es dann einer Fülle weiterer, entweder ebenfalls auf Analogie oder auf genaue Stilkenntnis des Herausgebers gegründeter Zusätze bedurft. Auf den (ohnehin ja gekürzten) kritischen Apparat hätte man dabei vielleicht sogar verzichten können — dies alles unter der Voraussetzung, daß demjenigen, der am genauen quellenkritischen Befund wirklich interessiert ist, in Zukunft ja der Klaviersonatenband der Gesamtausgabe zur Verfügung stehen wird.

Die Veröffentlichung gibt also Veranlassung, den nicht unproblematischen Begriff „Urtext-Ausgabe“ erneut kritisch zu durchdenken. Es scheint mir empfehlenswert, in Zukunft zwischen „Urtext-Ausgabe ohne“ und „Urtext-Ausgabe mit Zusätzen des Herausgebers“ bewußter als bisher zu differenzieren und in solchen Fällen, wo wie hier Vortragsbezeichnungen nur andeutungsweise überliefert sind, mit Rücksicht auf die Praxis der letztgenannten Form den Vorzug zu geben.

Martin Witte, Münster

Johann Ludwig Krebs: Sechs Kammer-sonaten für Flöte (Violine) und obligates Cembalo. Band I, Sonaten 1—3, Band II, Sonaten 4—6. Hrsg. von Bernhard Klein. Leipzig: Edition Peters 1963. 53 und 46 S., 1 Bildwiedergabe.

Im Kreise der Bach-Schüler, zu denen in erster Linie die Söhne gehörten, hat sich Johann Ludwig Krebs einen Namen als virtuoser Orgelspieler, als vielseitiger Komponist für die Orgel und als Sammler von Autographen seines verehrten Lehrers einen Namen gemacht. Daß er auch Urheber geistvoller Kammermusik war und in dieser Gattung sich von dem Vorbild des alten Bach abgewandt hat, zeigen die hier vorgelegten Sonaten. Die im wesentlichen dreistimmige Satzweise weist auf eine nicht abzuschüttelnde Verbundenheit mit der Orgel, der als einziger in strenger Fugenmanier angelegte Schlußsatz der letzten Sonate erscheint wie eine Reverenz vor dem Altmeister Bach. Dazwischen aber tummeln sich die kurzatmigen, ein wenig leichtfertigen Motive. Immer wieder klingen sie in „Seufzern“ aus, phantasievoll und reichhaltig sind ihre Kapriolen. Natürlich zeigen die Sonaten noch keine Züge ihrer späteren klassischen Namensvettern, sie bleiben bei der losen Folge von 5—7 Sätzen, unter denen Menuett und Polonaise stets zu finden sind. Angehende und arrivierte Flötisten werden ihre Freude an den frischen Kompositionen haben, am glücklichsten aber dürften die Cembalisten sein, denn ihnen wird eine dankbare „obligate“ Aufgabe bereitet.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Franz Schubert: Fantasie C-dur, D 760, Wanderer-Fantasie. Erste Ausgabe nach dem Autograph. Herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda. Wien: Universal Edition (1965). (II), 28 S., Revisionsbericht (separat) 8 S. (Wiener Urtext Ausgabe).

Daß Schuberts C-dur-Fantasie, eines der zentralen Werke romantischer Klaviermusik, endlich in einer Ausgabe vorliegt, die dem in den USA wieder aufgefundenen Autograph folgt, dürfte der Praxis wie der Wissenschaft gleichermaßen willkommen sein. Wie dringlich diese Veröffentlichung war, zeigt ein Vergleich mit der alten Schubert-Ausgabe (Serie 11, 1888, vorgelegt von J. Epstein), die, wie alle bisherigen Editionen, auf dem

1823 bei Cappi und Diabelli in Wien erschienenen Erstdruck basiert.

Obgleich, wie P. Badura-Skoda nachweist, das Autograph die Stichvorlage für den Erstdruck und somit indirekt auch für die Epsteinsche Ausgabe bildete, sind die Abweichungen erheblich. Zwar hat sich, wie kaum anders zu erwarten war, strukturell nichts geändert; wohl aber konnte der Herausgeber neben einigen rhythmischen auch eine Reihe von harmonischen Details berichtigen, wodurch einige Stellen nun in einem völlig neuen Licht erscheinen (2. Satz, 2. Hälfte des letzten Taktes: *d* statt *dis*; 3. Satz, T. 98: *d* statt *des*; T. 330 f: *d* statt *dis*).

Im Bereich von Dynamik, Phrasierung und Artikulation ist ein ganz beträchtlicher Zuwachs an Differenziertheit und Folgerichtigkeit zu erkennen. Gegenüber dem in dieser Hinsicht „unsystematischen“ Erstdruck erscheinen analoge melodische Bildungen nun häufig in gleicher und somit konsequenter Phrasierung; das Akzentzeichen >, vom Stecher des Erstdrucks offenbar mehrfach als kurzes Decrescendo > mißdeutet, ist nun wieder in seine Rechte eingesetzt (z. B. 1. Satz, T. 32/33 und T. 38/39); klargestellt ist jetzt ferner, daß das fz-Zeichen im Sinne der für Schuberts Klaviersatz so bezeichnenden dynamischen Differenzierung in einer ganzen Reihe von Fällen nicht für beide Hände, sondern nur für jeweils eine Hand zu gelten hat (z. B. 4. Satz, T. 34—37, T. 44/45, jeweils 3. Viertel); an die Stelle des Keils ist vielerorts der dann in der Regel auch einleuchtendere Staccatopunkt getreten (z. B. 2. Satz, T. 35, linke Hand, jeweils 2.—4. Sechzehntel; 3. Satz, T. 87 ff., linke Hand, jeweils 1. Achtel).

Der erfreulicherweise separat geheftete und daher bequem benutzbare Revisionsbericht (deutsch und englisch) führt, wie anzunehmen ist, nicht nur die Abweichungen zwischen Autograph und Erstdruck vollständig an; er beschreibt zugleich gewisse Korrekturen, die Schubert noch vor Drucklegung am Autograph vornahm. Dadurch werden einige interessante Einblicke in den Kompositionsprozeß möglich, so beispielsweise der, daß der Nachsatz der 1. Periode des 1. Satzes (T. 4—6) zunächst zwei- statt dreitaktig gedacht war.

Nur an wenigen Stellen hätte man sich den Anmerkungsapparat noch ausführlicher gewünscht. So hätten etwa die zwischen den Takten 50/51 und 53/54 des 2. Satzes be-

stehenden Abweichungen in der Phrasierung eine Erläuterung (eventuell auch eine Korrektur?) verdient; und die Anmerkung zu den Takten 207–212 des 3. Satzes („Dynamik und Bogenführung mehrfach fehlerhaft“) reicht für einen Revisionsbericht modernen Stils zweifellos nicht aus, weil sie die Frage nach dem „Inwiefern“ nicht beantwortet. — Auch zu einigen sprachlichen Korrekturen fordert der Kritische Apparat heraus. So dürfte in der Anmerkung zu den Takten 66/67 des 1. Satzes „Die Weiterführung der Bass-Oktavierung“ statt „Die Weiterführung des Basses“ gemeint sein; in der Anmerkung zu T. 102 des 1. Satzes muß es entweder „näherliegend“ oder „naheliegender“, keinesfalls aber „näherliegender“ heißen.

Der Praktiker wird die vom Herausgeber hinzugefügten Fingersätze und gewisse Vorschläge zur Spielerleichterung begrüßen.

Martin Witte, Münster

Gioseffo Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*. A Facsimile of the 1558 Venice Edition. New York: Broude Brothers 1965. (XI) und 347 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. I.)

Gioseffo Zarlino: *Dimostrationsi harmoniche*. A Facsimile of the 1571 Venice Edition. New York: Broude Brothers 1965. (VII) und 323 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. II.)

Istitutioni harmoniche del Rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chioggia... MDLXXIII. Republished in 1966 by The Gregg Press Inc., Ridgewood (New Jersey). (XII) und 448 S.

Sopplimenti musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia... MDLXXXVIII. Republished in 1966 by The Gregg Press Inc., Ridgewood (New Jersey). (XVI) und 350 S.

Mußte es bis vor kurzer Zeit als ein bedauerlicher und die Musikforschung in zahlreichen Fällen erschwerender Zustand bezeichnet werden, daß eines der zentralen Werke abendländischer Musiktheorie, die *Istitutioni harmoniche* von Gioseffo Zarlino, nicht in Neuauflage vorlag, so entsteht jetzt die Frage, ob und wie weit sich dieser Zustand durch die innerhalb eines knappen Jahres erschienenen Faksimile-Ausgaben (Reprints) aller bedeutenderen Werke Zar-

linos gebessert hat. Diese Frage muß vor allem deshalb gestellt werden, weil die beiden faksimilierten Ausgaben der *Istitutioni* in ihrem Text nicht identisch sind.

Von Zarlino *Istitutioni* erschienen zu seinen Lebzeiten fünf Auflagen: 1558, ²1561, ³1562, ⁴1573 und ⁵1589, letztere als Teil einer Gesamtausgabe (GA) der Schriften Zarlinos: *DE TUTTE L'OPERE / DEL R. M. GIOSEFFO ZARLINO / DA CHIOGGIA, Maestro di Capella della Serenissima Signoria di Venetia, / CH'EI SCRISSE IN BUONA LINGUA ITALIANA; già separatamente poste in luce; hora di nuovo corrette, accresciute, & migliorate, insieme ristampate. IL PRIMO VOLUME. Contenente L'ISTITUTIONI HARMONICHE...* Die GA von 1589 enthält außerdem einen Wiederabdruck der *Dimostrationsi harmoniche* (zuerst 1571 erschienen) und die *Sopplimenti musicali* (auf dem Titelblatt datiert 1588, jedoch durch den Aufdruck „Terzo volume“ als Band III der GA ausgewiesen) sowie im 4. Band die Schriften Zarlinos über außermusikalische Gegenstände (über die Geduld, über das Todesdatum Jesu Christi, über den Ursprung des Kapuzinerordens und über den Julianischen Kalender).

Während die 2. und 3. Auflage der *Istitutioni* (²1561 und ³1562) bis auf das Druckfehlerverzeichnis mit der 1. Auflage (1558) übereinstimmen, ist die 4. Auflage (1573) schon im Titel als Neubearbeitung ausgewiesen: *di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della Pratica ampliate*. Die gravierendste Abweichung zwischen 1. und 4. Auflage ist die verschiedene Zählung der Tonarten: nachdem Zarlino 1558 zunächst der herkömmlichen Zählung der Kirchentöne gefolgt war („Primo modo“ mit Grundton auf D), tauschte er für die 4. Auflage Zahlen, Grundtöne bzw. die zugehörigen Texte aus. War 1558 (4. Teil, 10. Kapitel, S. 309) die „Prima specie della Diapente collocata tra D & a“, so stehen 1573 im gleichen Text (S. 379) die Tonbuchstaben „C & G“. Text und Beispiel des 18. Kapitels der 1. Auflage (S. 320 ff.), die den „Primo modo“ auf D (dorisch authentisch) behandeln, kehren wörtlich in der 4. Auflage im 20. Kapitel (S. 396 ff.) wieder, behandeln nun aber den *Terzo modo*, ebenfalls auf D. Die Notenbeispiele zu den Tonarten entsprechen in der 4. Auflage völlig denen der 1. Auflage, enthalten aber zahlreiche klei-

nere Druckversehen. Die Kapitel 28 und 29 der 1. Auflage (lonisch) sind allerdings nicht wörtlich als Kapitel 18 und 19 in die 4. Auflage übernommen. Ferner hat Zarlino im 15. Kapitel neben einem Dante-Zitat, aus dem er den Terminus „*Salmodia*“ zur Bezeichnung der „alten“ Kirchentöne herleitet (deren Zählung auf D beginnt), einen längeren Textabschnitt eingefügt. (S. 386, Z. 10 v. u. bis 387, Mitte), in dem er erläutert, „*in qual maniera le Otto sorti di Salmodie si accompagnino con li Modi*“. Jedoch fehlt im 4. Teil der *Istitutioni* eine Erklärung dafür, warum Zarlino die neue Tonartenzählung einführt.

Näheren Aufschluß geben die *Dimostrazioni harmoniche* (1571). Aus eingehenden Erörterungen des Tonsystems (die teils angeregt, teils belastet sind durch den Vergleich mit dem antiken System *teleion*) folgert Zarlino in der 8. Definition des 5. Ragonamento (S. 270 f.): „*La Prima specie della Diapason è quella, che tra la terza & la quarta chorda, & tra la settima & la ottava contiene il Semitono maggiore . . .*“. Der sich dieser Definition anschließende Dialog zwischen Claudio, Adriano, Franchino, Desiderio und Giosseffo erörtert die Gründe für die neuartige Tonartenzählung, die gegen Schluß des Werks (S. 301 und 305 ff.) ausdrücklich konstituiert wird; ja wir können weiter gehen und feststellen, daß in den *Dimostrazioni harmoniche* der Versuch gemacht ist, eine neue, auf der Durskala (nicht mehr auf dem Hexachordsystem) basierende Ordnung des Tonsystems zu entwerfen, in der die neue Zählung der Tonarten nur einen Baustein darstellt. Fritz Högler (*Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, ZfMw IX, 1927, S. 518–527) machte bereits auf die Unterschiede in der Tonartenzählung zwischen der ersten und den letzten beiden Auflagen der *Istitutioni* aufmerksam und wies darauf hin, daß die Begründung dafür in den *Dimostrazioni* zu finden sei. Er analysiert Zarlinos Gründe und findet sie in der mathematischen Berechnung der Intervalle innerhalb der Oktave C-c, „*denn nur in ihr finden sich die Intervallverhältnisse in der Aufeinanderfolge, wie sie sich aus der fortgesetzten harmonischen Teilung ergeben*“ (S. 525). Högler forderte zum Schluß seiner Ausführungen ausdrücklich eine kritische Neuausgabe von Zarlinos Werken. P. Lucas Kunz (*Die Tonartlehre des . . . P. Fr. Valentini*, Kassel 1937, S. 73 ff.) untersuchte

den Einfluß der neuen Tonartenzählung auf andere Musiktheoretiker.

Daß auch im 3. Teil der *Istitutioni* in den Kapiteln 11–14 als „*prima specie*“ der Oktave und Quinte in der 4. Auflage die von C aus gerechneten bezeichnet werden, ist naheliegend. Schwerer zu überblicken sind die Veränderungen, die Zarlino im 3. Buch (der Kontrapunktlehre) vorgenommen hat. Hier sind u. a. zahlreiche Beispiele in der 4. Auflage teils völlig ersetzt, teils verändert. Nicht nur ist durch Unterschriften deutlicher als in der 1. Auflage zwischen *Soggetto* und *Contraponto* unterschieden, sondern es wird auch regelmäßig die Tonart des *Soggetto* angegeben (in der 1. Auflage teilweise im Text) und welden Sachverhalt das Beispiel demonstrieren soll.

Neu ist das 44. Kapitel über die Frage, wann die Wiederholung einzelner Wendungen in einer Komposition abzulehnen ist und wann sie künstlerischen Gesichtspunkten entspringt. Auch die übrigen Textabweichungen der späteren Auflagen berücksichtigen in mehreren Fällen neuere musikalische und satztechnische Entwicklungen; man vergleiche den bei St. Kunze (*Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing 1963, S. 51 ff.) nach der 1. und der letzten Auflage der *Istitutioni* zitierten und übersetzten Abschnitt über die Stimmführung der Bässe in der Mehrhörigkeit (3. Teil, Kapitel 65 der 1. Auflage; Kapitel 66 der 4. Auflage). Dieses Zitat beweist nicht nur, daß die GA von 1589 weitere Veränderungen im Text gegenüber der 4. Auflage von 1573 bringt, sondern zeigt auch die Schwierigkeiten, die sich dadurch ergeben, daß keine kritische Ausgabe der *Istitutioni* vorliegt. Es wird daher auch in Zukunft — trotz des Vorhandenseins von 2 faksimilierten Ausgaben — keine Sicherheit geben, welche Textfassung zu zitieren ist; die GA der Schriften Zarlinos wird in der Originalausgabe zu benutzen sein, und jeder Wissenschaftler, der sich mit Problemen befaßt, die eine Heranziehung von Zarlinos theoretischem Hauptwerk nötig machen, wird sich seine eigene Textkollation anfertigen müssen.

Jeder Philologe würde, von den Maßstäben seines Fachs ausgehend, eine derartige Vernachlässigung eines der wichtigsten Quellenwerke als unhaltbaren Zustand empfinden. In einer Zeit, in der auch Wissenschaftler ihre Arbeitskapazität unter

rationellen Gesichtspunkten sinnvoll einteilen müssen, wird es besonders schmerzlich empfunden, wenn für jedes Zarlinozitat zwei oder drei Ausgaben herangezogen und verglichen werden müssen (bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß der im *Riemann Musiklexikon*¹¹ 1959–67, Bd. II, Artikel *Zarlino* angegebene „Neudruck“ der *Istitutioni* in Wirklichkeit ein Microcard-Print, also eine Mikrofilm-Vervielfältigung ist).

Allerdings würde die Herstellung einer kritischen Ausgabe der *Istitutioni* sowohl unter philologischen als auch unter verlegerischen Gesichtspunkten einige Schwierigkeiten mit sich bringen. Obwohl in der 4. und 5. Auflage nicht nur sachliche Korrekturen vorgenommen, sondern auch die venezianischen Dialektformen weitgehend der Hochsprache angeglichen wurden, kann nämlich nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß die „Ausgabe letzter Hand“ den besten Text bietet, sondern es liegt ein Originaltext vor (in der 1. Auflage), der unter gewissen Gesichtspunkten zweimal modifiziert wurde. Während der Originaltext aus der letzten Auflage nur schwer und undeutlich abzuleiten wäre, könnte eine Ausgabe des Originaltextes auch die späteren Modifikationen (die ja das eigentlich Interessante ausmachen) klarer herausstellen. Diese Lösung wäre auch unter verlegerischen Gesichtspunkten günstiger: der Text der 1. Auflage müßte nicht neu gesetzt, sondern faksimiliert und mit Zeilenmarginalien versehen werden; die Abweichungen der späteren Auflagen samt den in Partitur gebrachten Beispielen würden den 2. Band der Edition füllen (ob auch ein Sachindex realisierbar ist, müßte erprobt werden).

Faksimileausgaben, die eine Kollation verschiedener Textfassungen (G. Cesari von Gaffurius, *Theorica musicae* 1492, Rom 1934; L. Hoffmann-Erbrecht von C. Ph. E. Bach, *Versuch* . . ., Wiesbaden 1961), neue Indices (die Ausgaben der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz) oder fundierte Einführungen bringen (z. B. die von E. R. Jacobi betreuten Ausgaben), sind leider selten. Auch in den mit kurzen, unverbindlichen Nachworten versehenen *Documenta musicologica* werden in manchen Fällen nicht einmal die größten Druckfehler in dem herausgegebenen Werk aufgezeigt (vgl. Coclico, *Compendium* . . ., u. a. fol. C III verso, Z. 2–3), noch wird z. B. ein

fehlendes Inhaltsverzeichnis beigegeben (Bermudo, *Declaracion* . . .). Die zahlreichen, ohne jegliche wissenschaftliche Betreuung publizierten Reprints, zur Zeit ein gängiger Artikel des Buchmarkts, lassen den Verdacht aufkommen, daß die Initiative hierzu nicht von Wissenschaftlern, sondern vom Verleger ausgeht, daß also in einer Zeit, in der sich Neuausgaben theoretischer Werke verkaufen lassen, in der Musikwissenschaft die Notwendigkeit kritischer Ausgaben nicht allgemein erkannt worden ist. Dabei müßte — nach meinen unmaßgeblichen Berechnungen — der Erlös einer Faksimileausgabe (zumal einer gut verkäuflichen, wie es die Werke Zarlinos darstellen) ohne weiteres den Arbeitsaufwand einer philologischen Textrevision tragen können.

Als positiver Faktor ist bei alledem die Qualität festzuhalten, in der die Drucke des Verlags Broude Brothers ausgeführt sind, und wer den peinlich sauber ausgeführten Originaldruck der ersten Auflagen von Zarlino's *Istitutioni* kennt, wird den Erzeugnissen des New Yorker Verlags den tatsächlichen Rang eines *F a k s i m i l e s* gerne zuerkennen. Qualitativ und aufmachungsmäßig übertreffen diese Bände alle am Markt befindlichen Konkurrenzprodukte. Dagegen sind die Drucke der Gregg Press, auf weißem Papier im Offsetverfahren (übrigens in der Bundesrepublik) hergestellt, einfache Reprints und gegenüber dem Original leicht verkleinert. Die *Supplementi musicali* — eine Auseinandersetzung mit den scharfen Angriffen von Vincenzo Galilei (Zarlino macht sich z. B. lustig über Galileis Forderung, man solle die Deklamation der Schauspieler studieren; vgl. S. 317 f.) — sind im Reprint der Gregg Press noch relativ gut wiedergegeben (dasselbe Werk erschien auch bei Broude Brothers), doch ist dies auf die leichter reproduzierbare Schrifttype des Originaldrucks zurückzuführen. Die GA weicht von der für italienische Texte im 16. Jh. charakteristischen kursiven Type ab und druckt Zarlino's Schriften in der „klassischen“ Antiqua. Da diese Schrift in der Reproduktion, vor allem bei Verkleinerung, viel leichter lesbar ist als die Kursive, bleibt es unerfindlich, warum nicht auch der Nachdruck der *Istitutioni* der GA folgt (die in der Gregg Press gleichfalls erschienenen *Dimostrazioni* lagen mir nicht vor). Die Druckqualität des Reprints der Gregg Press

ist stellenweise nur als mäßig zu bezeichnen; die kursive Type wird dadurch vollends zum Augenpulver; in den Beispielen sind die Semiminimae oft nicht ausgedruckt und daher von den Minimae kaum unterscheidbar. Dies ist angesichts der auch in der 4. Auflage meist sehr guten Originaldrucke der *Istitutioni* besonders zu kritisieren, und der relativ günstige Preis kann in diesem Falle nur ein schwacher Trost sein, da ja bis zum Erscheinen einer kritischen Ausgabe (die aber nun verlegerisch nicht mehr interessant sein dürfte) beide Ausgaben und die GA benutzt werden müssen.

Helmut Haack, Mainz

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Band 2, vorgelegt von Eduard Reeser. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. Klavierstimme XXIII und 186 S., Violinstimme 55 S.

Der zweite Band der Sonaten und Variationen für Klavier und Violine enthält die von 1781 bis 1788 in Wien entstandenen Werke Mozarts. In einem ausführlichen Vorwort setzt sich der Herausgeber kritisch mit den einzelnen Werken, ihrer Entstehung, Datierung usw. auseinander und ordnet sie chronologisch nach drei Gruppen: Die erste Gruppe wird von den „im Frühjahr und Sommer 1781 komponierten Sonaten“ (KV 379/373a, 376/374d, 377/374e, 380/374f) und den Variationenzyklen KV 359/374a und 360/374b gebildet. Die zweite Gruppe umfaßt unvollendet gebliebene Kompositionen aus dem Jahre 1782 (KV 403/385c, 404/385d, 402/385e, Anh. 48/480a = 385 E und 396/385f), und zu der dritten Gruppe gehören die in den Jahren 1784/85 und 1787/1788 entstandenen Werke (KV 454, 481, 526, 547, Anh. 50/526a und Anh. 47/546a). Diese Einteilung ermöglicht eine rasche und gründliche Übersicht und Orientierung.

Der Notentext wurde vom Herausgeber auch beim vorliegenden Band wieder mit großer Umsicht und Sorgfalt hergestellt. Zusätze wurden in der Klavierstimme (nicht in der Violinstimme) deutlich kenntlich gemacht, auch dann, wenn sie aus Erstdrucken ergänzt wurden. Da der Ausgabe mit wenigen Ausnahmen die Autographe oder Photokopien derselben zugrundeliegen, kann sie als nahezu authentisch angesehen werden.

Über Entscheidungen, die vom Herausgeber vor allem dort in einigen Fällen getroffen wurden, wo kein Autograph, sondern nur alte Kopien oder Drucke als Quellen zur Verfügung standen, wird der Kritische Bericht Auskunft geben. Dies gilt z. B. für die F-dur-Sonate KV 547, 1. Satz, T. 4 (und entsprechende), in dem entgegen der Eintragung in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis die 3. und 7. Note im Baß von E in G abgeändert wurde (was im Hinblick auf die Violinstimme durchaus einleuchtend ist), aber auch für den 3. Satz, Variation V (nur Klavier), T. 3—9, in denen auf eine Erweiterung zur Dreistimmigkeit verzichtet und Zweistimmigkeit beibehalten wurde. Heißt es im übrigen im Untertitel dieser Sonate „... für Anfänger mit einer Violine“ oder „mit einer Violin“ (vgl. Köchel ⁶/1964, S. 619)?

Der Editionsleitung ist zu danken, daß sie in einem Anhang auch 1. die unvollständigen, 2. die von Maximilian Stadler ergänzten und 3. die Fragment gebliebenen Werke sowie 4. den ersten, später gestrichenen Entwurf des Themas zum 2. Satz von KV 377 (374e) und die zwischen T. 44 und 45 gestrichenen Takte aus dem 3. Satz von KV 526 mit aufgenommen hat. Vor allem aber enthält auch die Violinstimme diese unter 1. und 2. genannten Kompositionen.

Stich und Druck des Bandes sind klar und übersichtlich. Die großzügige Anlage und geschickte Einteilung des Notentextes zeigt auch hier wieder deutlich die Bemühungen des Verlages, eine nicht nur den Anforderungen der Wissenschaft genügende, sondern auch für die Praxis brauchbare Ausgabe vorzulegen.

Abschließend noch eine Berichtigung. Bei der Besprechung des ersten Bandes der Sonaten und Variationen für Klavier und Violine (Mf XIX, S. 352/53) war der für die Sonate KV 305 (293d) (S. 107) im Datierungsvermerk mit „Paris“ angegebene Entstehungsort angezweifelt worden. Wie die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe inzwischen mitgeteilt hat, handelt es sich hierbei lediglich um einen Druckfehler: statt „Paris“ muß es richtig heißen „Mannheim“.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien [in Taschenpartituren], herausgegeben von H. C. Robbins-London [Bd.] X, 88—92, Concertante. Wien:

Universal Edition (1965) (Philharmonia 598). XLVIII, 371 S.

Innerhalb seiner angekündigten Reihe einer kritischen Ausgabe sämtlicher Sinfonien Joseph Haydns in Taschenpartituren bietet Landon nun die Sinfonien 88–92, dazu auch die Sinfonia concertante (Hob. I: 105) an, die „ohne Rücksicht auf den chronologischen Zusammenhang in den vorliegenden Band aufgenommen [wurde], weil die Vereinigung mit den ersten sechs Salomon-Symphonien im Band XI diesen zu umfangreich gemacht hätte“. (S. XXXIII). Der Notentext in den Sinfonien 88–92 geht „auf jenen der geplanten und von der Haydn Society begonnenen Gesamtausgabe zurück, doch wurde dieser durch wichtige neue Quellen (zum Beispiel die LeDuc-Ausgabe von Nr. 91 und das Autograph von Nr. 92) und durch andere Korrekturen ergänzt“. (S. XIV). Lediglich die Sinfonia concertante wird hier neu vorgelegt. Die Änderungen auf Grund einer nochmaligen Durchsicht beziehen sich bei den ersten drei Sinfonien meist auf Nebensächlichkeiten. Am schnellsten fällt auf, daß Landon entsprechend der mehr Mozartschen als Haydnischen Schreibweise alle Vorschläge mit einem Bindebogen versehen hat, lediglich Nr. 89 ist — etwas inkonsequent — von diesem Eingriff verschont geblieben. Die meisten und eingreifendsten Korrekturen, die in dem Anmerkungsapparat von Landon angeführt werden, erfährt Nr. 92. Bei ihr wäre die vom Herausgeber gewählte Formulierung „Nachstehend eine Liste der wichtigsten textlichen Probleme“ (S. XXVII) sachgerechter zu ändern in „Nachstehend eine Liste der (wichtigen) Abweichungen von dem Text der Haydn Society-Gesamtausgabe“. Neu gegenüber dem Notenband der Haydn Society ist bei diesen Bemerkungen folgende Bekanntgabe zur Elßler-Kopie in Budapest, bei Landon Quelle 2 von Nr. 92: „Die Textunterschiede zwischen diesem MS. und der allgemein gebräuchlichen Partitur wurden für uns (1950) freundlicherweise von Professor Dénes Bartha, Budapest, zusammengestellt“ (S. XXVII). Diese den Herausgeber ehrende Freimütigkeit erklärt einige Notizen, die bei einer Autopsie der Quelle vermutlich klarer ausgefallen wären. Die folgende Bemerkung zu Takt 70 des 1. Satzes von Sinfonie 92 (S. XXVII) „Ob. I (1 [= Autograph]) erste Note ist ohne Zweifel a“ wird erst durch einen ergänzenden Vergleich mit dem Text

der Haydn Society-Ausgabe deutlicher, in der an dieser Stelle noch das völlig unharmonische *cis*“ steht. Nach dem kritischen Bericht des betreffenden Haydn Society-Bandes bringen alle anderen Quellen *cis*“, was aber auf einen Schreibfehler zurückgeht und die Abhängigkeit der Quellen von einander belegen kann. Eine Erläuterung wie die folgende zum Autographen, nur in einer Fußnote des Notenbandes gebrachten Text der 2. Violine in Takt 194 des 1. Satzes von Nr. 92 genügt nicht: „dies ist die (nunmehr) berühmte Stelle, bei der die zweiten Violinen von den ersten abweichen [usw.]“ (S. XXVII). Hier wäre es unbedingt notwendig gewesen, auf die Überlieferung dieses Taktes in den anderen authentischen und autorisierten Quellen einzugehen, um die von Joseph Haydn endgültig beabsichtigte Lesart herauszufinden. Außerdem könnte anhand einer solchen Stelle geprüft werden, ob die Elßler-Kopie in Budapest auf das Autograph zurückgeht und welche Vorlage die Harburger und Regensburger Stimmenabschriften benutzt haben. Eine Bemerkung wie „Dies [die Elßler-Kopie von Nr. 92] scheint eine Abschrift von (1) zu sein“ (S. XXVII) könnte dann präziser gefaßt werden. Dazu sind aber zeitraubende und mühsame Quellenvergleiche erforderlich. Insgesamt entspricht jedoch die Gestaltung des Notentextes in den Sinfonien 88–92 im allgemeinen den Wünschen, die an eine solche kritische Taschenpartiturausgabe gestellt werden dürfen.

Entgegen der Darstellung von Landon „Die Concertante wird also nunmehr der Nachwelt in der von Haydn entworfenen Gestalt wiedergegeben“ (S. XIII f.) sind die Erwartungen durch diese Ausgabe hinsichtlich der konzertanten Sinfonie nicht erfüllt worden. Landon scheut nicht vor einer Bearbeitung zurück, indem er abweichend von Haydns eigener Notierung die konzertierenden Instrumente als Sologruppe aus dem übrigen Orchester herauslöst und dadurch zu vielen klein gestochenen Notenergänzungen greifen muß. Obwohl Haydn insgesamt nur ein Fagotto obligato verlangt, schreibt Landon z. B. 3 Fagotti vor (ein Solofagott und zwei Tutti-fagotte in einem zusätzlichen besonderen Notensystem). Diese bearbeitende Umschreibungslust treibt Landon schließlich dazu, im Widerspruch zu den sonstigen Quellen im Takt 70 des 3. Satzes eine von Haydn im Autograph annullierte Note als gültig zu betrachten (siehe dazu den Kommentar auf

S. XXXI), damit die zwei zusätzlichen Tutti-fagotte wenigstens etwas gerechtfertigt sind. Doch verrät Landons Kommentar einige Verlegenheit. Eine dem Urtext gerecht werdende kritisch-wissenschaftliche Ausgabe der konzertanten Sinfonie Haydns wird es erst geben, wenn die vier konzertierenden Soloinstrumente wie im Autograph und in den originalen Budapester Aufführungsstimmen als einfache Orchesterinstrumente notiert werden, was wiederum auch aufführungspraktische Konsequenzen nach sich ziehen wird.

Die als Taschenpartitur dennoch den bisher besten Notentext bietende Ausgabe der Sinfonien 88–92 und der Sinfonie concertante wird von Landon mit einem — wie könnte es anders sein — sehr inhalts- und kenntnisreichen kurzen Vorwort eingeleitet. Der Notentext ist sauber und klar, lediglich einige Druckfehler im deutschsprachigen Teil der Anmerkungen machen sich etwas störend bemerkbar.

Hubert Unverricht, Mainz

Arnold Schönberg: Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder und Kanons. Reihe A, Band 1: Lieder mit Klavierbegleitung, hrsg. von Josef Rufer. Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition AG 1966. XX. 177 S.

Die auf neun Abteilungen geplante Edition der Werke Schönbergs verdient in mehrfacher Hinsicht Bewunderung. Daß das mutige Unternehmen bereits 15 Jahre nach dem Tode des heiß umstrittenen Komponisten in vorbildlicher Gemeinschaftsarbeit zweier Verlage möglich geworden ist und auch äußerlich so reichhaltig vorgelegt werden kann, läßt hoffen, daß Wissenschaft und Praxis sich noch mehr als bisher diesem Oeuvre widmen, das wie kein anderes Brücke in das musikalische Neuland geworden ist.

Das Werk erscheint in einer Doppelreihe. Reihe A enthält den Notentext in der aus Original- oder Erstdrucken sowie aus den anderen Quellen abgeleiteten Fassung; Reihe B den getrennt erscheinenden Komplementband mit Frühfassungen, Skizzen, unvollendeten Werken (mit Ausnahme von *Moses und Aron*, *Die Jakobsleiter*, dem Psalm op. 50 C und den drei kleinen Stücken für mehrere Instrumente) sowie den Revisionsbericht. Im vorliegenden Band sind neben den Liedern mit Opuszahlen zwei bisher unveröffentlichte Lieder und die *Vier*

deutschen Volkslieder für eine Singstimme und Klavier zusammengefaßt. Es ist erfreulich, daß dieser Band die Gesamtausgabe eröffnet, ist doch das Liedschaffen im wesentlichen auf die ersten beiden Schaffensperioden Schönbergs konzentriert und bildet so etwas wie einen roten Faden für das Verständnis jenes Weges, der von der tonalen zur tonalitätsfreien Werkstruktur führt. Die wiederholte Konfrontation von Wort und Ton in einer überschaubaren Form sollte dazu dienen, Schönbergs Vorstellung einer verdichteten „musikalischen Prosa“ zu verwirklichen, die ihrerseits wiederum zur tonalen Freiheit führte.

Das erste der beiden erstmalig gedruckten Lieder, *Gedenken*, fand sich 1962 im Nachlaß von Heinrich Jalowetz. Das Manuskript gibt weder den Textautor noch das Kompositionsdatum an. Es scheint in die Nähe der Lieder op. 6 zu gehören. Das bedeutendere zweite Lied *Am Strande* (Rilke) ist in den Datumsangaben widersprüchlich, steht aber dem XIV. Lied aus op. 15 und den Klavierstücken op. 11 so nahe, daß die Angabe „8. 2. 1909“ zuzutreffen scheint. Wie bei op. 15, XIV, ist auch hier eine gewisse Nähe zu Webern spürbar.

Es ist nicht ganz einsichtig, warum Rufer nicht auch andere, von ihm selbst in seinem Buch *Das Werk A. Schönbergs* mitgeteilte Lieder in diesen Band aufgenommen hat. Wenn die Zeit der Jugendwerke nach Rufer im Jahre 1897 als beendet anzusehen ist, dann hätten die beiden Lieder nach Texten von Hofmannsthal (2. 4. 99) und Goethe („*Deinem Blick mich zu bequemen*“, 3. 1. 1903) in diesen Band aufgenommen werden müssen. Rufers einführendes Vorwort ist behutsam erhellend und gewiß dem augenblicklichen Stand der musikwissenschaftlichen Bemühungen angemessen. Dem Zusammenhang dieses Liedschaffens mit dem romantischen Kunstlied, dessen Entwicklung im engeren Sinne Schönberg ja zum Abschluß bringt, ist Rufer nicht nachgegangen. Seine Einführung enthält viele wertvolle stilistische und analytische Hinweise im einzelnen.

Einige kritische Anmerkungen: Für eine Ausgabe, die auch der Praxis dienen soll, scheint mir das Format des Bandes zu groß. Das bei zweiseitigen Liedern leider gelegentlich notwendige Umläutern hätte man vermeiden können, wenn auch die Verso-seite bedruckt worden wäre. Es stört, daß manche Tempo- und Spielangaben, die nur

dem Klavierpart gelten, über dem Gesangspart stehen. In der Notation der Vorzeichen dient die von Rufer in den frühen Liedern vorgenommene Reduzierung, zumindest in einigen Liedern aus op. 6, nicht mehr der leichteren Lesbarkeit, sondern erschwert sie, da der tonale Zusammenhang trotz vorangestellter Vorzeichen nicht mehr überall spürbar ist. Da der Revisionsbericht noch nicht vorliegt, seien folgende Druckfehlerhinweise mit Vorbehalt vermerkt: op. 2, 1, Takt 30, Gesang auf 3. Zählzeit *b* statt *g*; op. 15, III, Takt 23 Baß auf „*l*“ *ais* statt *fis*; op. 15, XV, Takt 20 linke Hand auf „*l*“ *d* statt *dis* (vgl. auch T. 23, 24, 27!).

Der Eindruck einer sehr sorgfältigen Redaktion bleibt bestehen. Der Band wird bereichert durch die Reproduktion des Schönberg-Porträts von Egon Schiele aus dem Jahre 1917, auf dem der Komponist allerdings jünger wirkt als auf der Photographie aus dem Jahre 1912, die in MGG 12, Spalte 19/20 wiedergegeben ist.

Karl Heinrich Ehrenforth, Reinbek

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Gerald Abraham: Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies. London: Faber and Faber (1968). 360 S.

Airs sérieux et à boire à 2 et 3 voix. Édition par Frédéric Robert. Paris: Heugel & Cie (1968). VIII, 133 S. (Le Pupitre. 6.)

Hanoch Avenary: The Cantorial Fantasia of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A late Manifestation of the Musical Trope. Sonderdruck aus: YUVAL. Studies of the Jewish Music Research Centre Jerusalem 1968.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate As-dur opus 110. Faksimile nach dem Autograph. Hrsg. von Karl Michael Komma. 58, (II) S.

Karl Michael Komma: Die Klaviersonate As-dur opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgabe. 76 S. Stuttgart: Ichthys Verlag (1967).

Ludwig van Beethoven: Variationen für Klavier (Band I). Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Bruno Seidl-

hofer. — Band II. Nach den Erstdrucken revidiert von Monika Holl. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. (Wien:) Universal Edition (1958) und (1966). VII, 16, 140; 12, 102 S. (Wiener Urtext Ausgabe; ohne Bandzählung.)

Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin. 25.) Darin: Kapitel VII: Werner Bollert: Das Musikleben (S. 603—656).

Kurt Blaukopf: Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks. Karlsruhe: G. Braun (1968). 44 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 3.)

Jacques Chailley: Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques. Sonderdruck aus: Recherches de Papyrologie IV (1967), S. 201—216.

Chansons françaises pour orgue (vers 1550). Édition par Jean Bonfils. Paris: Heugel & Cie (1968). X, 42 S. (Le Pupitre. 5.)

Carl Dahlhaus: Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31. München: Wilhelm Fink Verlag (1968). 32 S., 1 Faltafel. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 7.)

Rolf Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1967). 523 S.

Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik. Noten-Katalog. Nachtrag 1967. 52 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Sonderband 1: Die Flötnerischen Spielkarten und andere Curiosa der Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts aus Franken. Hrsg. von C. Russell Crosby jr. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967. X, 99 S.

Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248. München: Wilhelm Fink Verlag (1967). 48, 24 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 8.)

Zoltán Falvy: Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter (1968).

170 S. (Musicologia Hungaria. Neue Folge. 2.)

Hellmut Federhofer: Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564—1619). Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 308 S.

Martin Geck und Gert Hartmann: 38 Thesen gegen die neue Gottesdienstordnung der lutherischen und einiger unierter Kirchen in Deutschland. München: Chr. Kaiser Verlag (1968). 43 S. (Theologische Existenz heute. 146.)

Ottó Gombosi: Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507 bis 1576). Hrsg. von Zoltán Falvy. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter (1967). 135 S. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 1.)

Erwin Hardeck: Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. V, 244 S. und Notenanhang. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XLIV.)

Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 1: Bálint Sárosi: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 146 S.

R. Alec Harman: A Catalogue of the Printed Music and Books on Music in Durham Cathedral Library. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1968. XV, 136 S.

Marianne Henze: Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 260 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 12.)

Lothar Hoffmann-Erbrecht: Die Sinfonie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1967). 144 S. (Das Musikwerk. 29.)

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966. Hrsg. von Rudolf Eller. Elfter Jahrgang (58. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1967. 126 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Elfter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. 171 S.

Journal of the International Folk Music Council. Volume XX, 1968. VI, 117 S.

Madeleine Jurgens: Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la Musique (1600—1650). Tome premier. Préface de François Lesure. Paris: S. E. V. P. E. N. (1967). XV, 1053 S.

Lothar Knessl: Ernst Krenek. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1967). 100 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 12.)

Franz Krautwurst: Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1—4). Zweiter Teil: Die Werke. Sonderdruck aus: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 27, 1967, S. 253 bis 281.

Stefan Kunze: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-moll, KV 550. München: Wilhelm Fink Verlag (1968). 52 S., 1 Faltafel. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 6.)

Gregor Lange: Neue deutsche Lieder mit drei Stimmen. Editionen alter Musik im Auftrage des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Fritz Bose. Berlin: Verlag Merseburger (1968). 85, (III) S.

G(iovanni) Legrenzi: Sonate da chiesa. Op. 4. Op. 8. Edition par Albert Seay. Paris: Heugel & Cie (1968). 77 S. (Partitur), 3 Stimmen. (Le pupitre. 4.)

Heinrich Lindlar: C. F. Peters Musikverlag. Zeittafeln zur Verlagsgeschichte 1800 — 1867 — 1967. Frankfurt—London—New York: C. F. Peters 1967. 39 S.

Lucrari de Muzicologie. Vol. 3. Cluj: Conservatorul de Muzica „G. Dima“ 1967. 216 S.

Stanislaw A. Markus: Musikästhetik. I. Teil. Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealistischen Musikästhetik in Deutschland. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 308 S.

Festschrift Karl Marx. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern. Stuttgart: Ichthys Verlag (1967). 119 S.

Despoinas B. Mazarakē: Musikē hermēneia tōn dēmotikōn tragudiōn tēs monēs tōn Ibērōn. Athen 1967 (Auslieferung

Paris: Société d'édition „Les belles lettres“). 104 S. (Mit einem Vorwort von Samuel Baud-Bovy und einem Nachwort von Bertrand Bouvier.)

Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe. (Band) 1: Briefe an deutsche Verleger. Gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. XXVIII, 339 S. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin, ohne Bandzählung.)

The Monteverdi Companion. Edited by Denis Arnold and Nigel Fortune. London: Faber and Faber (1968). 328 S.

The Music Forum. Volume I. Edited by William J. Mitchell and Felix Salzer. New York—London: Columbia University Press 1967. IX, 273 S.

Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 624 S.

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 1: Hellmuth Christian Wolff: Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1968). 212 S.

Bruno Nettl: Reference Materials in Ethnomusicology. A Bibliographical Essay. Second Edition, Revised. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. XV, 40 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 1.)

Wilburn Wendell Newcomb: Studien zur englischen Lautenpraxis im elisabethanischen Zeitalter. Beiträge zur Kenntnis des spezifischen Instrumentalstils zwischen Spätrenaissance und Frühmonodie. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 135 S.

Richard Petzoldt: Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 237 S.

John Plummer: Four Motets. Edited by Brian Trowell. (London:) Published for The Plainsong and Mediaeval Music Society by the Piers Press 1968. 34 S.

P. Constantii Porta O. F. M. Conv. (1529?—1601) Opera Omnia nunc edita transcriptione Presb. Syri Cisilino cura P. Johannis M. Luissetto O. F. M. Conv. IV, V, VI, XII, XIII, XIX, XX. Padova: Biblioteca Antoniana 1966—1967. II, 83; II, 156; II, 62; VIII, 201; IV, 122; II, IX, 81; X, 69 S.

Hans Rectanus: Leitmotivik und Form in den musikhistorischen Werken Hans Pfitzners. Würzburg: Konrad Tritsch Verlag 1967. 190 S. (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. XVIII.)

Fred Ritzel: Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 298 S. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. 1.)

Klaus Rönnewald: Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo. Unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires der St. Martial-Handschriften. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1967). VI, 282 S.

Helmut Rösner: Max-Reger-Bibliographie. Das internationale Schrifttum über Max Reger 1893 bis 1966. Bonn: Ferdinand Dümmlers Verlag (1968). 138 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn. 5.)

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie V: Orchesterwerke. Band 1: Sinfonien Nr. 1—3. Vorgelegt von Arnold Feil und Christa Landon. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. XV, 212 S.

Schumann Index Pt. 1. An Alphabetical Index to Robert Schumann Werke. Compiled by Michael Ochs. Music Library Association 1967. 26 S. (MLA Index Series. 6.)

Ulrich Siegele: Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn. Katalog mit Beiträgen zur Geschichte der Sammlung und zur Quellenkunde des XVI. Jahrhunderts. Heilbronn: Stadtarchiv 1967. XIX, 323 S. (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn. 13.)

Gerd Sievers: Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967. XIII, 632 S.

The Songs of the Minnesinger, Prince Wizlaw of Rügen. With Modern Transcriptions of His Melodies and English Translations of His Verse by Wesley Thomas and Barbara Garvey Seagrave. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1968. (IV), 157 S. (University of North Carolina Studies in The Germanic Languages and Literatures. 59.)

Gunnar Sønstevoid und Kurt Blaukopf: Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten. Karlsruhe: G. Braun (1968). 34 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 4.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 27. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1966. 254 S.

Pierre M. Tagmann: Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500—1627). Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). IX, 99 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 14.)

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Heft 22. Darin: Dietrich Steinbeck: Jürgen Fehlings „Tannhäuser“ von 1933. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. 1967. 72 S.

Ernst Thomas: Der neue Musikbericht. Eine Auswahl aus 100 Sendungen des Westdeutschen Rundfunks 1961—1966. (Köln:) Westdeutscher Rundfunk (1967). 221 S.

Albe Vidaković: Yury Krizanitch's *Asserta Musicalia* (1656) and his other musical works. Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Arts 1967. 129 S.

Marta Walter: Miscellen zur Musikgeschichte. (Im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Hans Ehinger (†) und Hans Peter Schanzlin.) Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 140 S.

Thomas E. Warner: An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600—1830. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. XVI, 138 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 11.)

Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf. (Wien:) Universal Edition (1967). XVII, 210 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 11.)

Ulrich Wulfhorst: Der westfälische Orgelbauer Johann Patroclus Möller. 1698—1772. Teil 1. Leben und Werk. Teil 2. Die Quellen. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. VII, 94 S. und 18 Abb.; VIII, 194 S. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität. 2.)

Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre. Edited by Israel Adler in collaboration with Hanoach Avenary and Bathja Bayer. Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University 1968. XIV, 252, 62 S. und 47 S. Notenbeilage.

Mitteilungen

Professor Andrea della Corte, Turin, ist im März dieses Jahres im 85. Lebensjahr gestorben.

Professor Nathan Notowicz, Berlin, ist am 15. April im Alter von 57 Jahren in Berlin verstorben. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Professor Dr. Friedrich Blume, Schlüchtern, ist zum Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der königlich-dänischen Akademie der Wissenschaften ernannt worden.

D Dr. h. c. Karl Vötterle wurde anlässlich seines 65. Geburtstages zum Ehrensenator der Philipps-Universität Marburg ernannt.

Am 16. Juni 1968 feierte Professor Dr. Andreas Liess, Wien, seinen 65. Geburtstag.

Am 12. April 1968 feierte Professor Dr. Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M., seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Hermann Beck, Würzburg, ist am 22. März 1968 als Wissenschaftlicher Rat und Professor an die Universität Regensburg berufen und zum Fachvertreter für Musikwissenschaft ernannt worden. Der Lehrbetrieb wurde bereits zum Sommersemester 1968 aufgenommen.

Dr. Wolfgang Osthoff, München, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg zum Sommersemester 1968 angenommen.

Vom 7. bis 12. Oktober 1968 wird im Rahmen der Berliner Festwochen eine Woche der experimentellen Musik in Verbindung mit einem Kongreß für elektronische Musik stattfinden. Veranstalter sind die Berliner Akademie der Künste und die Technische Universität Berlin. Die Leitung hat Professor Dr. Fritz Winkel übernommen, an den Anfragen und Anmeldungen gerichtet werden können.

Die Internationale Alban-Berg-Gesellschaft lädt zur Mitgliedschaft ein. Ziel der Gesellschaft ist es, das künstlerische Vermächtnis Alban Bergs zu pflegen und zur Verbreitung seines Werks durch Öffentlichkeitsarbeit, materielle Hilfe und Anregungen zur Forschung beizutragen. Die Gesellschaft plant die Herausgabe eines jährlichen Mitteilungsblattes und Nachdrucke wichtiger Veröffentlichungen für ihre Mitglieder. Der Jahresbeitrag beträgt US-\$ 10, für Studenten US-\$ 5. Anmeldungen und Anfragen nimmt der Sekretär und Schatzmeister der Gesellschaft entgegen: Claudio Spies, c/o Music Department, Swarthmore College, Swarthmore, Pennsylvania 19081, USA.

In Aubonne (Schweiz) ist eine Stradivari-Gesellschaft gegründet worden, welche die Stradivari-Forschungen koordinieren und u. a. einen Zentralkatalog aller erhaltenen Instrumente der Stradivari-Werkstatt anlegen will. Zum Präsidenten ist Janos Scholz, New York, gewählt worden. Auskünfte erteilt der geschäftsführende Direktor, Mrs. Dmitry Markevitch, The Stradivarius Association, CH-1170 Aubonne, Schweiz.

Der Katalog 132 des Musikantiquariats Hans Schneider in Tutzing enthält eine Reihe von Angeboten, die musikgeschichtlich ungewöhnlich interessant sind und auf die daher kurz hingewiesen sei. Vor allem handelt es sich um das Handexemplar von Philipp Emanuel Bachs *Versuch* mit zahlreichen Eintragungen des Verfassers, das Beethoven-Bild von Waldmüller (Replik des Bildes für Gr. Chr. Härtel), eine Sammlung von mehr als 1000 Geigenzetteln des 17. bis 20. Jahrhunderts und den so gut wie vollständigen

kompositorischen Nachlaß Paganinis mit 87 meist eigenhändigen Musikmanuskripten. Der Katalog ist mit Abbildungen reich ausgestattet, vorzüglich kommentiert und damit auch für die Musikwissenschaft von besonderem Interesse.

Suchanzeige

Mr. Roger Coward, London, bereitet eine Studie über den Pianisten Vladimir Pachmann vor und bittet alle Personen, die persönliche Erinnerungen an Pachmann oder Erinnerungsstücke von diesem haben (Briefe, Fotografien, Zeitungsartikel usw.), ihn bei seiner Arbeit zu unterstützen, in Verbindung mit ihm zu treten und ihr Material gegebenenfalls zur Verfügung zu stellen. Nachricht erbeten an: Roger Coward BA, 78 Brookgreen, London W. 6.

Berichtigung

In Heft 1 des laufenden Jahrgangs, Seite 137, rechte Spalte, muß es in der 10. Zeile von unten heißen „im 1. Bund: \bar{b} “.

Brüder Murhard-Preis der Stadt Kassel

Der von den Stiftern der heutigen Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek testamentarisch festgelegte „Brüder Murhard-Preis der Stadt Kassel“ ist für das Jahr 1968 als Preisaufgabe mit folgendem Thema ausgeschrieben: *Musik und Medizin*.

Für das gestellte Thema soll systematisch eine Quellengrundlage erarbeitet werden, die ebenso die musiktheoretischen Schriften wie die in Frage kommenden Zweige der medizinischen Literatur auswertet. Die Untersuchung soll den verschiedenen Berührungen und Verknüpfungen von Musik und Medizin in Theorie und Praxis nachgehen, sich also nicht auf den Bereich akustisch-physiologischer Theorien oder weitergreifender Spekulationen beschränken, sondern auch ein Bild von der praktisch-therapeutischen und ähnlichen Anwendungen der Musik entwerfen.

Der Preis ist in einer Höhe von 10 000.— DM ausgeschrieben. Die Laufzeit beträgt drei Jahre (1. März 1971). Nähere Auskunft durch den Direktor der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, 35 Kassel, Brüder-Grimm-Platz 4 A.

Fortsetzung von »Inhalt dieses Heftes«

Alfons Ott: Jahrestagung 1967 der Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) in Salzburg	211
Christoph-Hellmut Mahling: Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg 1967	213
Gerhard Schuhmacher: IV. Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie	216
Siegfried Kross: Die Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“ in Kassel	217
Hans Ferdinand Redlich: Die Oboenstimmen im Autograph von Händels opus 6. Eine Klarstellung	221
Dissertationen	224
Im Jahre 1967 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	230

Besprechungen

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart Erste Reihe, erster Band: Codices Musici (Krautwurst; 233) / W. Fucks u. J. Lauter: Exaktwissenschaftliche Musikanalyse (F. Neumann; 237) / K. Westphal: Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffensweise (Becker; 238) / Th. Klausner: Kleine abendländische Liturgiegeschichte (Jammers; 240) / Das karolingische Tonar von Metz (Irtzenkauf; 241) / F. Krautwurst: Die Heilsbronner Chorbücher der Univ.-Bibliothek Erlangen (Hoffmann-Erbrecht; 241) / R. Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster (Radke; 242) / J. E. Mangler: Rhode Island Music and Musicians 1733—1850 (Sietz; 244) / O. Kroll: Die Klarinette (Becker; 244) / J. H. van der Meer: Typologie der Sackpfeife (Stockmann; 245) / C. J. Ellis: Aboriginal music making (M. Schneider; 246) / D. Christensen u. G. Koch: Die Musik der Ellice-Inseln (M. Schneider; 247) / D. A. Lentz: The Gamelan Music of Java and Bali (Kuckertz; 247) / M. Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert (Sietz; 248) / W. Shaw: A Textual and Historical Companion to Haendel's Messiah (J. Müller-Blattau; 249) / J. V. Widmann: Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch (Sietz; 250) / M. Tippett: Symposium on His Sixtieth Birthday (Rogge; 251) / J. L. Jackman: Fifteenth Century Basse Dances (Brainard; 251) / Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Finscher; 253) / Intabolatura Nova di Balli (Breig; 254) / J. Blow: Six Suites (Sietz; 255) / J. Haydn: Klaviersonaten, Band II (Witte; 256) / J. L. Krebs: Sechs Kammer-sonaten für Flöte (Violine) und obligates Cembalo (W. Müller-Blattau; 257) / F. Schubert: Fantasie C-dur, D 760, Wanderer-Fantasie (Witte; 257) / G. Zarlino: Le Istituzioni harmoniche; G. Zarlino: Dimostrazioni harmoniche; Istituzioni harmoniche del Rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chioggia; Sopplimenti musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia (Haack; 258) / W. A. Mozart: NMA VIII/23 / 2: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine (Mahling; 261) / J. Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien (in Taschenpartituren) Band X, 88—92 (Unverricht; 261) / A. Schönberg: Sämtliche Werke Abt. I. Reihe A, Bd. 1: Lieder mit Klavierbegleitung (Ehrenforth; 263).

Eingegangene Schriften	264
Mitteilungen	267

Das vorliegende Heft wurde am 20. Juni 1968 zum Druck gegeben.