

Nathan Notowicz zum Gedächtnis

VON KARL LAUX, DRESDEN

Am 15. April 1968 verschied im Alter von 56 Jahren Nathan Notowicz, der in der Deutschen Demokratischen Republik eine Reihe wichtiger Ämter des Musiklebens bekleidete. Ein Übermaß von Arbeit hat den Unermüdllichen, der nichts von Sich-Schonen wissen wollte, unerwartet dahingerafft. Wenige Tage noch vor seinem Ableben weilte er in seiner Eigenschaft als Vizepräsident der Neuen Bachgesellschaft zu einer Besprechung über das nächste Bachfest in Dresden. Er klagte darüber, daß man ihn am nächsten Tag ins Krankenhaus befohlen hätte, er habe aber gar keine Lust dazu, denn die Zentrale Delegierten-Konferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, dessen Erster Sekretär er war, stehe bevor. Wir mußten ihm gut zureden, seine Krankheit doch nicht zu leicht zu nehmen und sich dem Willen der Ärzte zu fügen — er, schon vom Tod gezeichnet, wollte nichts davon wissen.

Zwei seiner Funktionen wurden damit schon genannt. Die Tätigkeit in der Neuen Bachgesellschaft lag ihm besonders am Herzen, da ihm als Musikwissenschaftler das Werk Johann Sebastian Bachs besonders nahestand. Ihm hat er mehrere Publikationen gewidmet, ihm galt, zusammen mit dem Präsidenten Professor D. Dr. Christhard Mahrenholz, sein Bemühen, in der Neuen Bachgesellschaft dazu mitzuhelfen, wie es im § 2 der auf dem Bachfest 1962 in Leipzig bestätigten neuen Satzung heißt, „das gesamte geistliche und weltliche Werk J. S. Bachs als ein verpflichtendes Erbe deutscher Kultur zu erschließen und seine Pflege unter den Völkern der ganzen Welt zu beleben . . .“.

Neben Bach war es das Schaffen Hanns Eislers, mit dem sich Notowicz intensiv beschäftigte. Seit langem mit dem Komponisten in Freundschaft verbunden, begleitete er ihn viele Jahre hindurch teilnehmend an Schicksal und Schaffen, und dieser Freundschaft verdanken wir nicht nur wichtige Aufschlüsse über Eisler selbst („Meine Mutter war sehr musikalisch auf einer hohen Ebene. Ihr Lieblingskomponist war Bach, der meines Vaters Mozart. So habe ich ein gutes Erbe mitbekommen und Kenner meines Werkes mögen das feststellen“), sondern auch über dessen Lehrer Arnold Schönberg. Über Eislers Verhältnis zu Schönberg hat Notowicz eine ausführliche Studie in dem Eisler-Sonderheft der Zeitschrift „Sinn und Form“ veröffentlicht. Nach dem Ableben Hanns Eislers wurde er Leiter des Hanns-Eisler-Archivs der Deutschen Akademie der Künste und übernahm die Weiterführung der Herausgabe von Eislers Werk. Seine Verbundenheit mit der russischen und sowjetischen Musik kam in mehreren Veröffentlichungen in russischer Sprache und in der Herausgabe der Aufsätze zur Musikgeschichte von Alexander Serow zum Ausdruck.

Von Hanns Eisler aus ging für Nathan Notowicz der Weg zur zeitgenössischen Musik, der er sich zuerst als Generalsekretär und später als erster Sekretär des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler mit Leidenschaft und Geschick verschrieb. Viele Komponisten, solche der älteren und erst recht der jüngeren Generation, verdanken ihm Hilfe, Unterstützung, Rat und Tat. Die Auf-

gaben des Verbandes wurden immer vielseitiger, aber Notowicz meisterte sie dank eines angeborenen Organisationstalentes, dank einer bewunderungswürdigen Geschmeidigkeit, die auch prekäre Situationen sofort zu durchschauen und dann zu meistern wußte. Auch in den Verhandlungen über die Zusammenarbeit von Ost und West in unserer Gesellschaft für Musikforschung hatte er, schon zu Zeiten des Vizepräsidenten Walther Vetter, ein gewichtiges Wort mitzusprechen. So viele Zumutungen an ihn herangetragen wurden, der im Innersten gütige Mensch blieb immer hilfsbereit und hilfsvermögend.

Als Sekretär des Verbandes mußte er engen Kontakt nicht nur mit den Verbänden in den anderen sozialistischen, sondern auch in kapitalistischen Staaten halten. Dazu befähigte ihn auch ein Sprachtalent, das ihn in einem halben Dutzend Sprachen heimisch hatte werden lassen. Auf diese Weise errang sich Nathan Notowicz internationale Achtung, die dazu führte, daß er auch in internationalen Gremien mit Erfolg auftreten konnte. So war er der Berufene, als Generalsekretär des Musikrats der DDR zu wirken. Die Aufnahme in den Internationalen Musikrat als weitere Deutsche Sektion war nicht zuletzt das Verdienst seiner mit Überzeugungskraft vorgetragenen Beweisführung. Auch als Vizepräsident der Liga für Völkerfreundschaft der DDR und Präsident der Deutsch-Belgischen Gesellschaft in der DDR wirkte Notowicz ins Ausland im Sinne der Politik und Kulturpolitik des Staates, dem er von Herzen ergeben war und der ihm mehrfach hohe Auszeichnungen verlieh.

Am 31. Juli 1911 in Düsseldorf geboren, studierte Notowicz in Düsseldorf, Köln, Amsterdam und Brüssel bei E. Bücken (Musikwissenschaft), bei H. Unger (Komposition) und bei H. Eccarius, W. Andriessen und S. Askenase (Klavier). Nach Beendigung seiner Studien wurde er 1932 Lehrer für Musiktheorie am Konservatorium in Düsseldorf, emigrierte 1933 nach Holland, wo er als Pianist, Pädagoge und Musikschriftsteller tätig war. 1946 kehrte er nach Deutschland zurück und folgte 1950 einem Ruf als Professor für Musikgeschichte und Prorektor an die neugegründete Hochschule für Musik in Berlin. Er war ein begeisterter und begeisternder Lehrer, dessen Weitsicht und Welterfahrung die Jugend an sich zog.

Der akademischen Laufbahn machte die Berufung als Generalsekretär des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler ein Ende. Der Jugend aber blieb Notowicz auch in dieser Funktion eng verbunden. Erst recht war es nun aus mit der praktischen Betätigung als Musiker. Viele seiner Bekannten, ja nicht einmal seine Freunde wußten, da er in persönlichen Dingen sehr zurückhaltend war, daß er Vieles und Gutes komponiert hatte, Chorstücke und andere Werke, von denen Georg Knepler, der ihm besonders nahestand, in einem Geburtstagsartikel einmal sagte, daß sie hohen Maßstäben standhielten, Volkslied-Bearbeitungen, die zu den besten gehören, die wir haben. Eher schon wußte man, daß er ein ausgezeichnete Pianist und vor allem Begleiter war, da er sich gelegentlich als solcher hören ließ. Konnte er auch nicht mehr lehrend an die Öffentlichkeit treten, konnte er auch nur mehr selten musikschriftstellerisch tätig sein, so waren seine Rechenschaftsberichte und Diskussionsbeiträge in den Konferenzen und Versammlungen des, seines Verbandes doch Zeugnisse von hoher Wissenschaftlichkeit und unaufdringlicher Belehrung. Wie gut er es verstand, in komplizierten Fragen klar zu entscheiden, bewies er in der Festansprache, die er anläßlich des 15. Jahrestages der Gründung

des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Apollosaal der Deutschen Staatsoper Berlin hielt. Über die damals viel diskutierte Frage der Anwendung neuer Ausdrucksmittel sagte er: „Sicherlich läßt sich auch in der musikalischen Entwicklung dieses Jahrhunderts eine allgemeine Progression nachweisen. Sie zeigt sich bei Komponisten der verschiedensten Richtungen in der Erweiterung des Tonraumes, in der Erschließung neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, in den durch die Entwicklung der modernen Technik, durch Film, Fernsehen, Rundfunk, durch neue Klangerzeuger gegebenen künstlerischen Anregungen und Möglichkeiten und vielen anderen mehr. Diese Entwicklung geht in raschem Tempo weiter und muß beachtet werden.“

Es geht für uns nicht darum, meine ich, die Doktorfrage zu beantworten, ob man mit diesem oder jenem Ausdrucksmittel Musik ‚an sich‘ machen kann oder nicht. Mit ihren Werken wollen unsere Komponisten die neue Wirklichkeit unseres gesellschaftlichen Lebens erfassen und in ihr wirksam werden. Nach dem Maße ihrer Einsichten und Fähigkeiten bestimmt dieses Bestreben die Wahl ihrer Mittel.

Ebensowenig wie gestern können wir heute Diskussionen über die Wertigkeit oder Progressivität von Ausdrucksmitteln und Stilmitteln mit abstrakten Maßstäben führen. Ausdrucksmittel stellen zunächst einmal Möglichkeiten dar, die erst im gestalteten Kunstwerk ästhetisch relevant werden. Dort erhalten sie ihre konkrete Sinnggebung.“

Seine im wahren Sinne des Wortes mörderische Belastung hat sich für uns alle sehr schnell gerächt. Es wird, selbst wenn seine Funktionen geteilt würden, sehr schwer sein, Nathan Notowicz zu ersetzen. Davon sprachen in bewegten Worten bei der Trauerfeier des Ministeriums für Kultur und des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Apollosaal der Deutschen Staatsoper Berlin Minister Klaus Gysi und Ernst Hermann Meyer, und ihnen schloß sich als Vertreter vieler Freunde aus dem Ausland der Erste Sekretär des sowjetischen Komponistenverbandes, Tichon Chrennikow, an.

Kontrafaktur und Melodietypus

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

I

In einer Sammelhandschrift aus dem Regensburger Kloster St. Emmeram, die auf Anfang bis Mitte des 15. Jahrhunderts datiert wird und als Gebrauchshandschrift ein für damalige Musikübung in Deutschland typisches Repertoire vorwiegend westeuropäischer Herkunft aus der Zeit nach 1370 enthält¹, ist auf fol. 87r ein dreistimm-

¹ Bayerische Staatsbibliothek München *clm* 14274 (früher *Mus. ms.* 3232a). Zur Handschrift vgl. K. Dèzes, *Der Mensuralcodex des Benediktiner-Klosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, *ZfMw* 10, 1927, 65–105 mit Abdruck aller Initien. Die Wasserzeichen weisen in die Zeit vor 1450. Vgl. jetzt auch die kürzeren Angaben zur Handschrift in den MGG-Artikeln *Emmeram* (W. Rehm), III, 1954, Sp. 321 ff. und *Münchener Musikhandschriften* (R. Schlötterer), IX, 1961, Sp. 900 ff., die im Wesentlichen übereinstimmen. W. Rehm datiert auf das 2. Drittel des 15. Jahrhunderts.

miger Satz mit der Textmarke „Christ ist erstanden“² überliefert. Der Tenor bringt in jenen Jahrhunderten als primär textführende Stimme wie bekannt vielfach weltliche oder geistliche Liedweisen oder doch solche von melodischem Eigenwert, die dem mehrstimmigen Satz als cantus firmus zugrundegelegt werden³. So auch hier. Den Tenor dieses anonymen Satzes⁴ geben wir – im Rahmen unserer Zielsetzung ohne die dafür entbehrlichen Nebenstimmen Discantus und Contratenor – nach der Wiedergabe durch J. Müller-Blattau, mit Verbesserungen und unter Verzicht auf dessen Markierung der Gliederung⁵. Mit diesem Regensburger Tenor ist aus dem frühen 15. Jahrhundert, d. h. aus dem gleichen Zeitraum, der erste, stollenähnliche Teil von Oswalds von Wolkenstein einstimmiger Bergwaldpastourelle⁶ „Ain jetterin junck, frisch, frei, früt“⁷ nach der Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B (fol. 34) zu vergleichen. Wir setzen beide Melodien zu besserem Vergleich synoptisch untereinander.

1.

Christ ist er - stan - - - den

Ain jet - te - rin junck, frisch, frey, frut auf stick-lem berg in

wil - der höch, die geit mir freud und ho - hen mut _____ dort umb die zeit,

² Von H. Teuscher (*Christ ist erstanden. Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600* [Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 11], 1930) unter den Beispielen aus dem *clm* 14274 nicht aufgeführt (vgl. VI), im Untersuchungsteil nicht behandelt, wofür bei den Anmerkungen (zu Nr. 1) die Bemerkung „... mit ‚Christ ist erstanden‘ signiert, jedoch eine Melodie im Typus ‚Wach auf mein Hort‘...“ (88) eine Erklärung zu sein scheint.

³ „Tenor und Liedweise wurden damals synonym gebraucht“ (K. Gudewill, Artikel *Tenor*, MGG XIII, 1966, Sp. 231 ff.: 238).

⁴ Frau Frohmut Dangel (Musikwiss. Seminar der Universität München), die an einer Dissertation über die anonymen Sätze des *clm* arbeitet, verdanken wir Kontrolle und Kritik (Akzidentien, Schlüsse, Rhythmisierungen) an der Anm. 5 nachgewiesenen Übertragung. Daß bei dieser die relative Höhe der Noten (Diastematik) ohne Fehler ist, gibt für unsere Zielsetzung den Ausschlag.

⁵ Vgl. *Wach auf, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikgeschichte*, Fs. f. Guido Adler, 1930, 92 ff.: 97 („Kompaktheit und rhythmische Ungespaltenheit“ und „klare melodische Fügung“ dieses Tenors: Kennzeichen des deutschen Liedsatzes überhaupt) und 99 (Wiedergabe der Melodie aufgrund Übermittlung seines Schülers Teuscher [vgl. oben Anm. 2]). Müller-Blattau bezeichnete den Satz als „fälschlich als ‚Christ ist erstanden‘ in der Hs. eingeordnet“ (97), folgte dabei offensichtlich seinem Schüler, ohne hier die Konsequenzen aus seiner eigenen Studie zu ziehen.

⁶ Vgl. des Verf. Studie: *Die Bergwaldpastourelle Oswalds von Wolkenstein. Text- und Melodietypenveränderung II*, ZfdPh 1968, Sonderheft *Lyrik des Mittelalters*.

⁷ *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein* (ATB 55, ed. K. K. Klein), 1962, Nr. 83. Melodie in DTÖ Jg. IX, 1. Bd. 18 (J. Schatz, O. Koller) Nr. 4.



Der Vergleich ergibt weitgehende Übereinstimmung, auf die auch J. Wendler mit Nachdruck hingewiesen hat⁸. Im einzelnen:

Die Zahl der Distinktionen ist dieselbe, ebenso die Folge der Kadenztöne mit *ggdgdg*. Auch die Melodiebildung innerhalb der Distinktionen ist weitgehend die gleiche, wenn wir davon absehen, daß Oswald gelegentlich eine Art Einebnung vornahm — vielleicht eine Folge des bei ihm mit Folge von Minima und Semibrevis notierten ternären Zeitfalls⁹. Die für die Melodiebildung wesentlichen Intervalle sind fast überall, und ebenso wie die Kadenztöne der Distinktionen auch deren Initialtöne identisch, nur daß diese bei Oswald „auftaktig“ meist von der Untersekund her erreicht werden; restliche Fälle erklären sich durch gleichstufigen Anschluß¹⁰. Die Evidenz der Übereinstimmung, an welcher schon die ersten drei Distinktionen kaum Zweifel lassen, nimmt mit der vierten und fünften noch zu. Hinzuweisen ist auch darauf, daß sowohl die Regensburger als auch Oswalds Melodie die *g*-Kadenz der vierten Distinktion durch Streckung mittels Repetition und kurzen Melismas nachhaltiger fixieren, ferner darauf, daß mit der schließenden sechsten bei beiden ein Schlußbogen im Rahmen der *d*-Oktav zum *g* (*a* im *clm* ist Schreibversehen) kadenzierend gebildet ist; die Abweichung Oswalds ergibt sich aus gleichstufigem Anschluß und diatonischem Anstieg in der ersten Hälfte. Alles in allem: Übereinstimmung in einem Maße, daß sie mit Zufall nicht erklärt werden kann, d. h. ein Sachverhalt, der in der Forschung bisher meist als Kontrafaktur bezeichnet wurde — wenn nicht Kontrafaktur des Regensburger Tenors von Seiten Oswalds oder umgekehrt, wofür wir außer zeitlichen keinerlei Anhaltspunkte hätten, so doch einer gemeinsamen weltlichen Vorlage¹¹, an welche sich dann der Regensburger Autor mit dem Verfahren der *wendung geistlich* in dreistimmigem Satz, der „geistlichen Kontrafaktur“ (weltlich→geistlich), Oswald dagegen mit dem Verfahren der „weltlichen Parallelkontrafaktur“ (weltlich→weltlich)¹² eng anlehnte. Wir refe-

⁸ *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, 1963, 155.

⁹ Auch der Regensburger Tenor prägt ihn bei seinem *tempus perfectum* in einzelnen Distinktionen (ß bei ε) deutlicher aus.

¹⁰ Damals vielfach üblich und dann häufig nicht ausnotiert, vgl. dazu in des Verf. Studie: *Eine als unvollständig geltende Melodie Oswalds von Wolkenstein*, AfMw. 19/20, 1963, 100ff.; 104 und die dort genannte Literatur.

¹¹ K. Dèzes (vgl. oben Anm. 1) stellte im *clm* weltliche Herkunft (Italien und Frankreich) für „*betnahe ein Viertel*“ des Repertoires fest, das „*kräftlichen Zwecken dienstbar gemacht worden ist. Eine Methode der Kontrafaktur, die von den übrigen deutschen Handschriften dieser Zeit her an sich zwar schon bekannt, in einer derartig umfangreichen Anwendung jedoch bisher noch nicht hat beobachtet werden können*“ (70). Zu Oswalds Kontrafakturen vgl. dort 68, hier vgl. unten 286 f. mit Anm. 74 ff.

¹² Begriffsbildung von W. Lipphardt in seinem Referat *Die Begriffe „Kontrafaktur“, „Parodie“, „Travestie“* (4. Tagung der internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, Straßburg August 1967). Veröffentlichung jetzt im Jahrbuch f. Liturgik und Hymnologie 12, 1967, 104–111. Lipphardt verfolgte auch bei seinem Referat auf der 1. Arbeitstagung des International Folk Music Council in Freiburg (13.–18. November 1967) das Ziel, klare Ordnung in die Kontrafaktur-Erscheinungen zu bringen (phänomenologisch): „Kontrafaktur“ sei nur noch Hilfsbegriff, müsse — undifferenziert — zu vieles decken. Er bewegt sich dabei noch stets in der herkömmlichen, die Kontrafaktur verabsolutierenden Denkweise. Wir haben es mit einem umfassenderen Phänomen zu tun (vgl. im Folgenden).

rieren im Folgenden mit zweckbedingt ausführlicheren Zitaten den Sachverhalt Kontrafaktur, wie ihn die einschlägige neuere Forschung im allgemeinen dargestellt hat, zunächst die aus der gesamten Forschung gewonnenen Konzentrate in den großen Nachschlagewerken beider Disziplinen.

II

Der Musikhistoriker Georg Reichert definiert im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ohne dort Konkretes zur Frage der Melodie zu sagen: „K. im engeren Sinn bezeichnet die geistliche Umdichtung eines weltlichen Liedes“¹³; den „umgekehrten Vorgang“ bezeichnet er als „scherzhaft-satirische Parodie“. Beides seien „lediglich besonders auffällige Äußerungen einer allgemeinen Tendenz im Denken und Schaffen des MA.s: schon Bestehendes zum Ausgangspunkt des Neuen zu nehmen“¹⁴. Reichert läßt indes in seinem kurzen Artikel indirekt eine notwendige Einschränkung bei der Ansetzung von Kontrafakturen erkennen, auf die wir noch zurückkommen.

In seinem MGG-Artikel *Parodie und Kontrafaktur*¹⁵ bietet Ludwig Finscher auch dem Germanisten nicht nur quantitativ wesentlich mehr. Ein erster Abschnitt ist ausschließlich den Definitionen gewidmet. In derjenigen der Kontrafaktur heißt es: „... bedeutet historisch zunächst offenbar die geistliche Umtextierung eines weltlichen Liedes... Im musikalischen Fall bedeutet Kontrafaktur dann die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung... oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise... Die Unterscheidung von regulärer und irregulärer Kontrafaktur (entsprechend der Wahrung oder Änderung von Silbenzahl, Vs.-Maß und Strophenform des ursprünglichen Textes) ist von untergeordneter Bedeutung.“ Bedeutsam für unsere Zielsetzung ist das nun Folgende: „Kontrafaktur und Parodie... beziehen sich wie jede Bearbeitung auf ein gestaltetes Vorbild und sind damit gegen jede freie Neuschöpfung nach musikalischen Typen oder nach zeit- und gattungstypischen Formeln und Gestalten abgegrenzt.“ Aus dem folgenden Abschnitt *Parodie und Kontrafaktur bis 1600* (I, 1 Die einstimmige Kontrafaktur) zitieren wir noch: „Es muß nahegelegen haben, Weisen, die kraft ihrer Prägnanz Verbreitung und Beliebtheit erlangt hatten, mit neuen Texten zu versehen, um ihre Prägnanz und Popularität für konkrete Zwecke auszunützen...“ Finscher nimmt an, daß von daher auch die „wandernden“ Lied- und Choralmodien, vor allem Antiphonen zu erklären seien, und fügt mit Hinweis auf eine Nachricht bei Herodot und frühchristliche Hymnen hinzu: „wobei im konkreten Fall die Möglichkeit polygenetischer Entstehung oder Neu-

13 Ebenso J. Müller-Blattau, *Kontrafakturen im älteren geistlichen Volkslied*, Fs. K. G. Fellerer, 1962, 354 bis 367; 354. Diese Definition ist zu eng, der Überforderung des Terminus aber noch vorzuziehen.

14 2. Auflage, 882 f. — Was Reichert als „allgemeine Tendenz des Mittelalters“ bezeichnet, ist noch wesentlich älter, schon in der Antike wurde „schon Bestehendes“ „zum Ausgangspunkt des Neuen“: Bei der Aeneis liegt „offen zutage, daß die sechs ersten Bücher die römische Odyssee, die letzten sechs die römische Ilias sein wollen“ (K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, 1957, 301). — In der ersten Auflage des *Reallexikons* setzte P. Beyer „Ton“ mit „musikalischem Teil“ gleich — die Melodie ist jedoch nur eine Seite des „Tons“.

15 Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. X, 1962, Sp. 815—826. Contrafacere wird von der (lat.) Bedeutung „etwas ins Gegenteil verkehren“ hergeleitet. Zur Ergänzung der Wortgeschichte hier ein Beleg aus der 2. Hälfte des 16. Jh.: „und hat mir Einer, von Angesicht, Leib und Gestalt schönen (sc. Frau) Kontrafaktur mitgebracht.“ (*Der Alchymist und sein Weib*, hrsg. v. W.-E. Peuckert, 1956, 79). Ebda. (79) auch schon „abkonterfeien“. Doch ist die antike Bedeutungsrichtung noch im (späten) Mittelalter häufig. So heißt es bei einem Meister: *niemand sol sich mit gunderfay lassen überschallen* mit Synonym *laiderery* (Fälschung; Betrug, vgl. dazu DVJs. 41, 1967, 53). „contra“ ist niemals antithetisch. Auch dadurch wird Finschers Herleitung gerechtfertigt: *laiderery* (Betrug, Fälschung) ist Verkehrung eines (richtigen) Dinges oder Tuns, und eben eine solche „Verkehrung“ — gleichgültig ob ins Geistliche oder Weltliche — liegt mit der Kontrafaktur vor. Nichts anderes will das spätmittelalterliche wendung besagen. Für das Synonym fand sich ein wertvoller zeitgenössischer Beleg: „Mehrfach stößt man auf die Tatsache, daß gefälschter Safran verkauft wurde. Auf den Messen von 1445 wandte sich die Stadt Frankfurt dagegen, daß Safran als ‚von Orta ausgegeben werde, der Ortel (Urgel) oder Contrafel‘ sei; diesen hielt man aber für gesundheitsschädlich.“ (Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs I, 1967, 461 f.). Relevantes zur Kontrafaktur (ohne den Terminus) auch in der *Geschichtsklitterung* Johann Fischarts (hrsg. v. Ute Nyssen, 1963, 9).

gestaltung nach prägnanten Typen und Formeln oft schwer abzuwägen sein wird . . .“ Der bei Reichert 1958 nicht näher ausgeführte Vorbehalt wird damit, wenngleich ohne kritische Folgerungen allgemeiner und mehr prinzipiell für alte und ältere Zeiten doch schon nachhaltiger expliziert.

Wenige Jahre danach legte Friedrich Gennrich, dessen Initiative und Verdienste bei jahrzehntelanger Erforschung der Kontrafaktur unbestritten sind, zum Thema eine umfassende Darstellung vor¹⁶. Es heißt dort im Kapitel *Vom Wesen der Kontrafaktur* ebenso knapp wie summarisch: „Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistente Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur“¹⁷. Gennrich behandelt im Folgekapitel die dort als Überschrift gesetzte Frage *Woran erkennt man ein Kontrafaktum?* Er nennt zahlreiche Fälle, in denen sich das Erkennen infolge Zitierens der Melodievorlage durch den Autor selber oder durch den Schreiber vereinfacht¹⁸; vereinfachend wäre ferner, wenn die Texte gleiches oder sehr ähnliches Initium haben¹⁹ — sofern sie in Kriterien des Strophenbaues übereinstimmen. Fehlten solche Indizien, dann wäre die Entscheidung möglich mit Hilfe der Übereinstimmung von Verszahl, Gemäß, Verteilung männlicher und weiblicher Reime, wie Gebänd überhaupt („womöglich“ noch gleiche Reimsilben und „eventuell“ gleiche Strophenbindungen), und mit ihr Sicherheit für ein Kontrafaktum gegeben²⁰ — besonders dann, wenn es sich „um einen vom Durchschnitt abweichenden Strophenbau“ handele²¹. Für uns wesentlich ist Gennrichs Ansicht, daß Verstednik „kein konstituierender Faktor“ sei, „denn der melodische Befund beweist, daß auch ohne Übereinstimmung [von uns gesperrt] im Reim Kontrafaktur vorliegen kann“. Zeugnisse sind ihm „z. B. die Kontrafakta des bekannten *Lerdienliedes* von Bernhart von Ventadorn“, da „nur die Gleichheit der Melodien . . . zu ihrer Aufdeckung geführt“ habe²². D. h. unmißverständlich, daß Gennrich noch 1965 auch ohne mehr oder weniger große Übereinstimmung in Gemäß und Gebänd auf Kontrafaktur befindet; entscheidend ist für ihn allein „die Gleichheit der Melodien“. Unmittelbar danach folgen Erläuterung und Behandlung von regulärer, irregulärer und Initialkontrafaktur, d. h. die grundsätzlichen Erwägungen Gennrichs „*Vom Wesen der Kontrafaktur*“ sind bereits abgeschlossen. So ist die Folgerung erlaubt, daß er weitere prinzipielle Aspekte der Kontrafaktur nicht kannte oder sie nicht für erwähnenswert hielt.

Anzuschließen wären hier die Äußerungen Ursula Aarburgs, die als Schülerin Gennrichs den Fragen der Kontrafaktur bei der Erforschung mittelalterlicher Liedkunst — mit Schwerpunkt deutscher Minnesang — ebenfalls besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Wir zitieren sie nicht zuletzt deshalb, weil sie selber bekannte, sich in Hinsicht der Methoden von ihrem Lehrer gelöst zu haben²³. In der Neufassung ihrer Studie *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*²⁴ heißt es nach Hinweis u. a. auf Reicherts Artikel (!) und die Forschungen ihres Lehrers: „schon die Schöpfung eines Liedes, eines Komplexes mehrerer Strophen nach einem vorgefaßten Ton ist Kontrafaktur.“ Sie ergänzt die Mitteilung vom festen Brauch des „*Erdenkens neuer Texte zu vorgegebenen Formen und Melodien*“ in der Hymnen-, Antiphonen-, Sequenzen und Tractuskomposition um die Nachricht, daß es ebenso für „bestimmte

¹⁶ *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (Summa musicae medii aevi XII, Fundamenta II), 1965. Da auf älteren Arbeiten aufbauend, z. T. Wiederholung, vgl. z. B. *Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit*, ZfdA 82, 1948/50, überarbeitete Fassung in: *Der deutsche Minnesang*, hrsg. v. H. Fromm (Wege der Forschung XV), 3. Auflage 1961, 330–377.

¹⁷ Im Folgenden auch, daß „die mittelalterliche Kontrafaktur sich an die Melodie, an das Klangbild klammert“ (ebda., 4).

¹⁸ Ebda., 11 ff.

¹⁹ 26 ff.

²⁰ 30.

²¹ 37. Zu den Kriterien dafür vgl. 38 ff.

²² 46 f.

²³ In schriftlicher Mitteilung an den Verfasser (1963). Die verdiente Forscherin ist 1967 verstorben.

²⁴ ZfdA 87, 1956/57, 24 ff., neue Fassung in: *Der deutsche Minnesang* (vgl. oben Anm. 16), 378–421; 384 ff. Vgl. noch in ihrer Einleitung zu: *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*, 1956, 5 f.

Gattungen“ der weltlichen Liedkunst und für religiöse Lieder gelte, mit der Konsequenz „Die Vorstellung der Philologie von der geforderten Einmaligkeit eines Liedtones im Minnesang entspricht also keinesfalls der mittelalterlichen Wirklichkeit“. Im Folgenden geht es ihr dann vor allem um Scheidung von sicheren, wahrscheinlichen und möglichen Kontrafakturen — Gennrich hatte demgegenüber eine Unterscheidung von regulärer, irregulärer und Grundlagen-Kontrafaktur vorgenommen²⁵ —, um eine saubere methodische Grundlage zu erarbeiten und dem Verdacht und Vorwurf der „forcierten Kontrafakturjagd“ vorzubeugen, der gegenüber Gennrich von R. J. Taylor erhoben worden ist²⁶.

Ihre zuletzt zitierte Feststellung ist zu einer Äußerung im Vorwort von Gennrichs Monographie (1965) zu stellen: „Von jeher haben wohlgelungene und allgemein anerkannte Werke Großer weniger begnadete Autoren gereizt und ermutigt, durch Nachbildung dem Ziel der ersehnten Anerkennung näher zu kommen.“ Wir glauben, hier den Schlüssel für den die Kontrafaktur in der mittelalterlichen Melodienwelt verabsolutierenden Standpunkt Gennrichs und auch noch seiner Schülerin zu finden. Beide sind noch dem 19. Jahrhundert verhaftet insofern, als sie ausgehen von der Vorstellung eines jeweils einmal inspirierten, „begnadeten“ Autors und seiner Schöpfung als eines opus perfectum und authenticum, an welcher sich auch Ursula Aarburg, wenngleich schon in kritischer Abkehr, im Grunde immer noch orientierte. Es läßt sich dies aus einer an sich durchaus berechtigten Wendung gegen die ihnen vorangehende Forschung erklären, die jedoch, nicht anders als bei anderen Fragen mittelalterlicher Formkunst²⁷, zu neuen Einseitigkeiten führte. Hier sehen wir eine der Ursachen für das Verkürzen des komplexeren historischen Sachverhaltes in der Melodienwelt des Mittelalters, für das Sich-Begnügen mit der Kontrafaktur als einzigem Argument gegen jene doch längst überholte These von der „Einmaligkeit eines Liedtones“.

Beide Forscher haben trotz einiger Anzeichen des Ahnens solcher Verkürzung ihre Auffassung, wenn wir uns an ihre Veröffentlichungen halten, nicht eigentlich revidiert. Dieser Eindruck läßt sich mit Folgendem noch absichern.

Gennrich berichtet: „... mit Hilfe der zur Verfügung stehenden Melodien konnten die echten Kontrafakta von den isomorphen Formen getrennt werden“²⁸ — wobei er sich ausschließlich auf isomorphe Formen bei den Texten bezieht. Seine Feststellung, daß man bei Gedichten ohne Melodie in bestimmten Formen, z. B. derjenigen des mittelalterlichen Rondeau, nicht von Kontrafaktur reden könne, da „die Form als solche den Anreiz zum Dichten gab“ (ebenda), hat ihn nicht veranlaßt, nach Analogem in der Melodienwelt des Mittelalters zu fragen, obwohl dazu seit geraumer Zeit schon spezielle — ihm mindestens zum Teil

²⁵ Um einer anderen Zielsetzung willen verzichten wir hier darauf, beider Kategorien vergleichend nachzuprüfen. W. H. Brunner hält den Kontrafakturbegriff Aarburgs für „zu streng“, denjenigen Gennrichs für „flexibler“ (Walthers Palästinalied als Kontrafaktur, ZfdA 92, 1963, 195—211; 208). Wir kommen unten auf Gennrichs und Aarburgs Kategorien fraglicher Kontrafakturen zurück.

²⁶ Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87, 1956/57, 132—147; 143. Obwohl Taylor beim Komplex *Lerchenlied* von Bernhart de Ventadorn dazu angesetzte Kontrafakturen als solche in Frage stellte (145 f.); beim zentraler behandelten Palästinalied die transponierte Distinktion am Abgangsbeginn als „elementares Prinzip“, „offenbar musikalisches Gemeingut“ auch sonst nachweist (vgl. den 1910 von R. Wustmann [vgl. Anm. 29] behandelten Sachverhalt); obwohl er beim *Lerchenlied* auf das Risiko hinweist, „Halbwahrheiten zu ganzen Wahrheiten zu machen“ und — wie schon H. Spanke — Kontrafaktur jeweils nur als Möglichkeit, nicht als Selbstverständlichkeit ansieht, bewegt er sich noch durchweg im üblichen Vorstellungskreis, d. h. wenn eine Mehrzahl von Kriterien gegen Kontrafaktur spricht, erübrigt sich für ihn das Weiterfragen. Leitgedanke ist ihm neben der Absicht, der „forcierten Kontrafakturjagd“ entgegenzuwirken, auch die Verteidigung von Walthers „Originalität“ (dazu kritisch W. H. Brunner, ZfdA 92, 1963, 208; vgl. im übrigen das im Folgenden zu F. Gennrich und U. Aarburg Bemerkte), wobei er weder die „Realität der Kontrafaktur im Mittelalter“ noch den „suggestiven Wert von Gennrichs Arbeiten“ anzweifelt (143). — Ähnlich unbestimmt ist Taylors Vorsicht in: *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters* (Darstellungsband), 1964, Kapitel *Kontrafaktur* (41—45): „... Vorsicht geboten, damit eine entfernte Möglichkeit nicht für eine Wahrscheinlichkeit, eine Wahrscheinlichkeit nicht für eine bezugte Wahrheit gehalten wird“ (44).

²⁷ Vgl. Verf. kritisch zu Gennrichs kritischer Wendung gegen die „Additions- und Substraktionsmethode“ (*Das Lothamer-Liederbuch. Studien* [MTU 19], 1967, 207 f.).

²⁸ 1965, 1 f.

bekannte — Arbeiten vorlagen²⁹. Hatte er selber doch vor Jahren die Begründung gebracht³⁰, daß die Kontrafaktur Nachbildung — wir präzisieren mit seinen eigenen Worten: „bewußte Nachbildung“ einer bestimmten Vorlage sein muß. Diese Zurückhaltung in Hinsicht methodischer Selbstkritik muß besonders angesichts seiner Anführung von Fällen überraschen, deren Sachverhalt an eine andere Art des Wiederaufnehmens einer melodischen *res prius facta* als an „bewußte“ Kontrafaktur denken läßt, etwa bei der Sequenzmelodie *Laetabundus*³¹, oder dem oben erwähnten *Lerdienliede* mit seinen nicht wenigen vermeintlichen Kontrafakturen³². Er weist überdies auf Leo Schrade, der in einer Conductus-Studie bemerkt hätte, „daß die mittelalterlichen Tonsetzer außerordentlich geschickt im Verflechten von präexistentem Melodiegut in ihre Kompositionen gewesen“³³ seien; er erwähnt die Verwendung „präexistenter Melodien“ auch selber³⁴, widmet den „wandernden Melodien“ (Tappert) sogar ein eigenes Kapitel³⁵, ohne für sein zentrales Thema Konsequenzen zu ziehen.

Bei solcher Position des namhaften Spezialisten in der an sich respektablen „Summa“ seiner jahrzehntelangen Bemühungen um Fragen der Kontrafaktur, beim Fehlen jeder Unterscheidung, Abgrenzung, selbst Modifizierung seitens bekannter Liedforscher scheint es geboten, die Vorbehalte in den Erwägungen Reicherts und vor allem Finschers mit Beispiel zu konkretisieren, die auch in Gennrichs Ausführungen aufscheinenden, aber von ihm nicht belichteten Sachverhalte ins Licht zu bringen — gleichgültig, aus welchen Gründen er sie im Dunkeln ließ³⁶. Bei Reichert sind wir indessen nicht sicher, ob er an anderes als an „freie Neuschöpfungen“ dachte, die zu allen Zeiten möglich sind; seine Ausführungen sind auch zu kurz. Finscher war hier weit präziser, doch setzt er hier wie da eine Absicht des Autors voraus, die „Bekanntheitsqualität“ für diesen oder jenen Zweck auszunützen; der Unterscheidung von „regulärer“ und „irregulärer“ Kontrafaktur legt er kein Gewicht bei. Ein an seine bei aller Knappheit eigentlich unmißverständliche Setzung der Alternative anknüpfendes Aufgreifen scheint um so mehr geboten, als auch sonst in der Forschung dieser Jahre Ansatzpunkte zu nachhaltiger und definitiver Klärung fehlen. Dafür zwei markante Beispiele in Arbeiten jüngerer Forscher, das eine aus der Germanistik, das andere von seiten der Hymnologie. (Mit ihnen sei das — hier unumgänglich ausführlichere — Referieren aus neuerer und neuester Forschung abgeschlossen.)

W.-H. Brunner zweifelt in seiner Spezialstudie zum Palästinalied als Kontrafaktur, einer Art kritischem Forschungsbericht, daran, daß Jaufre Rudel und Walther von der Vogelweide „unabhängig voneinander zufällig einmal die gleichen ‚gängigen Motive‘ in gleicher Reihen-

²⁹ Vgl. J. Müller-Blattau in der oben Anm. 5 genannten Studie. Zur Vorsicht hätte schon R. Wustmann veranlassen sollen mit seiner Studie: *Die Hofweise Walthers von der Vogelweide*, Fs. Liliencron, 1910, 440—463. Aus unseren Jahren ist zu nennen vor allem W. Wiora mit verschiedenen seiner Arbeiten, z. B. *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, Fs. Higinio Anglés II, Barcelona 1961, 994—1009 (von Gennrich 1965 als Literatur genannt); *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik*, *Studia Musicologica III*, Budapest 1962 (= Fs. f. Zoltán Kodály), 379—399; vgl. auch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (Die Musik im alten und neuen Europa, Bd. 1), 1957, 110 ff. Von besonderer Wichtigkeit auch die oben Anm. 8 genannte Arbeit J. Wendlers, was W. Bittinger in seiner Rezension (*Die Musikforschung* 20, 1967, 346 ff.) unberücksichtigt ließ. Besonders wertvoll sind Wendlers synoptische Tafeln. — Zu typischen Bildungen noch im 16. Jh. vgl. jetzt K. Gudewill, *Deutsche Liedtenores mit F-Dur-Melodik und Oktavambitus*, Fs. W. Wiora, 1967, 269—277.

³⁰ Vgl. noch den in Anm. 16 genannten Wiederabdruck in „Wege der Forschung“. Dieser Gedanke fehlt in der Monographie 1965 — Zufall?

³¹ Ebd., 9. Vgl. oben L. Finscher und auch U. Aarburg.

³² Ebd., 60. — Vgl. noch 49, 56 u. 6.

³³ Ebd., 63.

³⁴ Ebd., 9 und 137 ff.

³⁵ Ebd., 165 ff. (W. Tappert, *Wandernde Melodien*, 1890, Nachdruck 1965). Er begnügt sich, obwohl die Beispiele z. T. Wioras bereits genannter Studie über *Elementare Melodietypen* (vgl. Anm. 29) entnehmend, mit der abschließenden Feststellung, daß sie einen Schluß auf gleichen Autor nicht zulassen.

³⁶ 1965 behauptet er im Vorwort, die Kontrafaktur sei in „der vielbändigen Enzyklopädie“ MGG nicht behandelt. Offenbar sah er sich dort nicht weiter um, weil er einen selbständigen Artikel nicht fand (vgl. oben Anm. 14). — Wieso „vereinnehme“ Gennrich die von J. Müller-Blattau (oben Anm. 5) bekanntgemachten Melodieparallelen nicht als Kontrafakturen?

folge zur gleichen Form zusammengestellt haben“³⁷. Wir zweifeln an der Berechtigung eines solchen Zweifels grundsätzlich. Vieles bei Brunner, der sich vor allem auflehnt gegen „Aufbauscheidung“ der Argumente von der Metrik aus, verdient Zustimmung, auch die allgemeineren, grundsätzlichen Überlegungen am Schluß der Studie, etwa seine Forderung, „klare Einsichten in die musikalische Praxis“ an die Stelle „theoretischer Philosopheme“ zu setzen, oder die Begründung seiner Ablehnung der dem Mittelalter fremden Begriff der Originalität, wobei er indessen ausschließlich von „bestimmten Tonformeln“ sowie von Stilfiguren als ihnen analogen Elementen im Text, also Bildungen recht geringen Umfangs ausgeht. Mit dem erwähnten Zweifel zweifelte er selber an einer unbezweifelbaren „musikalischen Praxis“ des Mittelalters³⁸.

In einem Aufsatz *Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung*, der infolge seiner prinzipiellen Bedeutung bei der mit Vorrang Fragen der Kontrafaktur gewidmeten Hymnologen-Tagung in Straßburg 1967³⁹ zugrundegelegt wurde, wies Werner Braun mit Recht auf die Schwierigkeiten hin, die sich ergeben „aus der Eigenart diatonischer Einstimmigkeit, die noch stärker als die ihr zeitlich entsprechende Dichtung aus Formeln besteht“. In einer Anmerkung zitiert er Spezialstudien zu Formelhaftem in der Melodiebildung und bemerkt dazu: „Wir möchten den Begriff (sc. Formel) auch vor allem auf größere melodische Gebilde, etwa Tongruppen über eine ganze Textzeile anwenden“⁴⁰. Obwohl er im Kontext dann selber feststellt, daß Melodien „als prägnante musikalische Gestalten“ fest im Gedächtnis verankert zu sein pflegen, schien ihm im Zusammenhang von Fragen der Kontrafaktur die Möglichkeit von größeren formelhaften Bildungen, nämlich „formelhaften“ Zeilenkombinationen in älterer Zeit offenbar nicht erwägenswert^{40a}. Diese lassen sich durchaus nicht selten belegen, wie u. a. Wendlers synoptische Tafeln zeigen. — Wir kehren nun zu den eingangs bekanntgemachten Melodiebeispielen zurück.

III

Es ließe sich der Einwand denken, daß bei der in sich geschlossenen Melodiezeilenfolge Oswalds, beim ersten Strophenteil seiner Bergwaldpastourelle Nr. 83 von einer Kontrafaktur ohnehin nicht zu sprechen sei deshalb, weil die Übereinstimmung mit dem Regensburger Tenor nur einen Teil der Strophe, Kontrafaktur aber jeweils das Strophenganze betreffe. Anders gewendet: Mußte der Wolkensteiner, sofern er eine Kontrafaktur jener Melodiezeilenfolge — sei es die des Regensburger Tenors, sei es die einer gemeinsamen Vorlage — beabsichtigte, es nicht bei ihr belassen haben? Wenn Übereinstimmung im Umfang eine Voraussetzung der Kontrafaktur ist, wie die bisherige Forschung glauben macht: warum fügte er der

³⁷ Vgl. oben Anm. 25 (203).

³⁸ Sie scheint auch von E. Jammers wenig beachtet, der sich bei Problemen der Kontrafaktur auf Fragen der Rhythmik konzentrierte. Von seinen Ergebnissen dabei, für deren Beurteilung wir uns (noch) nicht kompetent halten, kommt er dazu, Ansetzung von Kontrafakta ohne Absicherung vom Rhythmischen her als „Folge eines gefährlichen Irrweges der heutigen Musikwissenschaft überhaupt“ zu bezeichnen. Vgl. *Ausgewählte Melodien des Minnesangs* (ATB Ergänzungsreihe, Bd. I), 1963, 97 f. mit Anm. 119.

³⁹ Vgl. oben Anm. 12. Brauns Aufsatz erschien im Jahrbuch f. Liturgik und Hymnologie 11, 1966, 89–113. Vgl. 89 f. zur Begriffsbestimmung, mit Versuch, über Gennrich hinauszugelangen. — In Straßburg, z. B. im Referat von J. Aengenvoort kamen die typischen und formelhaften Elemente im älteren Liede durchaus zur Sprache, wurden aber nicht als für die Frage der Kontrafaktur methodisch notwendiger Gesichtspunkt erkannt.

⁴⁰ Ebd., 91 mit Anm. 12 (Literaturhinweise: W. Biber, *Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters. Dargestellt und entwickelt am Lutherchoral* [Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 17], 1951; K. Gudewill, *Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores*, AfMw 15, 1958, 60 ff., insbesondere 70 ff. mit Anm. 1).

^{40a} Der Hinweis auf die Alternative fehlt auch in seinem Artikel *Kontrafaktur* im Bd. III (Sachteil) des Riemann Musik Lexikon, 12/1967. — Ebenso B. G. Seagrave und W. Thomas, *The Songs of the Minnesingers*. Urbana und London 1966, 14 (Einführung).

Zeilenfolge noch einen zweiten, refrainartigen und formal auch sonst deutlich abgesetzten Strophenteil mit dem Text eines Schönheitspreises⁴¹ an? Wir haben an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß ihn bei der Konzeption dieses Tones, der Gesamtstrophe anderes leitete, das auf liedmäßige Geschlossenheit im Sinne der Neuzeit hinführt⁴². Schon aus diesem Grunde ist Kontrafaktur bei Oswald recht fraglich, und ein anderer Sachverhalt beim Aufnehmen jener Zeilenfolge wahrscheinlicher.

Davon abgesehen, scheint Nr. 83 aufgrund des über die Zeilenfolge hinausgehenden Umfangs für unsere Zielsetzung weniger geeignet als eine Liedweise, die annähernd gleichen Umfang wie die Zeilenfolge hat und Oswalds Zeilenfolge auch in Melodiebildung und Tonalität entspricht: Lochamer-Liederbuch Nr. 8 „Ich far do hin“, das gleichfalls auf die Jahrzehnte vor 1450 zu datieren ist. Wir stellen sie neben den ersten Teil von Nr. 83.

2.

Ain jet - te - rin iunck, frisch, frey, frut auf stick - lem berg in

Ich var do hin, wann es muß sein, ich schaid mich von der

wil - der höch, die geit mir freud und ho - hen mut. . . . dort umb die

lieb - sten mein. Zu lecz laß ich ir das her - ze mein, dy weil ich leb,

zeit, wenn sich die löch mit grü - nem loub ver - reu - - - hen.

so sol es sein! Ich var, ich var do hin.

Das Nürnberger Lied ist kürzer als die entsprechende Zeilenfolge bei Oswald, und zwar um die auf das Initium folgende Partie der zum g fallenden Quint, welche

⁴¹ Dieser war Gennrich zufolge in der Pastourelle üblich (1965, 48).

⁴² Vgl. dazu des Verf. oben Anm. 6 genannte Studie (ferner dazu DVjs. 38, 1964, 492–512; 511 f.); W. Wiora (Elementare Melodietypen . . . , vgl. oben Anm. 29) stellt eine allgemeinere Erklärung bereit: „Elementare Tongestalten von zwei bis fünf kurzen Zeilen sind einstmals sehr oft in umfangreichere Melodien eingegangen, und zwar nicht nur als Refrain, sondern als Abschnitte verschiedener Art und Stellung . . . Man übernimmt geschlossene Melodiegestalten . . . als Teilsätze . . .“ (195 f.). Oswalds von uns a. a. O. gewürdigte eigene Leistung ist dann um so höher zu werten.

Oswald, bei dem sie textlos ist, mit dem Regensburger Tenor gemeinsam hat; doch weist auch Nr. 8 bei Verkürzung des Anfangs eine analog nach g fallende Tonfolge auf⁴³. Die Übereinstimmung ist im Übrigen nicht ebenso weitgehend wie bei jenen, an der Entsprechung und Zugehörigkeit besteht aber kein Zweifel: Das Initium ist Ton für Ton das gleiche wie bei Oswald, mit welchem besonders der ternäre Zeitfall verbindet, der beim Regensburger Tenor weniger artikuliert ist. Der Zeitfall macht die Übereinstimmung in identischen Partien wie den jeweils ersten Viertonfolgen der ersten beiden Reimzeilen noch ohrenfälliger. Tonalität und weitgehend auch die Substanz der Melodiebildung gleichen sich — beide sind noch in jenem Jahrhundert unvergleichlich mehr als in späterer Zeit zwei Seiten der gleichen Sache, weil tonale Verhältnisse damals von sich aus melodische Verläufe konstituieren⁴⁴. Der Regensburger Tenor ist stets dazuzuhalten, denn „sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie auch untereinander gleich“.

Liegt nun mit dem Nürnberger Lied Kontrafaktur vor, deren Vorlage die Zeilenfolge Oswalds war, oder — da diese bei Oswald nur Teil der Strophe — diejenige des Regensburger Tenors? Oder war dieser Kontrafaktur von „Ich far do hin“? An sich wäre das jeweils nicht auszuschließen, da die Überlieferung in den gleichen Zeitraum gehört. Oder, auch daran wäre wieder zu denken — sollten sie zusammen Kontrafaktur einer gleichen, präexistenten Melodie sein? Wenn als entscheidendes Kriterium die Übereinstimmung in der Melodie gilt, ließe sich das Nürnberger Lied aufgrund der Abweichung im Initium allenfalls unter Gennrichs oder Aarburgs sekundären Kategorien einordnen — oder aber die Zeilenfolge Oswalds oder des Tenors, da es sich bei der gemeinsamen Vorlage um eine unbekannte Größe handelt. Wir brechen diese Erwägungen ab. Die Frage, bei welcher (Lied-)Weise Kontrafaktur vorliegt, ist schief gestellt, sofern ausschließlich mit der Möglichkeit einer Kontrafaktur gerechnet, die Breite des mittelalterlichen Sachverhalts auf sie eingeeignet wird. Melodiebildung und Tonalität dieser Zeilenfolge weisen auf eine typische Bildung mit den Gestaltqualitäten, die einer solchen eigen sind. Wendler hat sich damit eingehender befaßt⁴⁵.

Mit den drei Beispielen aus Regensburg, Südtirol und Nürnberg liegt eine Zeilenkombination vor, die durch mehrfache, mit Wahrscheinlichkeit jeweils unabhängige Realisierung im späteren Mittelalter als typische Bildung bestätigt wird⁴⁶ und bei

⁴³ Zur Frage der Instrumentalzeile im präexistenten Melodiegerüst vgl. Wendler, 153 (keine mehr oder weniger willkürliche Einschübe). Wendler ist bei Nr. 83 inkonsequent, da ihn der g-Typus mit 3 oder 5 Zeilen konstituiert ist. — In der Handschrift des Liederbuches wird die erste Zeilenkadenz (g) zunächst (wie bei Nr. 83!) von der Unterquart d her erreicht, die gesamte Tonfolge bis zu ihr dann aber ausgestrichen und das g bei erneuter Notierung der ersten Distinktion von oben (c') erreicht. Dies muß keine Reminiscenz an die Regensburger oder Südtiroler Melodie sein; wie Oswalds Tagelied (vgl. unten) bezeugt, war Tendenz zum Quart- oder Quintfall der Melodiebildung hier immanent. Man könnte hier auch eine Auswirkung des Prinzips der Fallzeilenreihung sehen. Die endgültige Melodieführung ist überdies dem Text — einsichtiges Ergabensein in das Maß des Scheidens — und seiner Abgrenzung vom formelhaften „Ich far do hin“ angemessener — ein kleiner Beitrag zum Wort-Ton-Verhältnis um 1450.

⁴⁴ Mit „Eine Tonart ist ursprünglich nicht ein vorgegebenes Schema, in dem Musikstücke stehen, sondern ein Usus, der einer Art von Melodik innewohnt“ beginnt der Abschnitt Grundbegriffe tonaler Ordnung bei W. Wiora. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957, 199 ff. Vgl. dort Näheres, vgl. auch Wendler (mit Hinweis auf Wiora): „Tonale Ordnung und der Bauplan einer Weise sind zwei Aspekte eines einzigen Sachverhalts“ (172). Zeuge dafür ist auch dieser g-Typus mit Quartstruktur.

⁴⁵ Vgl. die oben Anm. 8 genannte Arbeit. Zu dem hier vorliegenden Typus vgl. 151 ff.

⁴⁶ Zusammenstellung bei Wendler a. a. O. (mit synoptischer Tafel), der die von J. Müller-Blattau (vgl. oben Anm. 5) mitgeteilten Beispiele noch vermehren konnte. — Analoges schon früher, etwa bei Neidhart (vgl. Wendler, 151 mit Anm. 3).

einem einzelnen Liedautor wie Oswald von Wolkenstein sogar mehrfach wiederkehrt⁴⁷, z. B. in seinem bekannten (zweistimmigen) Tagelied bei tonaler Versetzung in *d*-Melodik, wo sich Strophe und Typus — anders als bei Nr. 83 — wie beim Nürnberger Liede quantitativ miteinander decken. Wir teilen die beiden ersten Distinktionen des Tenors nach der Parallelüberlieferung Lochamer-Liederbuch Nr. 2 mit, wo die Melodie (bezeichnenderweise?) in der diesen Melodietypus konstituierenden *g*-Melodik — mit Vorzeichnung des *b* — notiert ist. Bereits das instrumentale Initium weist auf die Quartstruktur hin, die hier durch mehrfache Quint *g*–*d'* kaum relativiert wird (dazu auch im Folgenden).

3.

Wach auf, mein hort! der leucht dort her
von o - - ri - ent, der liech - - te tag

Die typische Zeilenfolge ist hier um eine Distinktion erweitert. Doch ist an der Zugehörigkeit nicht zu zweifeln⁴⁸: die zweite Distinktion des Tageliedtenors ähnelt, von der für das Liederbuch eigentümlichen Quintfallformel⁴⁹ abgesehen, der zweiten textierten bei Oswald ebenso wie die erste derjenigen am Beginn von Lochamer-Liederbuch Nr. 8 „*Ich far do hin*“. Die Kadenztonfolge lautet *gdgfdg* (Nr. 83 und Regensburger Tenor *g|g|dgdg*). Damit ist, ungeachtet der Erweiterung *f*, auch hier einer der beiden wesentlichen Struktur Faktoren dieses Typus gegeben, den Wendler mit „*Fallzeilenreihung im Quartabstand*“ charakterisierte. Wendler stellte Beispiele „*keimhafter*“ Dreizeiligkeit fest, als vorherrschend jedoch Fünfzeiligkeit, welche Ungeradzahligkeit sich aus dem unmittelbaren Wechsel der Zeilenkadenzen im Quartabstand ergibt. So ist bei vorherrschender *g*-Melodik der Basiston erste und dritte Zeilenkadenz sowie Finalis. Eine solche Struktur bedeutet Rundung und Geschlossenheit, ist durch „*prägnante Gestaltqualitäten*“ zu „*geschichtlicher Wirk-samkeit gelangt*“ (Wiora), und bietet sich deshalb zur Neurealisierung bei Adaption fünfzeiliger Textstrophen oder auch Strophenteile, d. h. kleiner Strophen(-teil-)körper besonders an. Für Realisierung des Typus, d. h. hier aber gegen Kontrafaktur spricht auch ein weiterer, vom konkreten Detail gewonnener Gesichtspunkt.

Bei „*Ich far do hin*“ ist die Kadenztonfolge vereinheitlicht zu *(gd)ggg*, vermutlich Folge der Fortsetzung der zuvor typusgerecht von der Unterquart aufwärtsführenden Melodiebildung und der Affinität zur Quintfallformel, für welche die Refrainzeile am Schluß weniger geeignet war. Vor allem Neurealisierung des Typus ließ

⁴⁷ Nicht mit *Nota* zugeordnet. Das wäre der Sachverhalt des gleichen Tons, der z. B. bei Nr. 83 und 87 gegeben ist (fol. 36v): „*Nota diß obengescriben lied Rod weyß etc. singt sich inn der melodie Ain jetterin iunck etc.*“ Hier sind auch Gebänd und Gemäß identisch.

⁴⁸ Vgl. J. Müller-Blattau (oben Anm. 5), der hier einen entschiedenen Anfang setzte, ohne doch selber mögliche Konsequenzen für die Kontrafaktur zu ziehen oder anzudeuten. H. Rosenberg sah hier nur ein „*einfaches melodisches Gebilde*“ von vier Zeilen und Refrain (*Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, 1931, 94).

⁴⁹ Vgl. dazu im oben Anm. 27 genannten Studienband des Verfassers, 199 f. Die Formel ist Import aus Westeuropa. Vgl. zu ihr auch Wendler, 177.

genügend Spielraum für solche Freizügigkeit, nicht anders beim oben angemerkten⁵⁰ Sachverhalt der Änderung des Initiums durch den Hauptschreiber, der die zweite, ansteigende Viertonfolge *defg*, die auch Oswalds Initium von N. 83 aufweist, durch eine fallende (*c'bag*) ersetzte. Mögen Initium und ternärer Zeitfall der ersten Viertonfolge beider Liedweisen auch zunächst an Kontrafaktur denken lassen — solche Erscheinungen sind weit eher und zwangloser aus der Offenheit der typischen Bildung für Modifizierung bei neuen Realisationen zu erklären.

Das Beispiel „*Ich far do hin*“ aus dem Lochamer-Liederbuch mit den Melodieparallelen kann nicht nur dazu dienen, den Sachverhalt faktischer Kontrafaktur hier unwahrscheinlich zu machen und zugleich die historische Realität von Melodietypen intensiver zu vergegenwärtigen. Dieses Beispiel vermag darüber hinaus zu bezeugen, daß die „Bekanntheitsqualität“, die man vielfach nur bei Kontrafaktur zugestehen wollte, ebenso aber dem Melodietypus eigen ist, diesem in einer besonderen Weise zukommt. Denn bei ihm ist sie hier einmal an sich gegeben, zum anderen erfährt sie noch „Potenzierung“ insofern, als das dem *g*-Typus zugehörige Lied einerseits wieder unbezweifelbare Kontrafakturen erlebte. Wir haben Wahrscheinlichkeit, daß Nr. 8 eine der Realisierungen des Typus ist, ohne selber Kontrafaktur zu sein; auch einzelne konkrete Kriterien sprechen dagegen. Das Lied konnte als Abschiedslied infolge der Affinität des Textbeginns dafür auch geistlich gewendet werden, wofür es mehr als einen Beweis gibt⁵¹. Wir können nicht entscheiden, welcher Faktor — Bekanntheitsqualität der typischen Melodie oder Eignung zur Wendung des Textes ins Geistliche⁵² — ausschlaggebend war, doch ist zu vermuten, daß jene Qualität des Typischen geistliche (oder weltliche) Wendungen des Textes noch begünstigte. Sofern dies richtig gesehen ist, ergeben sich hier Gesichtspunkte für eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit, daß Liedweisen, denen Melodietypen zugrunde lagen, für Kontrafaktur der Texte besonders geeignet waren; in dem einen oder dem anderen Falle könnte dies sogar das auslösende Moment gewesen sein. (Wir haben dabei auch zu bedenken, daß eine „Verkehrung“ oder „Wendung“ damals infolge der Ambivalenz und weit größeren Offenheit der Bedeutungsbeziehung weniger antithetisch zu verstehen ist⁵³ als bei der in späteren Zeiten so nachdrücklichen Geschiedenheit der Bereiche geistlich und weltlich.)

IV

Gennrich setzte seinerzeit, wengleich nur bei isomorphen Textformen, für ein „echtes Kontrafakt“ eine „bewußte Nachbildung“ voraus⁵⁴. Die Absicht muß tatsächlich in allen Fällen gegeben sein, bei denen mit Sicherheit auf Kontrafaktur befunden werden soll. Brauchbare Ansätze zur Methode, Absicht glaubhaft zu machen, bieten die oben bereits kurz erwähnten Kategorien Gennrichs und Aarburgs. Wenn es aber nicht Absicht des Autors war, dem Text der Vorlage bei Neuaufnahme eben dieser oder jener Melodie mit Neutextierung eine „Wendung

⁵⁰ Vgl. oben Anm. 43.

⁵¹ Zwei oberdeutsche Belege aus dem Spätmittelalter vgl. MTU 19, 1967, 210 Anm. 7 und 8.

⁵² Dies ist wahrscheinlich der Fall im *cgw* 4702 (fol. 1) mit abweichender Melodik in *f*-Melodik und Kadenztonfolge *bgfgf*. Die Fünfzelligkeit könnte hier Folge der Textvorlage sein.

⁵³ Vgl. dazu noch die Gedanken des Verfassers in der Studie *Geistliche Kontrafakta des späten Mittelalters*, AfMw 25, 1968, 19—29; 24.

⁵⁴ Vgl. (1965), 1 und 7.

geistlich“ (oder weltlich) zu geben, Kontrafaktur also entfällt, dann stellt sich die Frage, aus welchen Ursachen es sonst geschah: eine Frage, die ins Zentrum des historischen Phänomens Melodietypus trifft. Dabei ist nicht nur an konkrete Motive zu denken, die nicht völlig auszuschließen sind (etwa auf eine Bitte hin u. a.). Wir versuchen im Folgenden, zu ihrer Klärung beizutragen, stützen uns dazu auf neuere und neueste Forschungen zu wortgebundenen Erscheinungen älterer Zeit — nicht nur zum Liede, aber auch zu diesem. Hier sei zunächst wieder auf die verdienstliche Dissertation Wendlers verwiesen. Er sieht die Ursache dafür, daß Melodiezeilenfolgen die Qualität des Typischen gewinnen konnten, zu Recht in besonders günstigen Verhältnissen der melodischen Bewegung und der Tonalität⁵⁵, in „*besonders sinnfälliger Logik*“. Die Zeilensubstanz konnte neu geordnet werden, konnte durch Versetzung, Weglassen, Hinzufügen — so im Regensburger Tenor, Nr. 83 sowie beim Tagelied — durch neue Konstellationen Variierung erfahren. Daraus ergab sich ihm, daß ein Lied mit den Qualitäten eines Typus nicht direktes Vorbild eines anderen sein muß; noch weniger dürfen alle Lieder des gleichen Typus auf eine bestimmte Vorlage zurückgeführt werden. Es handelt sich vielmehr um Neuverwirklichungen einer „*formelhaften Melodiesubstanz*“ (J. Müller-Blattau). Neben solcher Bindung an das Modell findet sich auch in wechselndem Maße Freiheit, mit ihm umzugehen, bei welcher wir die auslösenden Faktoren u. a. im Text finden zu können glauben⁵⁶; Wendler geht dieser Frage nicht nach.

Der zentralen Frage kommt Wendler auch mit der Feststellung nahe, daß die Anlehnung an das Modell bis zur „*notengetreuen Übernahme*“ der Melodie gehen — Gennrichs reguläre Kontrafaktur — oder nur dem Melodieverlauf im Allgemeinen — Gennrichs Grundlagen-Kontrafaktur — folgen kann⁵⁷. Bedeutsamer noch für unsere zuletzt angeschnittene Frage ist neben der Formulierung „*Rückgriff auf solche Modelle wird nicht empfunden als ‚Rückgriff‘, sondern ist ein selbstverständliches Sich-Bedienen der geläufigen Ausdrucksformen*“ die Konstatierung (von uns gesperrt): „*Das Melodiemodell hat in dieser Beziehung sogar verpflichtende Kraft*“ (173). Dies wird nicht weiter ausgeführt, doch glauben wir, daß dem Typischen, jeder präexistenten, vorgeprägten Form im Mittelalter — ebenso dem Typischen beim Text — ein Anspruch auf Neuverwirklichung innewohnte, war doch das Gebilde (Text oder Musik) damals noch keineswegs ein opus perfectum und viel mehr Energie als Ergon⁵⁸.

Walter Wiora sieht das Wiederaufnehmen in der Bekanntheit und Vertrautheit begründet, wie auch seine Teilüberschrift *Typus und vertraute Züge*⁵⁹ erkennen

⁵⁵ 110, bei Einleitung des Teils III: *Melodiegerüste. Die Kombination von Zeilen*. Zum Folgenden vgl. 174 und 118 f. Vgl. bei Wendler zum Sachverhalt formelhafter Substanz noch 91, 146 f., 166, 171 ff. u. 8.; Wichtiges 171 f. (indirekter Vorbehalt gegenüber Ansetzung von Kontrafakturen). Vgl. auch W. Wiora, *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*, Kongreßbericht Basel 1949, 212 ff.

⁵⁶ Ein Beispiel dafür (Abgesang Oswald von Wolkenstein Nr. 33) mit seinen gewichtigen Folgen für die Liedgeschichte ist DVjs 38, 1964, 502 ff. behandelt. Vgl. auch wiederum die oben Anm. 6 genannte Studie.

⁵⁷ 176. Eine Alternative Typus — Kontrafaktur setzt Wendler nicht, erkennt Abgrenzung nicht als notwendig an, obwohl er daran zwangsläufig doch wiederholt indirekt rührt. Dafür hebt er den Sachverhalt der formelhaften Zeilensubstanz nachdrücklich vom „Ton“ ab und weist dabei mit Recht darauf hin, daß die modellhaften Bildungen über „*bestimmte Strophenformen und inhaltliche Bezüge*“ hinaus Geltung haben. Vgl. dazu noch unten, mit Anm. 73.

⁵⁸ Formulierung nach W. Wiora. Vgl. DVjs 38, 1964, 501 f. mit Anm. 44. — Des Romanisten Lausberg Begriffsbildung „*Gedankenmuster*“ läßt sich analog interpretieren.

⁵⁹ *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957, 65—67.

läßt. Entsprechendes bietet auch schon die Antike, wie die Bezeichnungen *genos*, *typos*, *tropos* usw. zeigen. Als bezeichnend sieht er den Zusammenhang von *Nomos* als dem staatlichen Gesetz in Griechenland mit *Nomos* als Weise oder musikalischem Gattungstypus an⁶⁰ und ordnet auch den Begriff des musikalischen Ethos (Herkommen, Brauch, gewohnter Stil und Charakter) dazu. Bestimmte melodische Wendungen erreichen über das Vertrautsein mit ihnen auch „Bekanntheitsqualität“.

Offensichtlich stützen sich diese an spätmittelalterlicher Liedkunst und an antiken Verhältnissen gewonnenen Feststellungen gegenseitig. Bleibende Zweifel sind mit den Erkenntnissen zweier amerikanischer Gelehrter zur Überlieferung des mittelalterlichen Epos zu mindern⁶¹. Die Berechtigung, so Verschiedenes⁶² heranzuziehen, leiten wir mit Vorbehalt⁶³ daraus ab, daß es sich hier wie dort um primär mündliche Weitergabe (Vortrag) handelt in Zeiten, da schriftliche Fixierung noch kaum im Horizont der Allgemeinheit war.

Der Befund beim Epos weist auf durchaus Analoges zum Melodietypus, kann Voraussetzungen und Bedingungen von dessen Erscheinung noch weiter erhellen. Der formelhaften Melodiezeilensubstanz, die es jeweils neu zu realisieren galt, entsprechen im Epos „*Erzählschablonen*“ oder Teile von ihnen, die, weil wirksam und auch bei wechselndem Kontext brauchbar, aus „*rein funktionellen Gründen Teil des allgemeinen Erzählgutes werden*“. Für den Dichter besitzt die Schablone, anders als die Formel, „*eine Art Eigenleben, in dem sie an sich Gestalt hat. Diese Gestalt jedoch besteht aus all den Gestaltungen, welche sie je in dem vom Dichter gehörten und in seinen eigenen Vorträgen angenommen hat, und spiegelt somit ihre protestische Funktion wider*“. Die Notwendigkeit (!) der Verwendung wird wiederholt betont, die Schablone gar als „*unbedingt*“ benötigtes Mittel der Komposition bezeichnet. Mutatis mutandis der gleiche Sachverhalt: wie bei den Melodien finden sich „*Grundmuster*“; wie die Melodietypen jeweils neuen Texten und ihrer Zeilen- und Strophenform adaptiert werden, so werden auch Schablonen beibehalten und für verschiedene Kontexte durch Modifizierung brauchbar gemacht. Die Qualität des Musters beruht auf dem Grade eben solcher Brauchbarkeit, nicht anders als beim Melodietypus, welcher Qualitäten durch besonders günstige Verhältnisse bei Melodiebewegung und Tonalität, durch die Sinn- und Ohrenfälligkeit seiner tonalen und d. h. auch melodischen Gestaltfaktoren gewinnt. Insofern sei es erlaubt, hier wie dort mit Wendlers Worten von „*verpflichtender Kraft*“ zu sprechen, mit anderen Worten: von immanentem Anspruch auf Neuerwirklichung. Dies ist jedoch grundsätzlich anderes als bewußtes Nachbilden mittels Kontrafaktur.

⁶⁰ Mit Hinweis u. a. auf Bachofen, Werke IV, 219. — Vgl. unten Anm. 66 zum Liedsingen auf Sizilien.

⁶¹ F. H. Bäuml und D. J. Ward, *Zur mündlichen Überlieferung des Nibelungenliedes*, DVjs 41, 1967, 351—390. Dort insbesondere 385 ff.

⁶² Vgl. auch J. Storost, *Die Kunst der provenzalischen Trobadors* in: *Der provenzalische Minnesang* (Wege der Forschung VI), 1967, 1—19; 14 f. Schon Nietzsche (Zitat dort Anm. 9) wußte, daß es damals viel weniger auf den Reiz der Neuheit, als auf die „*Nuancen*“ in der Behandlung des Bekannten ankam — vgl. Wendlers Feststellungen zu den Modifikationen der Melodietypen, aber auch die von uns DVjs 38, 1964, 506 ff. betonte Notwendigkeit, bei ihnen jeweils die Texte genauer zu prüfen. Daß die Kontrafaktur mit neuer Textierung solche Nuancen ebenfalls, wenngleich massiv setzte, steht außer Zweifel, doch sind echte Kontrafakturen nur ein sehr geringer Ausschnitt aus der Gesamtheit analoger Fälle, die anders zu erklären sind.

⁶³ Näheres, z. T. Kritisches zu der Frage sowie zum Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Dichtung bei M. Curschmann, *Oral poetry in mediaeval English, French and German literature. Some notes in recent research*, Speculum 42, 1967, 36—52; 39 ff. Vgl. von dems. jetzt noch „*Spielmannsepik*“, *Wege und Ergebnisse der Forschung von 1907—1965. Mit Ergänzungen und Nachträgen bis 1967*, 1968, 102 ff.

V

Neuverwirklichung einer dazu aufgrund ihrer Gestaltqualitäten „provokierenden“ Melodiebildung ist somit die bisher zu oft übersehene Alternative zur Kontrafaktur. Bei ihr fehlt eine Absicht, eine bestimmte, genauer: an einen bestimmten Text gebundene und mit ihm, oft auch durch ihn bekannt gewordene Melodie neu zu textieren⁶⁴ oder auch ihre Bekanntheitsqualität für bestimmte Zwecke auszunutzen. Die auch in diesem zweiten Fall gegebene Absicht hat als entscheidendes Kriterium der Kontrafaktur zu gelten, — eine *conditio sine qua non*. Daß es sich bei der Alternative Typus um ein historisches Faktum handelt, vermag schon die einzige Beispielreihe des g-Typus zu erweisen, die von Wendler zusammengetragene⁶⁵, ansehnliche Reihe anderer Bildungen von der Qualität des Typischen macht es vollends evident, von den Beiträgen vergleichender Musikforscher, insbesondere Walter Wioras, ganz abgesehen. Das Phänomen ist übernational und zeitlos, ist noch heute bei Völkern oder Volksteilen nachweisbar, die archaischen Lebens- und Denkformen nähergeblieben sind⁶⁶. — Vor Abschließendem und vor Weiterführendem sind nun einige Anregungen zu geben, deren hier beim ersten Ansatz gebotene Kürze Anreiz sein mag, diese Fragen weiter zu verfolgen oder sogar endgültig zu klären.

Wir beginnen mit einer Anregung, das *Lerchenlied*⁶⁷ und seine zehn angesetzten Kontrafakturen zu prüfen, einmal in Hinsicht des Typischen, zum anderen in Hinsicht der Textbeziehungen.

Wenn F. Gennrich die im *cgm* 4997 (fol. 722) Walther von der Vogelweide zugeschriebene „*guldin wyß*“ als (irreguläre) Kontrafaktur beurteilt, obwohl er selber feststellte, daß die Melodie in jener Tonart ganz regelmäßig verlaufe, und auch die dominierende Form der plagalen Tetrardus-Kadenz gegeben sei⁶⁸, so stellt dieses Beispiel ebenso wie andere vor die Aufgabe genauerer Prüfung. Besonderes Mißtrauen verdienen Ansetzungen von „*Initialkontrafaktur*“⁶⁹ sowie das Kriterium „*isodistinktionaler Verserweiterung*“⁷⁰, wenn die Melodiebildung doch als diejenige anderer Lieder der gleichen Tonart bezeichnet wird. Das von Gennrich angeführte

⁶⁴ D. h. zugleich den Ton neu zu „beweren“ (vgl. dazu DVjs 36, 1962, 221 ff.).

⁶⁵ Wendler gibt jeweils Beschreibungen solcher typischen Bildungen. Zu seiner Bezeichnung „*Schema*“ teilte Herr Prof. Dr. Wiora (Saarbrücken) dem Verfasser mit, daß wichtiger noch der geschichtlich lebende Typus sei, der oft zugrunde liege. Vgl. Wioras oben Anm. 29 genannte Arbeiten. — Es kann die Verdienste Wendlers nicht schmälern, wenn hier angemerkt wird, daß auch er noch der herkömmlichen, unscharfen Denkweise folgt: Heinrich von Laufenbergs „*Es stot ein lind im himmelrich*“ gilt ihm ohne Vorbehalt als Kontrafaktur, obwohl er die Weise als „*formelhafte Verdichtung*“ einer bestimmten melodischen Substanz kennzeichnet (166). Oder liegt dieser Fall wie „*Idu far do kin*“ geistlich (vgl. oben)?

⁶⁶ Herr Claudio Protni d'Agata berichtete im Sommer 1966 bei einem Vortrag im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München, daß ihm nach Vortrag eines Liedes durch Landbewohner Siziliens auf mehrfache Wiederholung der Bitte, noch anderes zu singen, weiterhin die gleiche Melodie, doch jeweils neuer Text vorgeschrieben wurde. Er bezeichnete solche Melodien als „*note*“, sprach von „*magischer Ausstrahlungskraft*“ bei ihnen (vgl. oben „Anspruch auf Neuverwirklichung“; „*Norwendigkeit*“; „*verpflichtende Kraft*“). Entsprechendes berichtete ein indischer Student 1967 aus seiner Heimat. Zu den Raga der Inder vgl. H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*, 1941, 36. — Vgl. auch W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, 1961, 32 ff.

⁶⁷ Abdruck der Melodie u. a. bei F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* . . . , 1932, 237; zum *Lerchenlied* Gennrich zuletzt 1965, 46 f.

⁶⁸ Vgl. ebda., 84 f. — Die Berechtigung von Gennrichs reduziertem Strophenlai oder Laiausschnitt ist eine andere Frage. Auch dort bietet der komplexe Sachverhalt der mittelalterlichen Melodienwelt Gegenargumente (darüber bei anderer Gelegenheit).

⁶⁹ Vgl. ebda., 110 ff. Die Fragwürdigkeit ist offenbar, wenn Gennrich selber seine Beispiele damit kennzeichnet, daß „*der Liedengang oft genormte, geradezu formelhafte Einsätze benutzt*“ (113).

⁷⁰ 87 ff., insbesondere 101.

Beispiel eines *Salve regina* beginnt mit dem bei *d*-Melodik formelhaften Initium *dfga*, die erste Distinktion ist eine von vielen möglichen Modifizierungen des unendlich häufigen Quintbogens.

Eine erste Untersuchung der Melodien Neidharts in Hinsicht typischer Elemente liegt bereits vor⁷¹. Der Befund läßt eine Neuaufnahme sinnvoll erscheinen, um — was dort nicht Ziel war — bei Neidhart künftiger „Kontrafakturjagd“ entgegenzuwirken. Aus dem Befund sei hier in Kürze und Unvollständigkeit Wichtiges mitgeteilt. Der Verfasser stellte fest, daß bei Neidhart in *d*-Melodik ganze Zeilen nur aus den „Stammtönen“ *C–D–F–a–c–d* gebildet sind, daß davon die Formel *d–c–a* sich als partielle Substanz auch in Kinderlied und Hirtenruf findet. Nicht nur *d*-, sondern auch *f*-, *c*- und *e*-Melodik haben charakteristische, weitgehend von den Stammtönen bestimmte Kennzeichen, die nicht nur zu formelhaften Melodiezeilen, sondern auch zu Modellen der Melodiebildung führen. Zu Gennrichs vermeintlichen Initialkontrafakturen: hier wird gesagt, daß Initialformeln seit langem bekannt sind. Die *Hofweise* Walthers lasse sich zu sechs „ähnlich gebauten“ Melodien stellen. Ein gleiches „*Bauprinzip*“ verbinde zwei Weisen von Chrétien de Troyes und Neidhart, doch will W. Müller-Blattau ihre Abhängigkeit von einem gemeinsamen Modell nicht behaupten⁷². Die für Kontrafaktur als Problem notwendigen Folgerungen zieht er im Schlußteil nicht, stellt indessen fest, daß Neidhart für seine Reihen verschiedene, damals geläufige Typen der Melodiebildung übernahm und diese den Texten adaptierte — der gleiche Sachverhalt einer Alternativen zur Kontrafaktur.

Nun nochmals zum Wolkensteiner. Das Wiederaufnehmen eigener Töne, in der Handschrift vom Schreiber mit „*Nota*“ angemerkt, ist keine Kontrafaktur, — wie es auch nicht angeht, das Verwenden präexistenter Töne durch die *meister* als Kontrafaktur zu bezeichnen⁷³, weil das *tertium comparationis* (Melodie) nur materiell zutrifft; bewußte Anlehnung an ein bestimmtes Lied liegt in großer Mehrzahl der Fälle nicht vor. Diese ist ohne Zweifel gegeben bei Oswalds Lied Nr. 65 „*Mein herz, das ist versert*“, als dessen Vorlage Landinis „*Questa fanciulla*“ erst vor wenigen Jahren entdeckt wurde⁷⁴. Ob auch das im gleichen Tone folgende Nr. 66 als Kontrafaktur zu werten ist, stehe dahin (siehe oben); Oswald kann sich hier unmittelbar an Nr. 65 angelehnt haben. Nr. 65 dagegen zeigt deutliche Anlehnung im Text und insbesondere im Strophenbau. Absicht der Kontrafaktur ist auch bei Oswalds Nr. 50 „*Der mai mit lieber zal*“ erwiesen, da der Text, wie die Vorlage,

71 Wendelin Müller-Blattau, *Melodietypen bei Neidhart von Reuental*, in: Festgabe für Joseph Müller-Blattau, 2. erweiterte Auflage 1962, 69–79. Unter Melodietypen versteht der Verfasser auch kleinere formelhafte oder typische Elemente der Melodiebildung. Wendlers „*Viertonformel*“ u. a. ist dem vorzuziehen. — Vgl. noch oben Anm. 46 (Schluß). Zu einem Melodietypus bei Neidhart vgl. W. Wiora in Fs. Anglès (Anm. 29), 1001 f. (vierter Typus).

72 „Abhängigkeit“ ist ohne weitere Melodieparallelen schwerlich zu erweisen, von ihr kann beim Typus auch nicht die Rede sein. Indessen ist Kontrafaktur noch weniger wahrscheinlich, wenn als Kriterium nur das Bauprinzip genannt wird.

73 Bezeichnend, daß bisher niemand auf den Gedanken kam, beim Sachverhalt der nicht zu Recht sog. Meistergesangsreform (dazu Verf., *Zur sogenannten. Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform*, Beitr. z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. [West] 88, 1966, 110–142) die z. T. abgelehnte Regel, nur in den Tönen der „alten 12 Meister“ zu dichten, als Gebot zum Kontrafakt auszulegen. W. Braun (vgl. oben Anm. 39) sagt von den Tönen der Meistersinger: sie „*fungierten fast abstrakt als musikalische Modelle*“ (91). — Das Problem Ton-Kontrafakt kann hier nicht ausführlicher behandelt werden. Nur wenige Literaturhinweise: Wendler, 170 f. mit Kritik an W. Salmen (*Musica Disciplina* 7, 1953, 147–173; 164), der das modellhafte Melodiegerüst mit dem Ton identifiziert; W. Braun, a. a. O., *passim*.

74 Th. Göllner, *Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein*, Mf 17, 1964, 393–398.

das Virelai „*Par maintes foyz*“ von Vaillant, die Vogelstimmen und ihre Eigentümlichkeiten zum Thema hat. Diese Beispiele sind eindeutig Kontrafakturen, die Absicht der Anlehnung steht außer Zweifel.

Vaillants Melodie ist nicht nur von Oswald mit Kontrafaktur aufgenommen. Sie erscheint auch in der Straßburger Handschrift M222 C22, außerdem im (Regensburger) *clm* 14 274 mit lateinischem Text. Dieser entlehnt nicht nur viele gleiche Buchstaben, sondern sogar ganze Satzfragmente⁷⁵, ein Zeugnis, daß ebenso wie bestimmte Melodiemodelle zur Neurealisierung auch einzelne Lieder wiederholt⁷⁶ zur Kontrafaktur veranlaßten (die Klärung des Sachverhalts beim *Liedchenlied* erhält damit einen neuen Anstoß). Daß diese Kontrafaktur Oswalds den Strophenbau stärker veränderte⁷⁷, gibt erhöhte Gewißheit dafür, daß nicht der Grad der formalen Entsprechung, sondern, bei Übereinstimmung der Melodien, allein die — hier beim Text evidente — Absicht zur Ansetzung einer Kontrafaktur entscheidend ist. Der Wert jener sekundären Rubriken wird dadurch weiter gemindert. —

Eine andere Frage: inwieweit sind nachweisbare Fälle von „Umformung“ eines Liedes⁷⁸ für die Frage der Kontrafaktur relevant? Sind sie einzubeziehen oder zu eliminieren? Ohne Zweifel gehören sie wie die Kontrafaktur und das Aufgreifen eines präexistenten Melodietypus unter den gleichen Hauptaspekt und Sachverhalt der „Neuverwirklichung“ von Vorgegebenem, zu welcher die Offenheit jeder mittelalterlichen *res facta* als eines *opus non perfectum* stets und überall Raum ließ. Wir möchten diese Fälle eliminieren, insbesondere deshalb, weil bei ihnen eine Absicht, einen bestimmten Text geistlich oder weltlich zu wenden, nicht vorlag. Doch sind sie geeignet, den Blick für den komplexen historischen Sachverhalt zu schärfen, der, wie sie bezeugen, mit Kontrafaktur und Neurealisierung eines Melodietypus noch nicht erschöpft ist.

Wenn eigene Leistung, wenn „*schöpferische Umbildung*“ (Wiora) den Grad der Übereinstimmung in Text und Form merklich relativiert, so daß — bei gleicher Melodiesubstanz — zunächst ein anderes oder neues Lied vorzuliegen scheint⁷⁹, ist nachweisliche Absicht zur Wendung unumgängliche Voraussetzung zur Ansetzung einer Kontrafaktur, was wir auch in allen anderen Fällen für unabdingbar halten. Im Bereich der Umformungen ist sauberes Ab- und Ausgrenzen ebenso erforderlich wie sonst überall. Es wird eine Reihe von Ansetzungen indirekter und sogenannter Grundlagen-Kontrafaktur kritisch treffen, d. h. vermeintliche Kontrafakturen mit Abweichung von Silbenzahl und Verslänge, mit Verkürzung und Erweiterung der Vorlage oder mit Veränderung des melodischen Ablaufes⁸⁰. Anlehnung an das

⁷⁵ Vgl. Gennrich, 198 (die lateinische Kontrafaktur im *clm* auf fol. 27v–28r). — Vgl. auch zum Folgenden ebda. 104 ff. Näheres mit Abdruck der drei Texte von Gennrich in: *Der deutsche Minnesang* (Wege der Forschung XV), 347 ff.

⁷⁶ Die Ursache zu finden ist bei der Melodie Vaillants erschwert durch die von Gennrich (104) mitgeteilte Nachricht, daß sie in einem damaligen Traktat als *Muster* für einen *Modus imperfectus* genannt ist — auf jeden Fall Anhaltspunkt dafür, daß sie recht bekannt war.

⁷⁷ Die Streckung der Strophenstruktur wird erreicht u. a. durch Zerlegung längerer Notenwerte. Die Kennzeichnung für dieses Verfahren, das sich auch bei Walther findet, sieht Gennrich im „*kurz und lang*“ gegeben (vgl. Wege der Forschung XV, 353 f.).

⁷⁸ Vgl. die drei Einzelstudien des Verf.: *Das Lochamer-Liederbuch. Studien* (MTU 19), 1967, 124 ff. zu Nr. 31, 32, 43 (Nr. 31 war für Gennrich „*irreguläre*“ Kontrafaktur).

⁷⁹ Vorbehaltlich der Verhältnisse in der Melodie wäre der Text von Lochamer-Liederbuch Nr. 43 ein Beispiel dafür, da die Strophe stark verkürzt und damit auch im Text verändert ist (a. a. O., 178 ff.).

⁸⁰ Diese ist zwangsläufig Folge von Verkürzung oder formaler Einebnung der Strophen (Beispiel außer Nr. 43 auch Nr. 32 im Lochamer-Liederbuch).

Modell konnte bis zur Übernahme Note für Note gehen oder sich auf die Übernahme der Verlaufsform beschränken. Sah der mittelalterliche Autor nicht gerade im kunstgerechten Neuwenden der *res prius facta* seine Aufgabe^{80a}? Wollte er sich nicht auch darin bewähren, ohne dabei an Kontrafaktur zu denken? Mit Wahrscheinlichkeit ist auch die reguläre Kontrafaktur teilweise von daher zu verstehen, doch macht sie nur einen geringen Teil aller analogen Fälle aus.

Die Kontrafaktur, eine seinerzeit methodisch überaus förderliche Neuentdeckung, droht bei Strapazierung des Begriffes den mittelalterlichen Sachverhalt zu verunklaren⁸¹, anstatt ihn klären zu helfen. So zeichnet sich hier als vordringliche Aufgabe der Forschung ab, die nicht „regulären“ („sicheren“) Kontrafakturen, d. h. alle Fälle ohne unveränderte Übernahme des Tones und ohne evidente und nachweisliche Absicht zur Textwendung, in die ihr vom historischen Sachverhalt gesetzten Schranken zu verweisen. Genauere Nachprüfung aller Einzelfälle ist nicht zu umgehen. R. J. Taylors oben erwähnte Warnung vor „*forcierter Kontrafakturjagd*“ erhält hier eine von ihm selber vermutlich nicht geahnte, noch größere Bedeutung und Berechtigung. Unscharfe Formulierungen wie „*Abfassen eines Liedtextes auf eine schon vorhandene Melodie*“⁸² sind zu präzisieren, da sie nicht nur für reguläre Kontrafaktur, sondern auch für jede Neutextierung eines Melodietypus zutreffen. Die von Gennrich und Ursula Aarburg mit ihren weiteren Kategorien bereits markierten Grenzen sind noch wesentlich genauer und entschiedener zu fixieren, um saubere Abgrenzung zu ermöglichen.

VI

Es stellt sich nun einerseits die Aufgabe, bei relevanten Fällen eine Absicht zur Kontrafaktur glaubhaft zu machen, wofür die spezielle Forschung — zuletzt Gennrich selber in seiner Monographie 1965 — brauchbare Kriterien an die Hand gab. Wir nennen hier nochmals vor allem Eindeutigkeit der Beziehung in den Texten⁸³ sowie das Übernehmen singulärer Strophentechnik. Volle Sicherheit haben wir dort, wo beides gegeben ist. Doch gewährt auch evidenter Textbezug allein einen sehr hohen Grad von Wahrscheinlichkeit — einen höheren als singuläre Strophentechnik⁸⁴ allein. Alle anderen Fälle bedürfen genauerer Nachprüfung. Diese stellt vor die zweite wesentliche Aufgabe: festzustellen, ob die Melodie von der Qualität des Typischen, ob die melodische Zeilenkombination von formelhafter Substanz ist, wie z. B. bei den zu Beginn vorgeführten Beispielen des *g*-Typus in Quartstruktur.

^{80a} H. Zenck nennt in eben diesem Zusammenhang auch das Melodiemodell, denen Typus! Vgl. *Numerus und Affectus*, 1959, 45.

⁸¹ Markus Jenny (Zürich) wies auf der Hymnologentagung August 1967 in Straßburg auf die große Gefahr hin, den Bereich Kontrafaktur zu weit zu spannen. Wir versuchen, der Gefahr auch mit diesem kritischen Ansatz entgegenzuwirken.

⁸² Diese Definition Gennrichs, zitiert von W. Braun (oben Anm. 39), 90, ist von W. Lipphardt (oben Anm. 12), 105, übernommen. Ebenso jetzt W. Hoffmann, *Altdeutsche Metrik* (Slg. Metzler Nr. 64), 1967, 85.

⁸³ W. Braun, 91 (vgl. auch 100 f.): „*Wenn die Texte zu zwei als verwandt erscheinenden Melodien keinen deutlichen Bezug aufeinander zeigen, sollte man jedoch nicht von Kontrafakturen sprechen.*“ — Braun kennzeichnet zuvor das Verhältnis von zwei Melodien zueinander mit den Begriffen Identität, Verwandtschaft, Ähnlichkeit und Verschiedenheit, spricht auch von melodischen Formeln, der Melodietypus als historische Gegebenheit wird nicht erwähnt (vgl. oben 278 mit Anm. 40). — Der Gesichtspunkt, daß inhaltliche Parallelen zur Formentsprechung hinzukommen müssen, findet sich schon bei U. Aarburg (Wege der Forschung XV, 413).

⁸⁴ Polygenese ist besonders im ausgehenden Mittelalter nicht immer auszuschließen, da die Liedautoren damals eine Tendenz zu differenzierten Strukturen erkennen lassen, vgl. Verf. in DVjs 33, 1959, 414 ff.: 426.

Die Bereitstellung von Katalogen derartiger Melodiebildungen, die mit anderer Zielsetzung bereits in Angriff genommen wurde⁸⁵, besitzt, wie sich nun zeigt, beträchtlichen Wert auch für die Kontrafakturforschung. Erst nach Vergleich des gesamten Materials ist die Frage der Kontrafaktur zu stellen, sofern sie nicht schon aufgrund jener beiden eben genannten Hauptkriterien entschieden werden konnte. Nachprüfung anhand solcher Kataloge kann die Zahl der mit geringerem Wahrscheinlichkeitsgrad angesetzten Kontrafakturen verringern und in Zukunft unbegründeter Ansetzung vorbeugen. Fälle, bei welchen einerseits typische Melodiebildung zugrunde, und andererseits bewußte Anlehnung im Text auf der Hand liegt, verdienen dann besondere Beachtung, wengleich ihre Anzahl gering sein wird; ein Beispiel lernten wir bereits mit den geistlichen Kontrafakturen von „*Ich far do hin*“ kennen. So eröffnen sich bei der notwendigen Einschränkung zugleich neue Ausblicke für die Erforschung der Kontrafaktur. Im nun abschließend Folgenden zeigt sich, daß ein „Verlust“ durch methodischen Gewinn für die Liedforschung in noch anderer, in der Forschung nicht fruchtbar gewordener, weil offenbar bisher nicht als Möglichkeit erkannter Weise wettgemacht werden kann.

Wir haben gesehen, daß ein und derselbe Autor — Oswald von Wolkenstein — den gleichen Typus, der mit seinen Neuverwirklichungen historisches Faktum ist, mehr als einmal realisierte. Es wäre dann zu fragen, ob Abweichungen von Fall zu Fall von den Eigentümlichkeiten der Texte verursacht sind. Daß dieser Autor beim Umgehen mit verschiedenen präexistenten Melodiebildungen gleiches, souveränes Verfügen und — mutatis mutandis — „Kunstgriffe“ erkennen läßt, was ihn ohne Zweifel als Individualität charakterisiert, haben wir in zwei Spezialstudien zu zeigen versucht⁸⁶, deren Vermehrung weitere Aufschlüsse verspricht.

Wichtiger noch erscheint die Aufgabe, zu prüfen, in welcher Weise verschiedene Liedautoren vorgehen, wenn sie die gleiche formelhafte Melodiebildung textieren, wie sie diese ihrem Text adaptieren. Es wäre denkbar, vor allem hier — zumindest im späten Mittelalter — Kriterien von „Personalstilen“ zu fassen, für welche schon zeitgenössische Zeugnisse Anhaltspunkte geben⁸⁷. Damit lassen sich in Zukunft vermutlich auch Echtheitsfragen entscheiden, wengleich die Methode zunächst erst einmal des Ausbauens und dann der Bewährung bedarf, — Bewährung, weil wir hier Neuland betreten, bei welchem naturgemäß weit mehr Offenheit als apodiktische Gewißheit angebracht ist.

Gewißheit ist indessen spätestens nach allem hier Ausgeführten dafür gegeben, daß Übereinstimmung zweier Lieder in der Melodie allein nicht mehr zum Konstatieren einer „Wendung geistlich“ oder „... weltlich“ berechtigt. Denn das Phä-

⁸⁵ Vgl. außer Wendlers synoptischen Tafeln vor allem W. Wiora in der oben Anm. 55 genannten Abhandlung, insbesondere 213 f. und 219 f. Ziel u. a. „Verbreitungsbilder“, die Schlüsse auf Alter und Herkunft einzelner Melodien erlauben. Vgl. auch etwa 100 über Europa verbreitete Melodietypen, die W. Wiora zusammenstellte: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Das Musikwerk, Heft 4), 1951. — Hier sei noch hingewiesen auf B. Stäblein, *Der thematische Katalog der mittelalterlichen einstimmigen Melodien*, 2. Kongreßbericht der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (Lüneburg) 1951.

⁸⁶ *Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein*, DVJs 38, 1964, 491—512; die zweite jetzt ZfdPh 1968 (vgl. oben Anm. 6).

⁸⁷ Vgl. das Zitat aus einem Meisterlied des ausgehenden 15. Jh. in des Verf. Anm. 73 genannter Studie, 134 mit Anm. 91. Vgl. auch die Zitate von C. Sachs und W. Wiora in W. Suppans in der folgenden Anm. genannter Studie. Auch hier ist die neueste Forschung zum Epos zu vergleichen. Wir zitieren aus der Anm. 63 genannten Studie: „... it is largely in the selection and arrangement of motifs that individual intention and meaning become apparent or — to be more precise — in deviations from set patterns“ (Speculum 1967, 41).

nomen Kontrafaktur ist nur ein Teilausschnitt aus dem komplexen mittelalterlichen Sachverhalt, der unter dem Hauptaspekt der Neuverwirklichung von Vorgegebenem zu sehen ist. Der Melodietypus muß als die elementare und umfassendere, mit ihren Entstehungsbedingungen über das Musikalische ins Mittelalterliche und Archaische überhaupt hinausweisende Erscheinung⁸⁸ gelten, deren Voraussetzungen auch diejenige der beabsichtigten Kontrafaktur weiter erhellen können. Sie ist in diesem Gesamtkomplex, wie es scheint, ein Spezialfall der Spätzeit, genauer: der Spätzeit europäischer Einstimmigkeit, die ja nicht erst mit dem Minnesang im 12. Jahrhundert beginnt. Erst auf solchem Hintergrunde gesehen, erhält die Kontrafaktur die ihr zukommende vollere Realität und damit auch ihre Geschichtstiefe.

Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach

VON HERBERT KOCH, BERLEBURG

Bisher sind Leben und Wirken des Johann Nikolaus Bach noch nicht im Zusammenhang dargestellt worden, und wo man seiner im Vorbeigehen gedacht hat, werden stets die Fehler und Irrtümer wiederholt, die dann auch in die größeren Handbücher übernommen worden sind¹. So dürfte es wohlbegründet sein, wenn endlich einmal auch anhand des Aktenmaterials ein zuverlässiges Gesamtbild geboten wird.

Das Eisenacher Taufregister meldet: „Anno 1669 Dominica 19. post Trinitatis. 17. Octobr. getauft Hn. Johann Christoph Bachen, Organisten Söhnelein Johann Nicol.“

Man findet allgemein den 10. Oktober als Geburtstag angegeben. Aus dem Taufeintrag ergibt sich dies ebensowenig wie es unwahrscheinlich ist, daß man mit der Taufe acht volle Tage gewartet hätte: Wegen der übergroßen Säuglingssterblichkeit schob man damals die Taufe um höchstens 48 Stunden hinaus.

Der Täufling war der Sohn des Organisten Johann Christoph Bach, den Riemann „den hervorragendsten der älteren Bachs, besonders auf dem Gebiete der Vokalkomposition“ nennt; sein Bruder Johann Michael Bach war ein vielbewunderter Musiker, besonders bewandert im Instrumentenbau und stand natürlich in dauernder Beziehung zu seinem Schwiegersohn, dem Leipziger Thomaskantor.

1678, also mit neun Jahren, trat Johann Nikolaus in die Quinta des Eisenacher Gymnasiums ein², wurde 1679 in die Quarta, 1681 in die Tertia, 1683 in die Secunda und 1687 in die Prima versetzt, der er bis 1690 angehört hat. Man folgere nicht aus dem heute üblichen Brauche, eine Klasse in der Regel in einem Jahre zu bewältigen, der Junge sei sehr langsam aufgestiegen: Der Lehrstoff jener Zeit war so überreich, daß ihn kein einziger Schüler in einem einzigen Jahre hätte meistern

⁸⁸ Mit den Worten H. Schenkers der „musikalische Mittel- oder Hintergrund“, vgl. jetzt W. Suppan, „In der wyß, Wer ich ein edler Falcke“, Fs. W. Wiora, 1967, 651–657; 656. Dort nicht nur zum Melodietypus, sondern auch Hinweis auf Analoges bei Texten (vgl. oben 284 mit Anm. 61). Dazu auch W. Dankert in einer Besprechung, Jahrb. f. Volksliedforschung 12, 1967, 199.

¹ In Frage kommen vor allem die Arbeiten von Moser, Riemann, Stein und Wennig, von denen keiner die in Jena und Weimar erhaltenen Archivalien benutzt hat.

² Helmbold, Die Söhne . . ., S. 49.

können. Der Klassenlehrer der Quarta war dort der jeweilige Kantor, und zwar von 1670 bis 1690 Andreas Schmidt, ein gebürtiger Jenaer. Vielleicht haben dessen Schilderungen den Knaben dazu bestimmt, einmal nach Jena zu gehen, wenigstens meldet die Eisenacher Gymnasialmatrikel, daß „*sich Johann Nicolaus Bach verabschiedet hat, um nach Jena zu gehen*“.

Hier wurde er am 6. Mai 1690³ an der Universität immatrikuliert. Wir dürfen annehmen, daß er sich in die Lehre bei einem Musiker gegeben hat, um sich seiner Neigung entsprechend weiterzubilden. Dazu bot ihm das damalige Jena reichliche Gelegenheit. Denn hier hatten sich die Stadtväter seit jeher und seit 1558 wetteifernd die Universität der Musikpflege angenommen, 1570 war wohl von den Stadtbürgern ein Collegium musicum gegründet worden, das dann im Laufe der Zeit in die Hände der „*cives academici*“ übergegangen war; vor allem aber gründete der Herzog Bernhard 1668 das 24 Quadratmeilen große Herzogtum Sachsen-Jena⁴ und eine Hofkapelle, die es namentlich unter Adam Drese zu einer beachtlichen Blüte brachte. Am 4. November 1690 fand aber dies Duodezherzogtum mit dem Tode des 16jährigen Herzogs Johann Wilhelm sein Ende.

Sowohl in der städtischen Michaelis- wie in der akademischen Marien- und Pauluskirche wurden bei Gottesdiensten und Feierlichkeiten Orgeln geschlagen, deren Instandhaltung beiden Körperschaften dauernd erhebliche Unkosten verursachte. Während des 17. Jahrhunderts hatte der Michaelisorganist nebenamtlich auch in der Kollegienkirche gewirkt. Nun verließ im Jahre 1690 der Organist Johann Matthias Gottsmannshausen sein Jenaer Amt, um das sich neben Johann Nikolaus Bach auch Johann Magnus Knüpfer⁵ bewarb. Dieser war der Sohn des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer, hatte sich bereits als Domorganist in Naumburg und fürstlich Zeitzischer Kammerkomponist einen Namen gemacht und „*war von dem seligen Printzen recommendirt*“, so daß die Wahl natürlich nicht auf den noch ganz unbekannteren Bach fiel. Dieser hatte sich aber inzwischen mit dem Studenten Georg Bertuch angefreundet, der ein halb Jahr älter, aber bereits am 27. September 1687 immatrikuliert war und Bach dazu gewann, ihn auf einer Italienreise zu begleiten. Freilich, noch ehe sie die italienische Grenze überquerten, übernahm Bertuch eine Hofmeisterstelle für die Söhne eines dänischen Generales, und Bach setzte nun allein seine Reise fort, die für ihn von einer in doppelter Hinsicht bestimmenden Wirkung wurde. Wir wissen nicht, welche Stätten er in Italien aufgesucht hat. Wohl wissen wir aber, daß er sich dort gute Sprachkenntnisse erwarb, die es ihm ermöglichten, später in Jena den französischen Réfugié François Roux⁶ das Italienische zu lehren; dieser übernahm 1707 die Stelle eines Lektors für Italienisch an der Universität. Zweitens und vor allem aber erklärt sich hieraus der unverkennbar italienische Einschlag, den wir namentlich in seiner Messe verspüren, und damit ist Johann Nikolaus Bach der einzige Bach, der italienische Einflüsse unmittelbar in Italien selbst in sich aufgenommen hat.

³ Also nicht schon 1689, wie bisher stets angegeben.

⁴ Vgl. Eckold sowie die namentlich das Musikalische behandelnde Studie von Koch.

⁵ Serauky, Sp. 1282.

⁶ Roux, S. 25.

Wir wissen auch nicht, wie lange Bach in Italien geweiht hat. Jedenfalls war er in Jena, als 1694 Knüpfer ausschied, und er wurde nun auf Vorschlag des Herzogs von Eisenach, an den 1690 das verwaiste Herzogtum Jena gefallen war, vom Stadtrat als Knüpfers Nachfolger ernannt. Dabei hatte es aber die Stadt unterlassen, das Gutachten der Universität zu erbitten, und diese bestellte nun den Johann Christian Hertel, der aus Goldberg in Schlesien stammte und 1693 immatrikuliert war, zu ihrem Universitätsorganisten. Da dessen „*Emolumente*“ aber beschämend niedrig waren, schied Hertel bereits 1695 aus. Ihm folgte Johann Jakob Effler, der Sohn des Weimarer Hoforganisten Johann Effler, und als dieser 1698 im Notariat seines Schwiegervaters Wilhelm Stein eine lohnendere Betätigung fand, wurde der Magister der Philosophie Johann Jakob Syrbius sein Nachfolger.

Während dieser Jahre hatte sich Bach als Stadtorganist bei einem Jahresgehalt von 80 Gulden die Zufriedenheit und Anerkennung der städtischen Behörden erworben, schon am 4. Oktober 1695 „*zum besseren Auskommen*“ eine Zulage von 6 Gulden erhalten und sich am 2. August 1697 mit Anna Amalia, der Tochter des Jenaer Goldschmieds Johann David Baurath verheiratet. Diese schenkte ihm sechs Kinder, von denen aber fünf im frühesten Kindesalter starben. Als sie am 14. April 1713 verschied, fand er sich darüber verhältnismäßig schnell hinweg, denn bereits nach nur sechseinhalb Monaten, am 30. Oktober, verheiratete er sich mit der Pfarrerstochter aus Isserstedt, Anna Sibille Lang, die ihn noch viermal Vatersfreuden erleben ließ. Sie überlebte ihn bis zum 14. Januar 1757 mit ihren drei Töchtern; ihr einziger Sohn Johann Christian war 1738 mit 21 Jahren gestorben.

Sein Vater, der Eisenacher Organist, starb 1703, nachdem er seinen gleichnamigen Sohn als seinen Nachfolger vorgeschlagen hatte. Nun war aber dort das Verhältnis zwischen Arbeitgeber und -nehmer höchst unerfreulich geworden, man trug schwerstes Bedenken, es mit einem neuen Johann Christoph zu versuchen, und bot die Stelle dem Jenaer Sohne an. Dieser wies aber auf den letzten Willen seines Vaters hin: „*Mein Bruder aus Lübeck ist bereits unterwegs; sollte indessen gegen ihn etwas alters- und erfahrungshalber einzuwenden sein, so bin ich gern bereit, in Rücksicht auf die hohe genossene Affection als auch aus der Begierde, in meines seel. Vaters Fußstapfen zu treten und den neuen Orgelbau zu vollenden, nur solange, bis ich wieder in solche Positur, woraus ich jetzo gehen muß, widerum mich setzen könnte.*“ Am 1. Juni 1703 leistete er in der Wartburgstadt sein Probevorspiel, lehnte dann aber doch die Berufung ab. Die Stelle bekam nicht sein Bruder Johann Christoph, sondern Johann Bernhard Bach, der in Magdeburg tätig war.

Sein Entschluß, in Jena zu bleiben, erklärte sich aus mannigfachen Aufgaben, die es hier zu lösen gab. Da hatte sich zunächst die Universität dazu entschlossen, eine neue Orgel anzuschaffen, und mit dem Naumburger Orgelbauer Zacharias Theußner einen Vertrag abgeschlossen. Daraus ergaben sich für ein halbes Jahrzehnt die unerfreulichsten Zwistigkeiten, die dann sogar zu persönlichen Mißhelligkeiten zwischen den Professoren geführt haben, und mehrfach bediente man sich dabei des gutachtlichen Rates des Stadtorganisten Johann Nikolaus Bach. Das erste Gutachten, das sich erhalten hat, lautete:

*Magnifice domine Prorector,
Hochgeneigter Herr und mächtiger Patron!*

Auf Ew. HochEdlen Magnificence Hochgeneigsten Befehl unsern gewissenhaften Bericht von der Arbeit an hiesiger Collegien-Orgel zu stellen, mögen in schuldigster unterthänigster Observance und gehorsam wir nicht bergen, daß wir zwar besagte Arbeit noch nicht loben können, aber auch aus vielen wichtigen Ursachen keineswegs versprechen wollen, daß (1) Herr Thayßner zum wenigsten über viertel Jahresfrist zu thun haben wird, wenn das werck eine rechte und genaue Probe aushalten soll, (2) daß er biß dato nichts gemacht, auch so viel seine neulichste specification ausweiset, und wir sonst wissen, nichts zu machen vorhat, was er nicht besage der Inlage A, so auff Angeben des Eisenachischen Orgelbauers, Herrn Sterzing, der dem letzten Accord beygewohnt, damahls privatim auffgezeichnet worden, zu machen schuldig gewesen, ohne eine Waldflöte 2 Fuß, dargegen er aber zwey einfache Tercian 1 1/5 Fuß gemacht, welche doppelte Stimmen hätten seyn sollen, wie sie den wirklich auf beyden Windladen gebohrt gewesen, (3) daß man hingegen damahls das eine und noch das andre von Ihm neuzumachen praetendiren wollen, als in sonderheit neue Clauire und noch einen neuen Balg, weil der Eisenachische Orgelmacher gemeynet, daß die izeigen viere zu einem soldien Wercke nicht hinlangen würden; Er will aber wohl wissen, wie er auskommen wolle, (4) wie weit es mit aller Arbeit kommen, soldies wird die vor einigen Tagen Ew. Magnificence von unser einem überreichte Schrifft ausweisen, (5) was aber die, wie fast aus Herrn Theyßners neuligster Schrifft erscheinen will, de novo praetendirte Zulage zu seinem accordirten Lohn belanget, so getrauen wir zwar nicht zu verantworten, Ew. HochEdelgeb. Magnificence dazu bereden zu helfen; wolten Sie vor soldies vor sich, aus einer hohen Freygebigkeit thun, so werden wirs auch Herrn Theyßner als unsern guten Freund keineswegs mißgönnen. Alles übrige laßen wir auf anderer unpartheyischer Leute Probe, dazu Herr Thayßner das Werck verhoffentlich bald liefern wird, ankommen, und beharren

*Magnifice domine Prorector
Ew. HochEdlen Magnificence
unterthänig gehorsamste
M. Joh. Jak. Syrbius, F. Ph. A.
Joh. Nicolaus Bach, Organ.*

Jena, 27. 7br. 1703

„Zum wenigsten über viertel Jahresfrist“ hatten beide Organisten berechnet — tatsächlich dauerte es noch ein volles Jahr, bis Theyßner die Fertigstellung seiner Orgel melden konnte. Wieder wurde Bach um ein Gutachten gebeten, das er diesmal allein ausarbeitete:

Auf Ihrer Magnifizenz Herrn Prorectoris Befehl habe an der ize reparirten Orgel in der Collegienkirche folgendes observiret:

(1) was die Bälge anlanget, so gehen dieselben an verschiedenen Orten in etwas aus, dessen Ursach Herr Theyßner dem allzu warmen Wetter zuschreibet, welches auch etwas darbey thun kann. Das einzige aber, was ich nach meinem wenigen Verstande an denselben zu desideriren habe, ist, daß nemlich die vier Bälge gar zu geschwinde lauffen, und sollten selbige zum wenigsten so langsam gehen, daß der Calcant, wenn er sie niedergetreten und der Organist mit drey oder vier Registern spielete, inzwischen hinunter in die Kirchen und wieder hinauff gehen könnte; da hingegen itzunder der Calcant nicht wohl das Chor auff und abgehn darff, daß sie nicht schon wieder niedergelauffen; möchte auch dieser geschwinde Lauff noch zu dulden seyn, wenn nur nicht etwann ins künfftige noch ein ge-

geschwinderer zu besorgen, welches Herr Theyßner aus der Erfahrung haben und deswegen Versicherung thun muß.

(2) Am Wind spüret man, nach dem etwann einer mit vollen geschwinden Griffen spielet, einiges Schwanken, welchem nach meiner geringen Meinung hätte können abgeholfen werden: Allein Herr Theyßner meinet, es wären auch gar nur drey Bälge für das Werck genug.

(3) An den Wind-Laden verspüret man eben nichts, nur daß inwendig in den Baß-Laden bey den meisten Ventilen schmale Leistgen angenagelt, welches sonst nicht gebräuchlich, und wird Herr Theyßner deshalb Nachricht zu geben wissen, warum es nur bey etlichen und nicht bey allen ventilen also hat seyn müssen.

(4) Die Abstractur ist noch alle gut gemacht.

(5) Die Registratur ist etwas unbequem zu ziehen, so daß der Organist nicht wohl unter werenden Spielen einige Veränderung machen kan; und ist noch darbey zu erinnern, daß wenn ein oder anderes Register gezogen wird, sich ein anderes oder auch wohl mehr zugleich mit regen, da sie doch fein feste stehen sollen.

(6) Die beyden Manual lassen sich noch gut tractiren, nur daß die semitonia zumahl in dem Hauptmanual gar zu tieff fallen, daß sie auch die diatonischen claves mit berühren, ehe der Anspruch der Pfeiffen gehört wird, welchem Herr Theyßner abzuheiffen geneigt.

(7) Wenn die beyden Manual gekoppelt werden, so will die Koppel im Obermanual an etlichen Orthen nicht eben das thun, was das untere Manual thut; welchen defect Herr Theyßner durch schärfferes Anziehen der Clavire corrigiren will.

(8) Das Pfeiffwerck anlangend, so ist dasselbe theils gute fleißige, theils aber auch nicht gar zu saubere Arbeit: weils aber eine Reparatur ist, da theils der alten Pfeiffen behalten worden, müßten sie passiret werden: Es sind aber in unterschiedlichen Pfeiffen, sowohl von Flöt- als Rohrwercken, oben Ringe eingesendet, worauff die Hrn. Orgel-Macher sonst gar ein scharffes Auge haben, indem sie die Mensur in solchen Pfeiffen nicht allzu gar richtig halten.

(9) Wegen des hurtigen oder langsamen Anspruchs der Pfeiffen, habe nicht eben alle und jede claves, die etwann hirinnen mangelhaft, specificiren wollen, weil Hr. Theyßner selbst der Organistenkunst zugethan und ohne unser Erinnern besagten defecten abzuheiffen vor nöthig erachtet: wenn dann nachmahls das Werck von solchen Mängeln frey und durch alle Register recht aequal gemacht, als denn kan es einem beliebigen examini ohne alles Bedencken unterzogen werden. Die beyden Register-Ziege, welche mit Sesquialtern benahmet, aber nur einfach sind, und mit Zuthuung anderer Stimmen erst müssen zu Sesquialtern gemacht werden, können nur ihren rechtmäßigen titul als tertian ohne Nachtheil führen; denn ein Unverständiger, der dem Nahmen ohne Gehör alleine traut, dürffte mit einer seltsamen Harmonie auffgezogen kommen; Ein Verständiger aber flugs mit der Frage fertig seyn: warumb denn ein so großes Werck nicht mit einer völligen und mit einem eintzigen Zug verfertigten Sesquialter versehen? Was endlich die Temperatur, als das edelste an einer Orgell, auch in diesem Werck anlanget, so hat diesselben Hr. Theyßner noch alle gut nach seiner Arth eingerichtet; weil aber demonstrirt werden kan, daß, was die modos fictos betrifft, nicht genugsame satisfaction zu bekommen: Ja, da auch die Music nun so gestiegen, daß in den besten musicalischen Stücken und Generalbäßen kein genus rerum allein hinlänglich, sondern ein genus mixtum, nemlich diatonico-chromatico-enharmonicum im Schwange gehet; als haben auch in diesem Stück nicht allein der Orgelmacher als Übergeber, sondern auch der zum Werck bestellte Organist conjunctim dahin zu sehen, damit diese sonst mit herrlichen Stimmen versehene Orgell an diesem notwendigen Requisito nicht irgend versäümet werde und dann in Ermangelung besagten

richtigen Temperatur nicht etwann denen so genannten Puritanern Gelegenheit gegeben werde, daß Werck als imperfect und unbrauchbar anzuschreiben.

Jena, den 2. Sept. 1704

J. N. Bach, Org.

Dies Gutachten klingt freilich ganz anders, als es der Weimarische Stadtorganist Effler abgegeben hat:

Ich muß versichern, daß beide Orgelmacher nicht die Gnadengabe von Gott haben, ein wohlgestaltetes zierliches Gehäuse, in welchem eine gute Seele vorhanden, zuzubereiten, da nun zu bedauern, daß die Universität keine Kosten gespart, um Gott auf dieser Orgel zu preisen, dies aber gleichsam verunglückt ist.

Da er sich aber am Schluß seines langen Schreibens dazu erbietet, es viel besser zu machen, kann man sich nicht ganz des Eindrucks erwehren, als habe er Theyßners Werk über Gebühr heruntergerissen, um selbst zu einem lohnenden Auftrag zu gelangen. Bach teilte am 15. September 1704 der Universität noch mit, Theyßner habe gebessert, was er moniert habe, woraufhin dessen Forderungen erfüllt wurden.

Inzwischen hatte Syrbius einem Rufe nach Eisenach Folge geleistet, und am 6. September 1704 verfügte der Herzog:

Nachdem Wir nun gern gesehen, daß eine Person, so der Kunst gewiß und das Wercke in gutem Stand erhalten könne, hierzu angenommen werde, auch dafür halten, daß der Organist Bach zu Jena den Dienst mit versehen möge, begehren Wir gnädigst, Ihr wollet besagtes Werck, wozu Bach um die gewöhnliche Ergötzlichkeit am füglichsten zu gebrauchen, dergestalt versehen lassen, damit die vielen Reparationskosten künftighin vermieden werden.

In ihrer ständigen Angst, durch Eingriffe des Landesherrn in ihrer Selbstherrlichkeit Einbußen zu erleiden, glaubte sie auch hier, dessen Vorschlag nicht befolgen zu dürfen, und ernannte den Studenten Johann Georg Anthoni zu ihrem Organisten, so daß also Bach auch diesmal übergangen wurde. Einige der vielen Gesuche des Anthoni um Gehaltsaufbesserung hatten Erfolg, man scheint also mit ihm zufrieden gewesen zu sein. Er starb am 4. Februar 1709. Bach hatte sich aber inzwischen eine andre Arbeit aufgebürdet. Seinem unablässigen Drängen war es zu danken, daß sich endlich auch die Stadt dazu aufschwang, die Michaeliskirche mit einer neuen Orgel zu versehen: der Orgelbauer Sterzing in Eisenberg schuf von 1704 bis 1706 ein Werk mit 44 Stimmen, drei Manualen und Pedal sowie neun Bälgen, die die Bewunderung der Musikinteressierten weit über die Grenzen des Weichbildes der Stadt hinaus fand — auf jeden Fall hat sie es allein ihrem verdienten Organisten Bach zu danken, daß sie in den Besitz dieser berühmten Orgel gekommen ist.

Als nun 1709 Anthoni gestorben war, ließ Bach dem Prorektor das folgende Schreiben zugehen:

Es ist mir vor gewiß hinterbracht worden, als sei die in der Collegienkirche vor kurzer Zeit vacant gewordene Organistenstelle noch nicht besezet. Nun weiß wohl, daß wo nur möglich einer Hochlöbl. Universitaet zu Gefallen zu leben meine Schuldigkeit ist, hätte mich auch eher bey dieser Gelegenheit gemeldet, wenn nicht, da ich zu unterschiedenen Malen eben hierinnen unglücklich gewesen, Bedenken getragen, in eben einer Sache be-

schwerlich zu fallen. Allein, da es scheint, als dürffte etwann anietzo ein günstigeres Concept in Ansehung meiner gefaßt werden, Alß habe durch dieses, und zwar nur alleyn bey Ihro Magnificenz wegen vacanter Stelle ansuchen wollen, mit Bitte, sofern einige Difficultäten, die mir hierinnen hinderlich, die Sache nur zu cadiren und nicht auff's Tapett zu bringen. Sollte aber hierinnen noch etwas zu thun seyn, so stelle Ihro Magnificenz zu Hochgeneigtem Andencken, daß mir nicht nur der allererste Bau dieser Orgel wohl bekannt, sondern auch von einer HochLöbl. Universitaet zu letzterer Reparatur / wobey verhoffentlich mit aller Treue mich auffgeführt / gezogen worden und mir also des Wercks Beschaffenheit gar wohl wissend: Ist mir auch noch in frischem Gedächtnis, wie Ihro Magnificenz, da ich meine ietzige Charge ambiret, einen so nachdrücklichen und zu schleuniger Beförderung ausschlagenten aditum bey dero HochSeeligen Hrn. Schwiieger-vater, Hrn. Superintendenten Goezen, gemacht, daß ich also so auch vor diesmal reüssiren sollte, Ihrer Magnificenz doppelt verbunden. Übrigens hoffe, es werde dies mein Ansuchen Hochgeneigt auffgenommen werden und verbleibe

Magnifice domine Prorektor
HochGeehrtester und großer Patron
dero gehorsamster
J. Nic. Bach, Organ.

Jena 7. Martii 1709

Die Akten verraten uns nicht, wer Anthonis Nachfolger geworden ist, bestimmt aber ist auch diesmal Bach wieder übergangen worden. Es verging ein volles Jahrzehnt, Bach wurde Witwer, verheiratete sich wieder und versah seinen Dienst in der Michaeliskirche an seiner herrlichen Orgel, während sich die Universität mit namenlosen Männern begnügte und sehr langsam einsah, daß dies ihrer doch nicht würdig sei. Endlich siegte 1719 die Einsicht, daß sie ohne einen tüchtigen, erfahrenen Organisten nicht auskommen könne, und man verstand sich am 12. Februar 1719 dazu, den folgenden Vertrag mit Bach abzuschließen:

Wir, Rector und Professoren der Fl. S. G. U. zu Jena, uhrkunden gegenwärtig:

Demnach wir Johann Nicolaus Bachem, Organisten allhier, unser in der Collegen-Kirche neuerbautes kostbares Orgel-Werck anvertrauet und die für diesfalls habende Vergütung bestimmte commoda Ihm vor anderen vergönnenet, Alß ist Ihm deswegen nachstehender Bestallungsbrieff ausgefertigt worden, jedoch mit der ausdrücklichen condition, daß die Bestellung unseres Organisten-Dienstes kein connexion des Dienstes bey der Stadt seyn sollte, sondern wir uns eignes Gefallens hierunter zu handeln vorbehalten.

Und soll

(1)

sich eines christlichen, ehrbaren, gottseeligen Lebens befleißigen, Uns gehorsam, treu, hold und gewärtig seyn, Unsern Schaden verhüten und selbst vor sich keinen zufügen, anbey

(2)

sich jede Sonn- und Festtage zweymal, frühe und nachmittags zu rechter gebührender Zeit, vor Anfang des Gottesdienstes, auch

(3)

Bey denen actibus academicis oder wenn er dißfalls seines Amtes zu wartten geheißten wird, ohnsäumig und ohne weigern einfinden. So will er auch

(4)

nach Gelegenheit eine feine Music zumal an hohen Festen und andern einfallenden Freuden- und Dancksagungstagen und dergl. aufführen, zuförderst aber

(5)

wenn er einheimisch und zugegen, zu Verhütung alles besorgenden Schadens iedesmahl selbst das Werck schlagen, oder da Er

(6)

unumgänglicher Geschäfte halber verreisen oder auch Unpäßlichkeit wegen darvon bleiben müßte, zuförderst seine dem Hrn. Inspectori anzeigen, und sodann das Werck nicht ohne Unterscheid iedweden anvertrauen, sondern es einer bescheidenen und des Dings kundigen Person, die behutsam und geschicklich damit umzugehen weiß, committiren, überdieß

(7)

Er vor sich alles wohl in sorgfältige Obacht nehmen, und

(8)

wenn er ichtwas mangelhaftes verspüren würde, es zeitlich notificiren, und do es ohne sondere Unkosten noch geschehen kann, selbigem abzuhelpfen traditen, absonderlich aber des Jahres etliche Mahle, insonderheit wenn sich Winter und Sommer scheidet, das Werck durdstimmen, und wenn er etwas veränderliches vom Wetter observiren würde, solches fleißig rectificiren, davor er jährlich 4 rh zu gewarten hat, hingegen soll er vor alle Zufälle, so an der Collegen-Orgel sich ereignen, stehen und soldie selbst verbessern; wenn aber vor großer Kälte und anderen Ursachen eine Windlade spalten sollte, daß der Spalt die Cancellen aus ihrem Lager bringet: item da eine Balgtafel aus ihrer Fuge bräche, und also wiederum von neuem müßte geleinnet werden, wird solches, weil ziemlich Kosten darzu erfordert werden, von der Universität besorget.

(9)

Auch die Orgel allzeit wohl verschließen und niemand Fremdes daselbst zu hanthieren verstaten.

Hiergegen sollen ihm nicht nur die versprochene zwölf Rthlr stehender Besold unweigerlich quartalweise aus der Collegenkirche abgefolget, sondern auch die gewöhnlichen Accidentien, als jährlich 1 rthlr zum neuen Jahre und vor ieden actu academico 1 rthlr gereicht, auch was sonsten etwa honeste entweder von actibus gefordert werden kann oder von auswärtischen nach Gelegenheit fallen dürffte, willig verstatet werden. Und hat Er, Johann Nicolaus Bach, diesem allen treulich nachzukommen, nicht nur mit Hand und Mund versprochen, sondern auch zu dessen Bestätigung einen körperlichen Eyd abgelegt.

Urkundlich ist diese Bestallung mit der Universitaet Insiegel betrucket und von dem jetzigen Rectore eigenhändig unterschrieben.

So geschehen Jena, den 13. Xbr. 1719

Genau ein Viertel-Jahrhundert also hat die Universität ihren Groll darüber, daß sich die Stadtverwaltung 1694 erdreistet hatte, ihr einen Organisten zu octroyieren, an diesem „Subject“ ausgelassen! Es ist dies alles aber noch aus einem anderen Grunde wichtig: in allen Veröffentlichungen, in denen von diesem Bach gesprochen wird, liest man, er sei 1694 als Organist an beiden Jenaer Kirchen angestellt worden. Tatsache ist, daß er die ersten 25 Jahre seiner Jenaer Tätigkeit nur Stadtorganist gewesen ist.

Schon sehr bald sicherte sich Bach dagegen, daß er mit übermäßigen Kosten für Reparaturen herangezogen werden könne:

Diejenigen Zufälle, so an der Collegen-Orgel sich schier gewöhnlich ereugnen und unter die von mir vorgeschlagene Aufsicht gehören, kommen meistentheils von Veränderung des Wetters her:

Es können sich zum Exempell die ventile werffen, das Leder, wormitt sie gefüttert, loßreißen, daß die Federn oder Scheren dieselben nicht mehr andrücken können. Es machet das Wetter die Clavire hückerigt, da denn am rechten Orth behutsam muß gelüftet werden, damit die Clavire wieder ohne Geheule gleich liegen können.

Es können die Registerzüge sich werffen und also anstoßen, da denn die Schleiffen auf den Laden sich weder recht auf — noch recht zuziehen.

Es können an den Wellbrettern die Wellenstifftte entweder wackelnd werden oder gar auch abbrechen.

Es können abstracten zusambt denen Windsäcklein abreißen.

Es können die Polsen aus ihren Lödiern brechen, und was dergleichen Mängel noch mehr seyn, welche eine Orgell in unbrauchbaren Standt setzen, solange biß geholffen wird;

Und mit soldien Mängeln hat meine Aufsicht zu schaffen, und wann soldie Mängel iczuweilen etliche auff einmahl kommen, hat mann Sorge genug, und muß in unbequemen Winkeln im staube herumkriegen. Wenn aber von großer Kälte oder andern Ursachen eine Windlade spalten sollte, daß der Spalt die Cancellen aus ihrem Lager bringet: item, da eine Balgtaffel aus ihrer Fuge bräche und also wieder von neuem müst geleimet werden; das wären Mängel, denen mein Aufsehen nicht gewachsen, da gehören mehr als eine Person zu, sonderlich werckzeug, auch etwas ansehnliche Unkosten, denn auch das kleinste Stück Windladen in dieser Orgell ohne 16 bis 20 rthlr nicht kann von neuem gemacht werden.

So nun diese wichtige Schäden an den Windladen und Bälgen ausgenommen werden, so erhalte ich übrigens das Werck immer in brauchbaren Standt, und kann allezeit die Orgell in der Qualitaet, wie sie nach der Reparatur in der Probe befunden, wieder liefern.

Schon zwei Jahre später trat er an den Prorektor Wedel mit der Bitte um Gehaltsaufbesserung heran — er mag sich von diesem ein größeres Entgegenkommen versprochen haben, denn er war als Musikfreund bekannt und hatte sogar 1717 bei Bachs Söhnlein Johann Christian Pate gestanden. Da er am 7. September 1721 gestorben ist, muß das folgende, undatierte Gesuch vorher geschrieben worden sein:

Unmaßgebliche Vorstellung, was vor eine Beschaffenheit, daß inskünfftige wegen der Collegen-Orgell iedes Quartal anstatt der sonst gewöhnlichen 3 rthlr. 4 rthlr. verlange:

(1) ist es unstreitbar, daß eine Orgel eine sonderliche Aufsicht erfordere, woferne nicht die Mängel, so sich durchs ganze Jahr nach und nach äußern, endlich eine kostbare Reparatur nach sich ziehen sollen. Ist auch deswegen meinem antecessori ein Orgelmacher jährlich mit 6 rh Bestallung nach der Reparatur gehalten worden, wobey mir noch wissend, daß damahls Hr. Theysner Orgelmacher die gehörige eviction wegen der Orgell nicht praestiren wollen, wenn die nöthige Aufsicht an der Orgell ermangeln sollte.

(2) habe ich bey Antritt des Dienstes, da der Orgelmacher, so in Bestallung gestanden, anderswohin gezogen, und etwan die Orgel 2 Jahre niemanden gehabt der einen Mangell abgeholfen, die Orgell in einen gantz miserablen Zustand angetroffen, auch den gantzen SubBaß, welcher auseinander gegangen, von neuen wieder zusammen gerichtet, da denn Hr. Prof. Hamberger seel. dazumahl gemeinet, mann möchte nur für sothane Mühe nicht eben was fordern, es diene zu besserer recommendation bey einer Hoch-Löbl. Universitaet, inskünfftige vor dergleichen Verrichtung eine kleine recreation auszubitten.

(3) Sollte man meinen, es wäre ja nun lange Zeit an der Orgell kein Mangell zu spüren gewesen, so kan eine Zeit von etwann 4 Wochen, in welcher die nothwendige Aufsicht entzogen wird, das Gegentheil gar mercklich weisen.

(4) Ist es eben nicht meine Intention, daß ich die Aufsicht über die Orgell haben wolle, sondern es kann eine HochLöbl. Universitaet nach dero Belieben einem Orgelmacher dieselbe auftragen, da ich denn auch eines Kummers los.

Meine endliche und unmaßgebliche Meinung ist diese, daß nehmlich in Ermangelung besagter Aufsicht die Orgell nicht Schaden leide, und ich, da doch manche Zeit deswegen anwenden muß, in welche etwann von einem scholaren was verdienen könnte, ein kleines soulagement davor haben möchte, worbey denn versichere, daß eine HochLöbl. Universitaet wie vor wegen der Orgell keines bekümmernüßes sich zu besorgen.

Wir wissen nicht, ob Bach Erfolg gehabt hat. Bei Anstellung seines Nachfolgers überlegte sich die Universität, ob man diesem die Zulagen, die Bach in der Zwischenzeit erhalten hatte, bewilligen solle: Bach hat also sich mehrfacher Aufbesserungen erfreuen können.

Vierunddreißig Jahre lang ist Bach Universitätsorganist geblieben. 1745 nahm er sich in Carl Christian Molhelm und 1748 in Johann Heinrich Möller einen Substituten. Im Gegensatz zu früher verwahrt das Universitätsarchiv aus diesen Jahrzehnten keine einzige Klage oder Beschwerde, die Zusammenarbeit muß also durchaus zufriedenstellend gewesen sein.

Am 4. November 1753 ist der „Jenaer“ Bach in seinem 81. Lebensjahre gestorben. Sein Nachfolger wurde sein Substitut Möller, der 1757 die jüngste Tochter seines Meisters heiratete.

Wirtschaftlich scheint es unserem Bach nicht schlecht gegangen zu sein. Als seinen Besitz gibt das Jenaer Ratsgüterbuch an:

1 Ar Weinwadis am Jenzig, lehnt und zinst dem Stadtrat, emit von Just Hönniger 16. VIII. 1700

Haus in der Jenergasse neben Dr. Beiers Erben, lehnt den Stadtgerichten, zinst nichts, ist Marktredit, fuit Dr. Johann Wilhelm Beiers Erben, emit 16. I. 1705

Als städtischer Angestellter brauchte er nicht das Bürgerrecht erwerben und ersparte die damit verbundenen sehr erheblichen Spesen. Die Kaufpreise sind leider nicht angegeben: um aber ein so großes Haus zu erstehen, mußte er schon über größere Geldmittel verfügen. Ob er sie 1703 von seinem Vater geerbt hat, wissen wir nicht. Das Haus hat den Bombenbrand 1945 überstanden, es ist daran auf meinen Vorschlag eine Gedenktafel angebracht worden. Wir fügen eine Abbildung bei. In diesem Hause hat 1904—1906 der weltbekannte Verlag von Eugen Diederichs seine Jenaer Tätigkeit begonnen. (S. Tafel nach S. 300.)

Wir haben aus Bachs Leben das Wichtigste erzählt, einmal, weil bisher fast jede Einzelheit unbekannt war und sich stattdessen sehr viele Irrtümer eingewurzelt hatten, vor allem aber, weil uns damit Einblicke in die Freuden und Leiden eines Musikers des 18. Jahrhunderts vergönnt werden. Die Schriftstücke lassen außerdem mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit erkennen, welche umfassenden Kenntnisse Bach über die Einrichtung der damaligen Orgeln besessen hat, so daß sie unser Wissen um diese Kunstwerke bereichern dürften. Wir sind aber auch in der

glücklichen Lage, Werke von ihm zu besitzen, deren Würdigung wir uns nun zuwenden wollen.

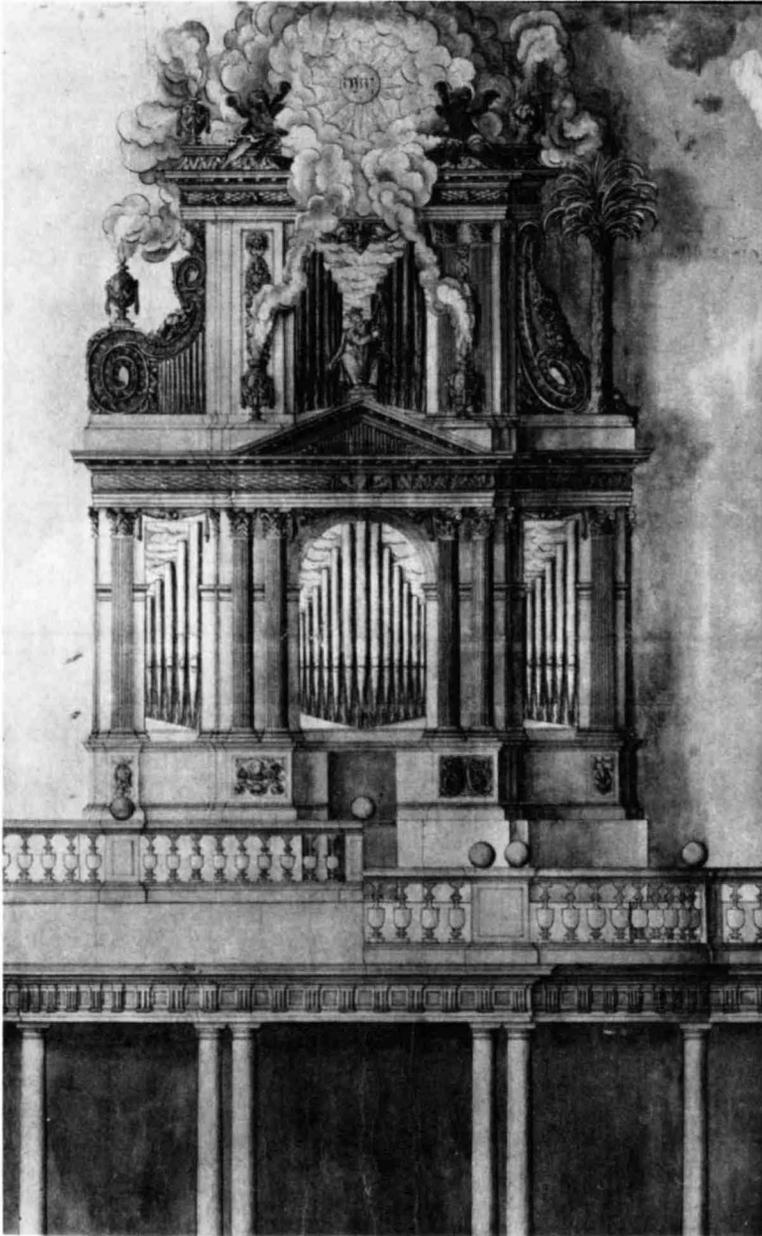
Von seinen Orgelkompositionen ist nur eine zweistimmige Behandlung des Choralis „*Nun freut Euch, liebe Christen g'mein*“ aufzufinden gewesen. Sie sollte in der Sammlung *Kunst des Bachschen Geschlechtes* bei Breitkopf & Haertel in Leipzig gedruckt werden; die einzige Vorlage ist 1945 ein Opfer der Bomben geworden. Man bezeichnete sie „*als zu klein und unbedeutend, um ein Urteil zu begründen*“.

Sein bedeutendstes Werk dagegen ist eine e-moll-Messe; leider hat sie dasselbe Mißgeschick erlitten. Sie stammte von der Hand des Johann Ludwig Bach und trug das Datum „16. Sept. 1716“. Eine zweite Handschrift besaß die Staatsbibliothek in Königsberg (Nr. 13 899) unter dem Titel *Messa a 9 voci da Giov. Nicolo' Bach, figlio di Giov. Christofforo Bach e Zio di Giov. Sebastiano Bach*. Sie wurde 1815 von Schicht geschrieben und ist verloren gegangen. Eine dritte Abschrift verwahrte die Berliner Staatsbibliothek: *Missa sopra cantilena „Allein Gott in der Höhe sei Ehr“*, Violino I, 2, Viola I, 2, Soprano, Alto, Tenore, Basso et Cembalo. — N. Bach 1734. Auch diese Abschrift ist 1945 zugrunde gegangen. Aber eine Ausgabe dieser Berliner Handschrift besorgte Victor Jung 1920 als zweites Heft der erwähnten Sammlung *Kunst des Bachschen Geschlechtes*. Aus ihrer Einleitung entnehmen wir folgende Würdigung: „*Das vorliegende Werk ist eine kurze Messe, es besteht also nur aus Kyrie und Gloria und wurde für den evangelischen Kultus geschrieben. In der Anlage bietet es beachtenswerte Parallelen mit der h-moll-Messe Johann Sebastian Bachs: einmal das doppelte Kyrie eleison, von dem das solistisch behandelte Christe eleison umschlossen wird, dann aber die große aus fünf Einzelsätzen bestehende Form des Gloria, dessen gewaltige Konzeption durch Einbeziehung eines deutschen Kirchenchorales geniale Originalität verrät. Die Messe war für vier Solostimmen und den im Gloria einfallenden Chor gedacht; dieser allein ist als Canto Ripieno bezeichnet.*“

Am 26. Juni 1951 brachte Ernst Weigel beim Jenaer Kirchenmusiktag diese Messe in einer mustergültigen Aufführung zu Gehör und bot uns einen so eindrucksvollen Genuß, daß er sie 1953 wieder vorgetragen hat. Man kann wohl getrost sagen: hätte uns der „Jenaer“ Bach nur diese eine Messe hinterlassen, so wäre man durchaus berechtigt, seiner als eines bedeutenden Meisters stets in Ehren zu gedenken.

Wir besitzen aber noch ein zweites Werk, den *Jenaischen Wein- und Bierrufer*, eine lustige Szene aus dem Studentenleben, die den Kunstformen der deutschen Oper angepaßt ist. Zwei „Füchse“ ziehen in Jena ein, sie haben große Angst, von den „Burschen“ geprellt zu werden, und kehren bei dem Wirte Caspar ein. Dieser setzt sich durch eine Arie in Positur, da hört man auf der Straße den Rufer „*einen guten Firnewein*“ ausrufen. Die drei kühlen ihr Mütchen durch Neckereien an dem Ausrufer, dieser antwortet schlagfertig und zynisch, es kommt zu Tätlichkeiten, und der Weinrufer droht, die „Füchse“ bei Magnifizienz zu verklagen. Eine lustige, vierstimmige Arie, die das Treiben der Studenten besingt, bildet den Schluß.

Realistisch ist das Jenaer Studentenleben erfaßt, realistisch mutet die Musik uns an, namentlich in den Rezitativen. Da wird der Tonfall der Leute aus dem Volke ebenso meisterhaft nachgeahmt, wie die Neckereien in gelungener Sprech-



Die Bach-Orgel in der Jenaer Kollegienkirche. Außengestaltung von Bildhauer Philipp Puppert (1678–1743). 1945 mit der Kirche verbrannt.



Das Jenner Bachhaus, Jenergasse 6.

gefordert
J. Nic. Bach. org.

Johann Nikolaus Bachs Unterschrift.

musik erklingen. Bei allem aber bleibt Bach maßvoll und formvoll, in keinem Augenblick vergißt er, daß er ein Künstler ist. Seine Arien zeigen viel Frische und oft eine barocke Possenhaftigkeit.

Wir, die wir das Glück gehabt haben, 1910 die Uraufführung und 1913 beim Jenaer Tonkünstlerfest die Wiederholung in vorzüglichen Aufführungen mitzuerleben, wissen, wie mitreißend die Wirkung dieses Werkes auch heute noch ist. Fritz Stein benutzte die handschriftlichen Stimmen, die die Berliner Staatsbibliothek verwahrt und die leider 1945 zugrunde gegangen sind. So sind das einzig Handschriftliche, das uns von Bach geblieben ist, die Eingaben, die wir oben bekanntgegeben haben und aus denen wir seine Unterschrift abbilden. (S. Tafel nach S. 300)

Hat sich Johann Nikolaus Bach in dieser Komposition als trefflicher Schüler seines vortrefflichen Vaters erwiesen, so tritt er uns auf einem ganz anderen Gebiete als gelehriger Schüler seines Onkels, Johann Michael Bach, durch seine hervorragende Tüchtigkeit und Erfindsamkeit im Instrumentenbau entgegen. Seit dem 2. November 1702 studierte Johann Georg Neidhardt, der nachmalige Kapellmeister in Königsberg, Theologie in Jena. Schon damals befaßte sich dieser mit der zweckmäßigsten Verteilung der ditonischen Kommata. Diese Temperatur meinte er am sichersten durch Einstimmung nach dem Monochord zu erreichen. Er bat Bach, diese Stimmethode an der neuen Orgel anwenden zu dürfen: Bach ließ ihn das Gedackt eines Klavieres nach dem Monochord stimmen, er selber aber stimmte das eines anderen Klavieres nach seinem Gehör — Bachs Gedackt klang gut und Neidhardts schlecht, denn dieser hatte außer acht gelassen, daß der Ton einer Saite beim Anschlag etwas höher klingen muß als nachher, aber auch nicht beachtet, wie leicht sich eine solche Saite verzieht.

Auch den Mechanismus an seinen Cembali suchte er zu verbessern: bei den mehrchörigen Klavieren hatte er ein Verfahren erfunden, das mit größerer Sicherheit bald einen, bald mehrere der Saitenchöre erklingen ließ. Er machte nämlich am hinteren Teile der Palmulen mehrere Ausschnitte, und wenn die Klaviatur in verschiedenen Distanzen einwärts geschoben wurde, so kamen die Docken zusammen über die Ausschnitte zu liegen und wurden beim Niederdruck der Taste von der Palmula nicht mit gehoben. So erwirkte Bach an einem dreichörigen Cembalo eine siebenfache Klangveränderung.

Berühmt waren auch Bachs Lautenklaviere, die er für ca. sechzig Reichstaler verkaufte⁷.

Von dem Umfange der Organistentätigkeit im 18. Jahrhundert können wir uns heute kaum eine rechte Vorstellung machen: Gottesdienst fand ja nicht nur an Sonntagen, sondern fast an jedem Tage statt, getauft, getraut und beerdigt wurde auch meist mit Orgelbegleitung, dazu kamen für Bach seit 1719 die akademischen Gottesdienste und Feierlichkeiten, Rektoratswechsel, Doktorate usw., ganz abgesehen von den Jubiläen, die man mit immer zunehmendem Pomp und Prunk feierte. Drei solcher Feiern sind aus der Zeit, in der Bach in Jena gewirkt hat, bis in alle

⁷ In Krämer I, S. 255, lesen wir, der Prinz Louis Ferdinand zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg, der 1731 in Jena studierte, habe am 21. September seinem Vater mitgeteilt, der „Organist und Kantonist Bach“ habe ihm ein „Clavier vor sechs Reichstaler“ angeboten. Dieser Brief ist im Herbst 1957 im Schloßarchiv Berleburg abhanden und bisher nicht wieder zum Vorschein gekommen. So ist es nicht möglich, den rätselhaften Unterschied von „sechs“ und „sechzig“ Reichstalern zu erklären.

Einzelheiten bekannt: 1717 die Zweihundertjahrfeier des Wittenberger Thesenanschlages, 1730 die der „Augsburger Confession“ und 1740 das dreihundertjährige Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunst.

Im Jahre 1717 dauerten die Feiern vom 20. Oktober bis zum 10. November, man sang dabei 26 Choräle, die 37mal erklangen. Im Jahre 1730 feierte man vom 24. bis 30. Juni, und innerhalb dieser acht Tage hörte man 28 Choräle in 42 Darbietungen. Fünfzehn von den 26 Liedern, die man 1717 gesungen hatte, tauchten 1730 nicht wieder auf.

Nicht ganz so ausführlich sind wir über die Feiern von 1740 unterrichtet, wir erfahren nur

„Drauf wurde unter Trompeten- und Pauckenschall, Orgeln und andern Instrumenten die Sollenitaet in der Collegenkirche eröffnet und die dazu verfertigte Cantata vernehmlich abgesungen. Damit diese desto besser vernommen werden konnte, so wurde solche abgedruckt an die Prozeession vertheilet.“

Leider ist nicht gesagt, wer die „Cantata“ gedichtet, wer sie komponiert hat. In dieser Beziehung sind wir aus dem Jahre 1730 besser unterrichtet:

„Der Anfang wurde mit Trompeten und Paucken zu der von Hrn. Joh. Nikol. Bachenn, hiesigen Organisten, wolgesetzten Music gemacht.“

Auch dieses Lied wurde vom Jenaer Drucker Horn gedruckt und an die Teilnehmer verteilt, leider hat sich davon in keiner deutschen Bibliothek ein Exemplar ermitteln lassen. Sie begann

*„Quos plausus, quanta jübila
progignunt haecce tempora“*

und umfaßte insgesamt 87 Verse, bis sie mit

*„Viuat Principum ocellus,
FRIDERICVS floreat!“*

endete. Noch erlebte Bach das Jahr 1748, in dem man ebenfalls in eindrucksvollen Feiern des Tages gedachte, an dem vor zweihundert Jahren das „academische Gymnasium“ als Vorläufer der Universität eröffnet worden war: auch hieran ist Bach selbstverständlich beteiligt gewesen, wenn es auch nicht ausdrücklich bezeugt ist. Die Feiern des Jubiläumjahres 1758 hat er ja nicht mehr mit seinem Spiele versehen können.

Noch aber klafft in diesem Bilde eine Lücke, die es jetzt zu schließen gilt: Bach als Lehrer. Der erste Beleg stammt aus dem Jahre 1707: die Stadt bewilligte dem Sohne des Universitätskantors Johann Georg Koch ein Stipendium von jährlich 2½ Gulden, damit er das Klavierspielen erlerne, unter der Bedingung, daß er den Unterricht bei Bach nähme. Welche Förderung Neidhardt in Jena von Bach genossen hat, haben wir bereits gesehen, und Jakob Adlung, später Organist an der Erfurter Predigerkirche, hat in fast allen seinen Werken dankerfüllt seines Jenaer Meisters gedacht. Wir hatten schon erwähnt, daß sich während des 17. Jahrhunderts das Collegium Musicum erfreulich entwickelt hatte, so daß sogar 1694 der Professor Johann Andreas Danz es nicht für unter seiner Würde hielt, dessen Direktor zu sein. 1743 zählte es 44 Mitglieder, die sich an jedem Mittwoch-Abend zu ihren Übungsstunden auf dem Rosenkeller zusammenfanden. Es hat sich nicht nur mit ernster Musik befaßt, ein glücklicher Zufall hat uns ein Singspiel erhalten, in dem

das Collegium Musicum seiner Empörung über Semmeln Ausdruck gab, die zu klein gebacken worden waren. Blättern wir aber einmal Jenaer Kirchenbücher der Jahrzehnte durch, die Bach in Jena verlebt hat, so stoßen wir auf nicht weniger als 139 Männer, die Musiker gewesen sind: 20 Kammermusiker, je 12 Organisten und Tambours, 11 Instrumentalmusici, je 7 Hofmusici und Kantoren, je 5 Kapelldirektoren, Stadtmusici, Lautenisten, Trompeter, je 3 Chordirektoren, Geigenmacher und Orgelmacher usw. Und viele von ihnen haben später zwischen Rhein und Düna, Etsch und Kopenhagen blendendes Zeugnis für das abgelegt, was sie in Jena gelernt hatten.

Aus der langen Reihe von Namen sollen wenigstens zwei herausgezogen werden: erstens Johann Gottfried Bernhard Bach — und damit kommen wir zur einzigen nachweisbaren Beziehung, die der große Thomaskantor zu Jena gehabt hat. Dieser, sein vierter Sohn, war zwar auch musikalisch überdurchschnittlich begabt, bereitete aber seinem Vater durch seinen leichtsinnigen Lebenswandel dauernd die schwersten Sorgen, ließ sich endlich am 28. Januar 1739 als Jurastudent in Jena immatrikulieren, aber schon am 27. Mai erlag er einem Fieber. Es scheint ausgeschlossen, daß der 54jährige Vater die beschwerliche Reise von Leipzig nach Jena unternommen hat, um diesen mißratenen Sohn auf seinem letzten Wege zu geleiten — weit näher könnte die Vermutung liegen, er sei während der neun Jahre, die er in Weimar gewirkt hat, das eine oder andere Mal nach Jena gekommen, das ein rüstiger Fußgänger in drei guten Stunden erreichen kann. Aber auch dies muß Vermutung bleiben.

Zweitens handelt es sich um Georg Philipp Telemann, der 1737 sogar mit Johann Nikolaus Bachs Tochter Anna Sibilla Pate beim Söhnlein des Schriftgießers Gollner⁸ gestanden hat. Denn dieser hatte am 21. November 1731 als seine dritte Frau Johanna Maria, die Tochter des Pfarrers Heinrich Matthias Telemann in Wormstedt geheiratet, der ein Bruder des berühmten Komponisten gewesen ist. Ist es nun schon bezeichnend für die hohe Achtung, deren sich der Schriftgießer erfreut haben muß, daß er sich mit einem Mädchen aus dem damals höchstgeachteten Pfarrerstande vermählen konnte, so scheint seine Bekanntschaft mit dem Hamburger Musiker auch berufliche Folgen gehabt zu haben. Denn Gollner zeichnete sich neben seinen Kollegen Johann Nisius und Johann Weidner durch die Vorzüglichkeit seiner Musikdrucke aus. Telemann zeichnete viele seiner Kompositionen eigenhändig für den Stich auf Zinnplatten vor und mag den damit verbundenen Zeitverlust oft schmerzlich bedauert haben. Vergleicht man nun einmal Gollners Drucke vor und nach dem Jahre 1737, so erkennt man sofort den gewaltigen Fortschritt, so daß er sogar die beiden anderen Gießer und Drucker überflügelte. 31 Jahre jünger als er war Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf, der eine zeitlang bei ihm gelernt hat und später die Kunst erfand, Noten mit beweglichen Typen zu drucken. Dies haben nun zwar weder Johann Nikolaus Bach noch Telemann noch Gollner erlebt, aber es mag sich manche Anregung, die dieser seinem jugendlichen Lehrling hat zugute kommen lassen, auf dessen Schaffen später ausgewirkt haben.

⁸ Koch, *Schriftgießer* . . ., S. 17.

So hat sich also die Tätigkeit des „Jenaer“ Bach, wenn natürlich hauptsächlich auf Jenas kulturelles Leben, auch weithin über dessen Grenzen erstreckt, so daß es wohl gerechtfertigt scheinen mag, sie frei von Irrtümern und Fehlern einmal eingehend zu würdigen.

Benutzte Literatur

- Aber, A.: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Leipzig 1921.
 Bach, W.: *Der Kontrapunktist Johann Christoph Bach*. In: Thüringer Sippe II, 1936, S. 17.
 Eckold, P.: *Das Herzogtum Sachsen-Jena 1672—1690*, Jena 1940.
 Fareanu, A.: *Die Kunst des Bachschen Geschlechtes*, Bd. II und III, Leipzig 1920 und 1921.
 Helmbold, H.: *Die Söhne des Johann Christoph Bach auf der Eisenacher Schule*. In: *Bachjahrbuch XXVII*, 1930, S. 49.
 Helmbold, H.: *Junge Bachs im Eisenacher Gymnasium*. In: *Thüringer Fähnlein IV*, 1935, S. 158.
 Koch, H.: *Aus einer kleinen Residenz*. In: *Thüringer Fähnlein VI*, 1937, S. 606.
 Koch, H.: *Die Jenaer Schriftgießer seit dem Jahre 1557*, Mainz 1957, S. 17.
 Krämer, F.: *Wittgenstein* 2 Bde., o. O. (Schwarzenau?) u. J. (1965?).
 Moser, H.: *Musiklexikon*, Hamburg 1955.
 Müller, F.: *Georg Philipp Telemann und seine Beziehungen zu Thüringen*. In: *Thüringer Fähnlein XI*, 1942, S. 54.
 Riemann, H.: *Musiklexikon*, Berlin 1929.
 Roux, O.: *Der französische Réfugié François Roux*, Jena 1928.
 Serauky, W.: *Sebastian Knüpfen*. In: *MGG VII*, Sp. 1282.
 Spitta, J. A. Ph.: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873, 1880.
 Stein, F.: *Der Jenaische Wein- und Bierrufer*. In: *Die Kunst des Bachschen Geschlechtes*, Bd. III, Leipzig 1920.
 Wennig, E.: *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena (1937).

Benutzte Quellen

- Kirchenbücher in Eisenach und Jena.
 Kirchenrechnungen in Jena.
 Stadtarchiv Jena: Stadtrechnungen.
 Universitätsarchiv Jena: II—74—863, 865, II—75—870, 871.
 Landeshauptarchiv Weimar: Akten, die 1945 verbrannt sind.
 Universitätsbibliothek Jena: Handschriftlicher Nachlaß des Archidiakonus Mag. Adrian Beier († 1678), Sign. prov. q. 15, pag. 516 seq.

Adolphe Nourrit und Ferdinand Hiller

Ein Nachtrag

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Als Ferdinand Hiller im Oktober 1828, ein 17jähriger, seine Heimatstadt Frankfurt verließ, um nach Paris überzusiedeln, war er ein bereits fertig ausgebildeter Musiker, der sich schon schöpferisch bewährt hatte. Er wollte in der damaligen

Weltmetropole der Musik noch viel lernen und Verbindungen anknüpfen, was ihm auch, wie die nicht sehr zahlreichen Briefe und sonstigen Dokumente (vgl. Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel I*, Köln 1958, S. 6–24) beweisen, gelang. Trotzdem kann man nicht sagen, daß er in Paris, das er im April 1836 verließ, schon eine Berühmtheit geworden sei: In der Literatur kommt sein Name nicht allzuhäufig vor, das sehr ausführliche Tagebuch ist nicht mehr aufzufinden. Dagegen hat Hiller selbst mehrfach in gelegentlichen und Spezialaufsätzen über diese 7½ Jahre berichtet. Es ist keine *captatio benevolentiae*, wenn er Wert auf die Behauptung legt, daß es ihm um die Sache und nicht um seine Person ginge. Das wird deutlich in der Arbeit über Nourrit in *Künstlerleben* (Köln 1880). Hier tritt er derart zurück, daß er die acht im Kölner Historischen Archiv liegenden Briefe, übersetzt, nur in knappen Auszügen, die lediglich Nourrit betreffen, mitteilt, durchaus bemüht, Neues zu bringen.

Das ist in diesem Falle verständlich, denn über den großen Sänger gab es seit 1867 das dreibändige, grundlegende Werk seines Freundes, des Sprachgelehrten L. Quicherat (1799–1884), das noch heute eine der wichtigsten und ergiebigsten Quellen für die französische und italienische Musik, besonders die Opern, der 1820er und 1830er Jahre darstellt. Leider ist dieser enorme Steinbruch schwer auszu-beuten, da die über 1500 Seiten keine Register haben. Vermutlich rechnete Quicherat damit, daß auch 28 Jahre nach dem Tode des großen Künstlers das Interesse noch so groß sei, daß man es ganz durchläse — worin er sich womöglich nicht getäuscht hatte, denn bis 1900 hat der Ruhm Nourrits, wenigstens in Frankreich, als eines französischen Caruso nur wenig abgenommen.

Über Leben und Schicksal Nourrits unterrichten alle Lexika. Als Hiller zum ersten Male mit ihm zusammentraf, war der Sänger schon sehr berühmt, er — der anfangs mit seinem besten Lehrer, seinem Vater, der auch Tenorist an der Pariser Oper war (1780–1831), zusammen auftrat — hatte bereits Aubers *Muette* und Rossinis *Tell* zu internationaler Anerkennung verholfen. Politisch revolutionär gestimmt — er begeisterte in den Julitagen 1830 am Schlusse der Vorstellungen, die Trikolore in der Hand, vor der Rampe mit der Marseillaise das applaudierende Publikum —, hatte er als Leutnant der Nationalgarde mit dem 19jährigen Gardisten Hiller beim Wachfeuer im Garten des Palais Royal Freundschaft geschlossen und Bérangersche Chansons vorgetragen. Diese Freundschaft übertrug sich auf die Familien. Nourrit war bis 1838, wo er der Rivalität des hinzuengagierten Duprez entgegen wollte, als Konservatoriumsprofessor und Creator der Hauptrollen in *Robert der Teufel*, der *Jüdin* und den *Hugenotten* vielleicht der berühmteste Sänger der Welt. Glänzender Gesellschafter, hochgebildet, Kunstsammler und -kenner, auch kompositorisch nicht unbegabt, hatte er großen Einfluß auf die Musik- und Textgestaltung vieler Opern und machte sich als Repräsentant der Schubertlieder nicht nur in Frankreich hochverdient.

Hiller hatte seine Nourritbriefe (bis auf den ersten) an Halévy weitergegeben, der sie für seinen Aufsatz über Nourrit in der „*Revue contemporaine*“ 1860 wertete, den er später in seinen nachgelassenen *Derniers souvenirs et portraits* von 1863 nochmals abdruckte. Aus dieser übernahm sie Quicherat.

Den nachfolgenden Brief, der, da Nourrit, ein trefflicher Beobachter und geistvoller Plauderer, oft allzu ausführlich wird, hier (wie auch die weiteren) gekürzt wiedergegeben sei, hat Hiller aus den oben angegebenen Gründen gar nicht mitgeteilt. Hiller leitete damals den Frankfurter Cäcilienverein.

Paris, 29 août 1836

J'ai besoin de compter sur toute votre amitié pour espérer que vous me pardonnez d'avoir tardé si longtemps à vous dire le plaisir que m'a fait votre lettre. J'ai beaucoup de peine. Je pourrais trouver une infinité de raison pour me justifier, mais ma conscience me dit que la véritable, la grande, la seule raison est que je suis paresseux, que j'ai l'horrible défaut de ne jamais faire aujourd'hui ce que je peux remettre à demain. La quantité des journées, les semaines, les mois se passent sans que j'aie fait ce que j'ai plus à cœur de faire.

. . . J'apprends par Mad. Lessabattier que votre voyage en Italie est encore retardé et j'ai peur que vous n'en soyez pas fâché. Heureux comme vous devez l'être dans votre patrie, en milieu de votre famille, entouré d'amis qui vous sont dévoués, livré à des occupations qui vous plaisent et compris de tous ceux qui vous entendent, vous devez difficilement penser à quitter tout ce bien-être pour aller vivre dans un pays où sauf la nature morte tout doit vous être antipathique. Je sais qu'il faut de courage pour aller de gaité de cœur se soumettre à des préjugés qu'on ne partage pas, subir une loi en laquelle on n'a pas croyance et consentir à oublier pour un temps les plus chers souvenirs, les plus fermes convictions. Avant de se séparer ainsi de son passé, je comprends qu'on y regarde à deux fois et cependant je suis toujours convaincu que ce voyage en Italie vous sera utile. Ce n'est pas que j'attache pour moi grande importance à ce qui se fait dans ce pays; bien au contraire, j'arrive tous les jours à me détacher d'avantage de cette musique toute sensualiste des peuples du midi et je deviens insensible à ce chatouillement que donnent ces redondances uniformes de la plupart des cantilènes italiennes. (C'est à Schubert, à vous, aux Allemands que je dois ce progrès). Mais il ne s'agit pas de faire de l'action sur les masses et soi et pour quelques amis, il faut avoir de l'action sur les masses et pour être compris de tout il faut prendre le langage familier à tous. Ce n'est pas à dire qu'on soit obligé de faire des communs; une idée neuve peut être exprimée avec des mots connus et ce n'est qu'une affaire des formes. Mais du même qu'il faut pour instruire les enfants parler la langue qui leur est propre, du même je suis convaincu qu'il vous faut descendre du haut de votre sévérité, consciencieuse pour vous mettre à la portée de notre public qui a besoin de faire son éducation et qui ne montre déjà pas trop de bonne volonté pour qu'on ne soit pas forcé de lui faire quelques concessions. Courage donc, mon cher ami, que les ennuis, que les difficultés ne vous arrêtent pas. Faites comme les danseurs qui, pour devoir plus légers, se soumettent à porter longtemps de chaussure lourde. Dépêchez vous surtout afin que je voie encore quelque chose quand vous reviendrez; car je ne veux pas terminer ma carrière avant d'avoir partagé un succès avec vous. J'aurais bien des choses à vous dire; mais je le remets à ma prochaine lettre; il faut que je vous quitte pour me mettre au piano. Je chante ce soir Robert et j'ai besoin de me gargariser avec quelque gamme. Je

vous dirai la prochaine fois tout ce dont ma femme et mes enfants me chargent pour vous. Qu'il vous suffise de savoir que nous vous aimons tous et que nous parlons souvent de vous.

Votre ami

Adolphe Nourrit

Veillez présenter mes salutations affectueuses à Mad. votre mère qui ne m'en voudra pas trop des conseils que je vous donne. Ma femme a plus de courage que de santé. La chaleur de l'été lui rendent son fardeau bien lourd. Pauvre femme!

Der nächste Brief vom 26. Oktober 1836 wird dadurch bezeichnend, daß Hiller in seiner Übersetzung (*Künstlerleben*, S. 176) den Satz Nourrits *„Je rentre dans ma coquille et chante pour mon plaisir du Schubert, du Hiller et enfin tous mes Allemands, que j'aime“* schlicht so überträgt: *„Danach ziehe ich mich in mein Gehäuse zurück, singe zu meiner Freude Eure deutschen Lieder . . .“*.

Zu Beginn des Jahres 1838 trifft Hiller in Mailand mit Nourrit zusammen, P. Pixis und Liszt schließen sich an. Alle ermuntern den Sänger, in Italien zu bleiben, d. h. Stimme, Auftreten und Repertoire diesem Lande in neuer Gestaltung und Gewöhnung anzupassen. Nourrit holt sich auch Rat bei der Pasta und singt, von Hiller begleitet, in einer Soiree bei Rossini eine Arie aus *Tell*.

Dann begeistern sich die beiden am Leben und der Kunst Venedigs. Hier ist es Ende Januar bitter kalt. Sie treffen öfters Donizetti, der dort eine neue Oper vorbereitet, und besuchen die Sängerin Caroline Unger. Nourrit trägt in einer Soiree, accompagniert von Hiller, wieder Schubertsche Lieder vor und macht sich den Spaß, am hellen Tag auf einer Gondel Gondolieren zu singen, was auch Hiller viel Freude macht. Wahrscheinlich half der Künstler damals Hiller auch an der Verbesserung des Librettos seiner Oper *Romilda*. Sie besuchen einen geschätzten Venezianer Klavierlehrer und amüsieren sich heimlich über dessen Salonstücklein: *„De l'eau et du lait est bon quand on est malade; mais pour un estomac qui se porte bien, il faut une nourriture plus substantielle“* meldet Nourrit am 30. Januar an seine Frau.

Im Februar geht es nach Florenz. Rossini hatte dem Sänger eine Empfehlung an den berühmten Impresario D. Barbaja (1778—1841) mitgegeben, der den Unentschlossenen vor die Alternative Mailand oder Neapel stellt; Hiller rät zu letzterem. Über Hiller urteilt er bei dieser Gelegenheit (6. Februar 1838): *„M. Hiller, qui est modeste pour lui, a beaucoup d'amour-propre pour ses amis. La présence de cet excellent ami m'a rendu bien agréable mon séjour à Venise; nous ne nous sommes pas quittés, et nous avons pu jouir à notre aise des chefs-d'œuvre d'art dont nous étions entourés“*.

Mitte Februar trennt man sich. Nourrit hat sich für Neapel entschieden und Hiller geht nach Mailand, um seine *Romilda* zu vollenden und das Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* in Angriff zu nehmen. Die Freunde haben sich nicht wieder gesehen, doch korrespondierten sie weiter. Hillers Briefe, die sich wohl vorwiegend um seine Kompositionen drehten, sind nicht feststellbar. Dagegen liest man im Brief Nourrits vom 6. Juli 1838 wieder Interessantes über Hillers Opernpläne und

die Hoffnung auf ein gemeinsames Wirken. Die genannte Oper Donizettis ist der *Polyeucte*, Text von Salvatore Cammarano, den die Neapler Zensur verbot und die am 10. April 1840 unter dem Titel *Les Martyrs* mit neuem Text von Scribe in Paris herauskam.

. . . Vous voilà donc à Bellaggio auprès de votre bonne, de votre digne Mère; je peux juger par moi-même du bien-être que vous donne sa chère présence, et je vois avec plaisir que vous en profitez pour vous remettre à votre œuvre de prédilection; car, bien que nous nous mettions tous deux à faire de l'italien et que nous nous montions la tête à ce point de le faire franchement, nous n'en restons pas moins fidèles à nos croyances, à nos amours; rien ne peut nous faire oublier nos vieilles divinités, nos Gluck, nos Mozart, nos Beethoven, nos Schubert, et, sans être ingrats envers l'Italie, à qui nous venons demander ce que les autres pays ne peuvent nous donner, nous devons porter nos regards au delà des Alpes, et croire qu'il y a quelque chose de mieux à faire que ce qui se fait aujourd'hui sous le beau ciel d'Ausonie. Travaillez donc à votre oratorio qui peut gagner à être écrit en Italie: ce serait une belle chose qu'une pensée allemande reproduite sous la séduisante forme italienne. Ne laissez pourtant pas tout à fait de côté votre opéra: il me tarde presque autant qu'à vous qu'il soit représenté; il me tarde surtout que nous ayons à le faire ensemble. La place se fait belle pour un jeune maestro: voilà Donizetti qui va dire adieu à l'Italie; on lui fait des propositions en France qui lui conviennent, et il est probable que *Polyeucte* est le dernier opéra qu'il écrira pour son pays.

Dépêchez-vous donc: j'ai déjà en tête une demi-douzaine de plans d'opéra qui pourront vous aller; nous n'aurons que l'embarras de choix. La grande affaire pour nous est aujourd'hui de réussir; et pour cela, il faut bien nous soumettre à toutes les exigences du public à qui nous venons demander des applaudissements. Commençons par lui donner seulement ce qu'il aime; et puis, quand il nous aura adoptés, peut-être voudra-t-il nous suivre dans la route nouvelle où nous pouvons le conduire. Mais réussissons, réussissons à tout prix. Je dois pourtant avouer que, malgré mon désir de me conformer entièrement au goût du public, je n'ai pu m'empêcher de donner au « libretto » que l'on écrit pour moi une tournure un peu étrange pour ce pays.

Le maestro [Donizetti] se pique, je crois, d'honneur, et donne tout ce qu'il peut donner de soins à cette dernière partition. Il écrit presque autant pour la France que pour l'Italie. Il est vrai de dire qu'on s'en occupe plus à Paris qu'à Naples, et qu'il a déjà reçu de plusieurs éditeurs de musique de Paris des offres pour la vente de cet ouvrage qu'il écrit pour moi, sans que le titre même en soit connu. Ce titre va peut-être nous causer un peu d'embarras; car nous avons affaire à un conseil de révision très-sévère; et, comme notre héros est un saint, il est très possible qu'on nous force à le débaptiser, ou plutôt à le baptiser autrement, car il faut bien que notre martyr reste chrétien, quel que soit le nom qu'on lui donne. Ceci me fait penser qu'il faudra réserver pour la France le beau sujet dont nous avons parlé ensemble, le sujet tiré des *Promessi sposi*.

Adieu, mon cher ami. Ma famille regrette autant que moi qu'il y ait si loin de Naples à Bellaggio; la société de Madame votre mère rendrait ma femme

bien heureuse, et mes enfants seraient en bonne disposition de se laisser gâter par elle et par vous, qui les avez mis sur ce pied. Pensez à nous autres aussi souvent que nous pensons à vous, et aimez nous comme nous vous aimons. Tout à vous de cœur,

Ad. Nourrit.

Ma femme trouve que je ne lui avais pas dit assez bien tout ce qu'il y avait pour elle dans vos lettres: je crois que, pour la contenter, il faudra que vous vous passiez de mon intermédiaire, et que vous lui disiez directement toutes les jolies choses que vous lui adressez.

Il y a huit prime donne engagées à San-Carlo; et bien qu' à l'exception de la Ronzi, toutes ces dames n'aient pas un grand talent, le public les accepte: je ne vois donc pas de place pour Mlle P. Si vous la voyez, rappelez moi à son souvenir, et faites lui mes compliments, ainsi qu'à son père.

Auch der Doppelbrief vom 7./11. Januar 1839 geht auf Fragen des Freundes ein und zeigt, wie mancher andere, das Schwanken zwischen Paris und Neapel und das wachsende Unbehagen in Italien.

Naples, 7 janvier 1839.

. . . J'ai demandé à C. . . s'il serait disposé à vous donner un libretto, ou du moins à vous le vendre (et c'est mille francs qu'il les vend); mais, d'ici à un an, son temps est pris; et je ne le regrette pas beaucoup pour vous, bien que ce soit un homme de talent: le goût du midi d'Italie n'est pas le goût du nord, et C. . . ne comprend pas les opéras que comme la révision les permet à Naples. Il y a bien ici un vieux poète qui ne manque pas d'idées dramatiques, mais on dit qu'il écrit mal, et aujourd'hui on veut en Italie des libretti bien écrits.

11 janvier

. . . Si au moins vous aviez débuté, si vous aviez réussi, j'aurais pu être sûr de faire quelque chose avec vous; mais nous avons tous deux besoin d'appui, et il y aurait danger pour nous à débiter ensemble, arrivant tous deux avec des idées nouvelles, avec des allures étrangères . . .

J'ai reçu de Paris plusieurs belles propositions, mais j'ai tout refusé provisoirement: ce n'est pas de Naples que je puis juger la position qu'il me convient de reprendre à Paris. Il faut que je revoie tout ce monde, ce public, ces théâtres, ces auteurs, avant de me remettre entre leurs griffes. Voilà où j'en suis, mon cher ami, combattu par mille idées diverses, aujourd'hui voulant ceci, demain désirant cela, et, en définitive, assez peu content du présent et fort incertain de l'avenir. Dieu veuille m'éclairer, et me délivrer de la terre d'exil où je suis.

Adieu, mon cher ami. Je vous permets de ne me pas plaindre et de hausser les épaules, car je me rends la justice de me trouver bien déraisonnable et même quelquefois ridicule. Aimez-moi toujours.

Votre ami,

Ad. Nourrit.

Inzwischen war Hillers Romilda an der Mailänder Scala am 8. Januar 1839 mit offensichtlich sehr geringem Erfolge gegeben worden. Wenn man dem Bericht der

AmZ 41, 1839, Sp. 272 vollen Glauben schenken darf, waren die zwei Aufführungen dieser speziell für die Scala komponierten, von Rossi textierten Oper ein richtiger Durchfall: sie fand eine „gar arge Aufnahme“. Außer dem ersten Akt war das meiste „verunglückt“, man hatte sogar gezischt. Dabei hatte der Komponist sein Werk sozusagen unter den Augen Rossinis gearbeitet. Dieser hatte in einem Schreiben an eine einflußreiche Persönlichkeit die Oper empfohlen und erklärt, daß sie ihn „vollkommen befriedige“, wenn er auch für den Erfolg nicht bürgen wolle. Nourrits Brief, etwas später als die tröstlichen Ausführungen Mendelssohns (Briefwechsel, S. 31), ist der letzte erhaltene; er bringt etwa dieselben Argumente wie Mendelssohn und ist für das Weitere anscheinend guter Hoffnung.

Naples, 24 janvier 1839.

Cher ami,

Vous avez pu deviner, par ma dernière lettre, les dispositions d'esprit où a dû me trouver la vôtre; et si, malgré le succès, je ne suis pas content de mon séjour en Italie, vous pouvez juger de l'impression que m'a faite la nouvelle du parti que vous avez pris à d'ajourner la représentation de votre opéra, parce que, dites-vous, vous ne le trouvez nullement conforme au style et au goût italiens. Ma femme, plus philosophique que moi avait écrit une lettre de Rome à Mad. Hiller, une lettre de femme forte, sur le mépris du succès et sur la légèreté du jugement des hommes; mais je me suis permis de ne pas trouver la lettre de mon goût, et elle a été déchirée . . .

J'avais de beaux rêves sur votre succès; je nous voyais bientôt réunis et marchant tous deux dans une voie nouvelle; je croyais le moment venu de faire adopter à l'Italie l'harmonie allemande et la déclamation française, tout en laissant sa belle part à la mélodie italienne; et voilà qu'il me faut encore attendre! Cependant je veux tâcher de ne pas être moins raisonnable que vous, et votre courage doit retremper le mien. Oui, je reconnais que vous avez mille fois raison, car vous êtes placé sur le terrain le plus difficile. Votre titre d'Allemand sonnera toujours mal aux oreilles milanaises, et vous arrivez avec des allures étrangères . . .

Combien je regrette de ne pas être près de vous maintenant! Que de choses n'aurais-je pas à vous dire pour vous aider à dresser votre plan de campagne! Je voudrais bien surtout être en position de vous servir autrement que par mes conseils, et payer de ma personne dans la première bataille que vous livrez . . .

Ni vous ni moi, nous ne pourrions jamais être parfaitement heureux, parfaitement à notre aise dans ce pays; nous reverrons tous deux la terre promise, et la question est pour nous de savoir combien de temps il nous faut endurer l'exil, et de tâcher que nos ennuis présents tournent au profit de notre avenir.

En avant donc contre vent et marée. Si je m'arrange avec Merelli, je tâcherai de vous faire fabriquer ici quelque libretto favorable à ce que nous voulons faire tous deux, sans cependant heurter de front les sentiments italiens. Si j'ai le bonheur de planter un jour ma bannière sur le théâtre de la Scala, il faut bien espérer que je serai assez fort pour vous faire écouter; et quand on vous aura écouté, il faudra bien qu'on applaudisse.

Malgré tout le désir que j'ai de vous revoir, ne soyez pas surpris que je ne vous engage pas à venir à Naples. Un Napolitain fait la grimace toutes les fois qu'il dit le nom de musica francese ou musica tedesca. Tout à vous de cœur,

Ad. Nourrit.

Immer mehr macht sich die seelische Verdüsterung des unglücklichen Tenors bemerkbar, mehr im Leben als in den bis zuletzt klaren und planvollen Briefen. Er zweifelt an seiner Begabung, mißtraut seiner Stimme, weiß nicht, ob er in Paris genehm ist, hält den steten Beifall für ironische Ablehnung, kommt aus dem Konzept und schließt sich mehr und mehr ab. Nach glänzend verlaufenem Auftreten in der „Norma“ stürzt er sich in einem Anfall von Verfolgungswahn in den Morgenstunden des 8. März 1839 im Palais Barbaja aus dem Fenster. Er hinterläßt Frau und sechs Kinder. In einem gewaltigen Leichenzug wurde der Tote zum Neapler Friedhof Madonna del Pianto überführt, auch im Pariser Invalidendom wurde eine Trauerfeier veranstaltet. Später fand er die letzte Ruhe neben seinem Vater auf dem Montmartre.

In seinem Schlußwort hebt Hiller hervor, daß eine „Blütezeit von solcher Bedeutung“ wie zur Zeit des Auftretens Nourrits der französischen Oper — trotz so hervorragender Künstler wie Duprez, Roger und Faure — „nicht wieder zu Theil geworden“. Tief erschüttert war Felix Mendelssohn, der ihn in Paris erlebt hatte. Er schrieb am 15. April 1839 an Hiller (in dessen Buch über Mendelssohn, 1874, S. 116–17):

„Es hat mich lange keine Nachricht so sehr betrübt, mir so ganz tief hineingegriffen, wie diese. An die heitere, glückliche Zeit in der ich ihn gesehen hatte, an das wahre, freie Künstlerwesen, das er damals zu haben schien, an seine Ehre, seinen Glanz überall, an Frau und Kinder muß ich durcheinander denken und an den gar zu traurigen Zustand eines Innern, das kein andres Mittel mehr weiß, als dies, was die ganze frühere Existenz, alles Glück ausstreicht, als wär's nie gewesen . . . Und wer kann da noch an Ruhm und Ruf und äußeres Glück denken und sich's wünschen, wenn solch ein äußerlich glücklicher und innerlich begabter Mensch mit alledem so gränzenlos unglücklich ist. Mir liegt mehr darin, wie in der tiefsten Predigt, die ich je gehört, und ich kann gar nicht fertig werden, wenn ich einmal daran denke . . . Wenn's die paar Zischlaute oder Pfeifen im Theater allein sind, wie sie in den Zeitungen schreiben, so sollte man niemals wieder vor's Publicum treten, sobald man Brod genug erworben hat, um nicht zu verhungern, und sollte nie einen Stand wählen, der vom Publicum abhängig macht.“

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Neudatierung einer Berliner Musikhandschrift

Codex theol. lat. quart. 261

VON HERMANN KNAUS, BERLIN

Im Archiv für Musikwissenschaft III (1921), Seite 220 ff., hat Erich Steinhard, Prag, einen Aufsatz *Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit* veröffentlicht, wobei er besonders zwei Organumtraktate ausgeschöpft hat, den „Berliner Traktat A“ und den „Berliner Traktat B“, die er als Varianten eines im 11. oder 12. Jahrhundert entstandenen Mailänder Traktates erkannt hatte; besonders den gegenüber Mailand veränderten Teilen maß er eine besondere Wichtigkeit zu. Die beiden Texte stehen in einer lateinischen Pergamenthandschrift der Berliner Staatsbibliothek (heute Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz), dem Codex theol. lat. quart. 261, einem offenbar in Italien geschriebenen Codex von 56 Blättern (Format 20,5 x 14 cm), auf den Johannes Wolf den Verfasser hingewiesen hatte. Dort füllen sie die Blätter 48^r—50^v bzw. 50^v—51^v. Selbstverständlich hat Steinhard der Datierung der Handschrift besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Er sagt darüber: „Die Zeitbestimmung ist schwierig, da die Bemerkung des Katalogzettels: *la déclaration d'une des tables lunaires donne aussi la date de 1292' sich nicht nachweisen läßt und die verblaßte Jahreszahl 1445 (fol 51^v) später hinzugefügt wurde. Die Mensuralnoten des Schlußtraktates (nach oben geschwänzte semiminimae) könnten die Zeit zwischen 1350—1450 als Vorlage wahrscheinlich machen, die Minuskeln aber zeigen mit größter Bestimmtheit auf die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.*“

An diesen Ausführungen ist soviel richtig, daß die verblaßte Jahreszahl 1445 tatsächlich später nachgetragen ist. Aber auch der sog. „Schlußtraktat“ — in Wirklichkeit handelt es sich um das Symbolum (Nicaeno-Constantinopolitanum) der Messe — ist später nachgetragen, offenbar im 14. Jahrhundert, und schon deshalb müßte der ursprüngliche Text älter sein. Wenn ihn Steinhard aus paläographischen Gründen „mit größter Bestimmtheit“ auf die Zeit um 1400 datiert, so begeht er damit einen Irrtum, wie er uns vor italienischen Handschriften oft widerfährt: wir datieren zu spät. Angesichts der kleinen Autorenbildnisse, die in Deckfarben den Initialen am Eingang einiger Texte eingemalt sind, angesichts des Spiralmotivs der ornamentierten Initialen und ihres hübschen blau-roten Fleuronées, das sicher von ein und derselben Hand fol. 3^v, 24^v, 38^v, 41^r und 52^r eingemalt ist, habe ich sofort „Ende des 13. Jahrhunderts“ datiert, und es läßt sich zeigen, daß die Handschrift tatsächlich im Jahre 1292 entstanden ist.

Die französische Katalognotiz, die dieses Jahr als Entstehungsjahr namhaft macht, ist nämlich keineswegs aus der Luft gegriffen. Allerdings ist es keine „*table lunaire*“, die diese Datierung bietet, sondern ein sog. „Ostertagtext“, der sich fol. 20^v findet, wo er die ganze Seite füllt. Die eigentlichen Merkverse gehen voran, dann folgt eine ebenso lange, rot geschriebene Anweisung, wie sie zu gebrauchen sind. Die Verse selbst sind keineswegs unbekannt. Bernhard Bischoff hat sie aus einer Vatikanischen Handschrift (lat. 1530, fol. 1^r) in seinem Aufsatz *Ostertagtexte und Intervalltafeln* (Historisches Jahrbuch 1940, Seite 549 ff., besonders S. 556 und 574) abgedruckt und erläutert. Unser Gedicht besteht aus elf ambrosianischen Hymnenstropfen, jede Strophe aus vier Versen, jeder Vers aus drei bis vier Worten, von denen jedes ein Jahr der Zeitspanne 1241 bis 1374 vertritt. Jedes Wort enthält verschlüsselt das Osterdatum des betreffenden Jahres. Die Erklärung entnehme ich nicht dem umständlichen lateinischen Text unserer Handschrift, der übrigens einen wichtigen

Punkt unerwähnt läßt, sondern dem Aufsatz Bernhard Bischoffs (Seite 553), wo es heißt: „Wenn ein Wort auf *m* endet, ist Ostern im März, und zwar um so viel Tage zurückzählend, wie es dem Platz des Anfangsbuchstabens dieses Wortes im Alphabet entspricht . . . Endet das Wort nicht auf *m*, liegt Ostern im April, und zwar so weit wie der Anfangsbuchstabe im Alphabet“. Mit anderen Worten: Wer das Osterdatum eines bestimmten Jahres aus dem Zeitraum 1241–1374 ermitteln wollte, der mußte das erste Wort unseres Gedichtes („*auroram*“) mit dem Jahre 1241 gleichsetzen, und dann die Worte weiterzählen, bis er das gewünschte Jahr erreicht hat. Das Wort, auf das er dann stieß, endete entweder mit einem *m*, dann kam ein Märzdatum in Frage, oder nicht auf *m*, dann fällt Ostern in den April. Nun mußte er den Anfangsbuchstaben dieses Wortes nehmen und nachzählen, an welcher Stelle er im Alphabet steht. Die so gewonnene Zahl führte ihn bei einem Märzdatum durch Rückwärtszählen vom 31. März an auf den Monatstag, bei einem Aprildatum durch Vorwärtszählen. So bedeutet ein anlautendes *a* entweder den 1. April oder, falls ein *m* den Beschluß macht, den 31. März. Nun hat das lateinische Alphabet nur 23 Buchstaben, Ostern kann aber auf den 24. oder gar auf den 25. April fallen. Dieser letzte Fall ist selten und kommt in der fraglichen Zeitspanne 1241–1374 überhaupt nicht vor. Dagegen ereignet sich der 24. April als Ostersonntag immerhin in den Jahren 1261, 1272 und 1356, der 23. April 1318 und 1329. Hier half sich der Dichter, indem er den zeitlichen Buchstaben zu Hilfe nahm, und er setzte für den 23. April anlautendes „*zo-*“, nämlich „*zonis*“ und „*zonulis*“, für den 24. April aber „*za-*“, nämlich „*Zare*“, „*Zacheus*“ und „*zabuli*“. Einen Sinn konnte er in seine Verse nur gelegentlich hineinbringen, aber das vermochten die Erfinder jener Merkwürdigkeit, die uns aus unserer Pennälerzeit in Erinnerung blieben, auch nicht immer, oder doch etwa nur nach der Art jenes klassischen „*Labet Eure Eltern in der Kneipe!*“, woran wir uns die endbetonten Aorist-Imperative der griechischen Grammatik zu merken hatten. Streckenweise geht es aber ganz gut: „*Deum rogamus humiles*“, womit sich die Osterdaten der Jahre 1350–1352 auf den 28. März 1350, den 17. April 1351 und den 8. April 1352 bestimmen ließen. Man mußte eben nur wissen, daß diese Worte die betreffenden Jahre zu vertreten hatten. Dafür war es wichtig zu wissen, daß mit dem ersten Wort des Gedichtes „*Аурорам*“, das somit den 31. März bezeichnet, das Jahr 1241 gemeint war.

Merkwürdigerweise hat der Schreiber unserer Handschrift dies zu erwähnen vergessen, dafür gibt er aber eine andere Gleichsetzung, die ihm wichtiger erschien. Er erläutert die Anwendung des Gedichtes, indem er als Beispiel das Wort „*Formator*“ (es findet sich am Eingang der fünften Hymnenstrophe) benutzt und davon aussagt, es gelte „*hoc anno scilicet anno domini 1292*“, und da es mit einem *f* beginne, also mit dem sechsten Buchstaben des Alphabets, so falle in diesem Jahr Ostern auf den 6. April. Er fährt fort, für das nächste Jahr „*scilicet anno domini 1293*“ gelte das Wort „*Carnem*“. Tatsächlich folgt es in dem Gedicht auf „*Formator*“ und bedeutet nach Anfangs- und Endbuchstaben den 29. März. An Hand von Grotefends *Tasdienbuch der Zeitrechnung* läßt sich natürlich leicht nachprüfen, daß alle Osterdaten stimmen, so daß die Brauchbarkeit des Gedichtes außer Frage steht.

Für unsere Zwecke ist der Text also insofern interessant, weil die Wendungen „*hoc anno*“ und „*sequenti anno*“ die Entstehung der Handschrift und damit aller Texte (sie sind alle gleichzeitig) verraten. Wir erfahren aber auch den Namen, die Heimat und den Aufenthaltsort des Schreibers. Gleich zu Anfang (fol. 3^v) werden nämlich alle, die willens sind, „*ecclesiasticum canticum sive artis musicae officium exercere*“, aufgefordert, dies Buch eifrig zu studieren; es sei geschrieben und aus den Werken anderer zusammengestellt „*a presbitero Inghilberto condami magistri Guidonis pistoriensi*“. Der Priester Inghilbert war also der Sohn eines Magisters Guido und stammte aus Pistoia. Geschrieben aber hat er es in Lucca. Dies bezeugt der Heiligenkalender, der die Blätter 5^r–9^v füllt und der die für Lucca und seinen Patron S. Freddiano kennzeichnenden Feste aufweist: Zum 18. März ist die *Depositio Sti frigiani*, für den 18. November seine *Translatio*, schließlich ist für den 6. Oktober *Dedi-*

catio Sti Martini, also die Domweihe, vermerkt. Aus Lucca stammt denn auch gleich der Verfasser des ersten Textes (fol. 11^r—20^r), eines *Computus lunaris* (mit dem Incipit: „*Computus est scientia certificandi tempus*“). Am Schluß wird als Verfasser „*Magister Bonus*“ genannt, und aus anderen Handschriften des gleichen Textes wissen wir, daß es sich um einen Bonus de Lucca handelt.

Die weiteren Texte — es sind mehr als ein Dutzend — will ich hier nicht aufzählen. Nur auf zwei Verfassernamen will ich kurz eingehen. Fol. 41^r—47^v findet sich der bekannte *Dialogus de musica* des Odo, deswegen wird unsere Handschrift in MGG IX unter Odo genannt (mit der falschen Datierung ins 15. Jahrhundert). Schließlich steht auf den Blättern 36^r—38^r die *Ars musicae* des Guido Faba. Sein Name erscheint als „*guidi fabe*“ im Genitiv, was zur Folge hat, daß Eitners Quellenlexikon (III, 369) einen „*Fabe, Guidi*“ verzeichnet mit Hinweis auf Rosenthals Katalog 1888, worin unsere Handschrift beschrieben ist. Da dieser Guido Faba also vor 1300 gelebt und geschrieben hat, wird sich das Katalogisierungsunternehmen von RISM seiner annehmen müssen, was bei einer Spätdatierung unserer Handschrift nicht in Frage käme. So ist es eben doch nicht ganz gleichgültig, ob die Codices unserer Handschriftenbestände, die sich langsam zu erschließen beginnen, richtig datiert werden oder nicht.

Hans Kilian Ein Neuburger Komponist der Renaissancezeit

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Neuburger Residenz zeitweilig einer der glanzvollsten Musenhöfe Süddeutschlands. Pfalzgraf Ottheinrich stattete seine Schlösser in Neuburg und Grünau wahrhaft fürstlich aus und umgab sich mit einem ansehnlichen Hofstaat¹. Unter den vielen namhaften Künstlern und Kunsthandwerkern, die mit dem Neuburger Mäzen in näherer Beziehung standen, verdient der Rentschreiber und spätere Sekretär Ottheinrichs, der Buchdrucker und Komponist Hans Kilian, als einer der engsten Mitarbeiter des Neuburger Pfalzgrafen und Heidelberger Kurfürsten eine besondere Beachtung. Diese ist bisher vor allem seiner Tätigkeit als Buchdrucker geschenkt worden². Kilian errichtete nämlich im Auftrag seines Herrn nach der Einführung der evangelischen Lehre in Neuburg (1542) die erste Druckerei, die hauptsächlich im Dienste der Reformation stand. Karl Schottenloher konnte dieser Offizin 22 Druckwerke zuweisen, darunter eine Psalterausgabe von Martin Luther (1545) sowie die Neuburger Kirchen- und Schulordnung (1556).

Im Gegensatz zu Kilians Wirken als Buchdrucker blieb bisher sein Schaffen als Komponist nur wenig beachtet³. Zwar haben schon 1871 die Monatshefte für Musikgeschichte (S. 181) die Partitur eines Liedes von Hans Kilian abgedruckt, das Otto Kade einige Jahre danach im 5. Jahrgang dieser erwähnten musikhistorischen Zeitschrift den Anlaß zu interessanten

¹ Zur neuen Literatur über Ottheinrich s. A. Layer, *Drei Ottheinrich-Gedenkjahre — ein Rückjahr*. In: Schwäbische Blätter 11, 1960, S. 75—78.

² G. Veesenmeyer, *Hans Kilian, Pfalz-Neuburgischer Rentschreiber und Buchdrucker zu Neuburg*. In: Neuer Literarischer Anzeiger 3, 1808, Sp. 335 f.; Veesenmeyer, *Noch etwas von Hans Kilians Druckerei und der Academia Veneta*. In: Gg. Veesenmeyer, *Miscellanea literarische und historische Inhalts*, Nürnberg 1812, S. 74—80; K. Schottenloher, *Die Neuburger Druckerwerkstätte Hans Kilians im Dienst Ottheinrichs und der Reformation*. In: K. Schottenloher, *Pfalzgraf Ottheinrich und das Buch*, 1927, S. 60—86; J. Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 12), 1963, S. 322.

³ Vgl. vor allem H. Haase, *Kilian und Jobst vom Brandt*, Mf XVII, 1964, S. 15—22.

Erörterungen bot, da nämlich der Baß die Melodie von Heinrich Isaacs „*Inspruck ich muß dich lassen*“ aufweist. Obwohl Robert Eitner, der führende deutsche Musikhistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, weder die Herkunft noch nähere Lebensdaten des Tonsetzers kannte, erschien er ihm bedeutsam genug für einen Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie⁴. Er berichtete damals über Kilian: „*Johann K., ein Componist aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von dem nur ein einziges vierstimmiges Lied bekannt ist: ‚Adi Lieb, ich muß dich lassen‘, in Forster’s Liedersammlung von 1556 und dann im Ochsenkhun von 1558 für Laute arrangirt, veröffentlicht, welches von so großer Schönheit ist, daß man den Componisten hoch achten muß.*“ Die drei Strophen dieses Liedes sind in Ochsenkhuns Lauten-Tabulatur von 1558 mit „*Dietrich Schwartz von Haszlbach*“ unterschrieben, in dem wohl der Dichter zu sehen ist. Auch ein vierstimmiger Psalm („*Laudate dominum omnes gentes*“) in Ochsenkhuns Lautenbuch stammt von Kilian⁵. Einen vierstimmigen Chor gab er dem in seiner Offizin gedruckten Buch *Vom christlichen Ritter* (1545) bei, dessen Verfasser Kaspar Huberinus⁶ war; den Satz dieses Liedes schrieb offenbar Kilian selbst. Nach dem Texte zu schließen („*O Herr mein Gott / aus angst und not / fuer mich durch deine güte*“), dürfte es eines der früh evangelischen Kirchenlieder gewesen sein, wie sie in den Jahren nach der Einführung der Reformation in der Neuburger Residenz bei Gottesdiensten gesungen wurden.

Eine größere Anzahl von Kompositionen Hans Kilians ist im Heidelberger Kapellinventar von 1544 verzeichnet⁷. Bei dieser Handschrift, die mehr als 3000 Kompositionen aufführt⁸, handelt es sich nicht um ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle, wie irrtümlicherweise noch immer angenommen wird, sondern um ein 1544 im Zusammenhang mit dem Konkurs Ottheinrichs angefertigtes Inventar des gewaltigen Musikalienbestandes der Neuburger Hofkapelle des Pfalzgrafen⁹. Leider enthält dieses wertvolle Dokument, das in ausgezeichneter Weise das reiche musikalische Leben in der Neuburger Residenz beleuchtet, jeweils nur die Textanfänge der vielfach verschollenen Tonschöpfungen. Von Hans Kilian sind darin verzeichnet:

- Fol. 28^v: *Memor Esto*. 5[stimmig]
- Fol. 64 : *Memor esto*. 5[stimmig]
- Fol. 79^v: *Es thet ain maidlein frue auf stan*. 4[stimmig]
- Fol. 109^v: *Und do Idi saß*
- Fol. 111 : *Wie kunt ich trost*
- Fol. 111 : *Viel kurtzweil In der Lauten ist*
- Fol. 111 : *Und da der pfarrer ködtin scilug*
- Fol. 112^v: *Und ein praunen peitel*
- Fol. 112^v: *So beissen dich*
- Fol. 113^v: *Das. a. Die Lauten*
- Fol. 113^v: *Hertz lieb*
- Fol. 114 : *Idi armer sündler*
- Fol. 121 : *vill kurtzweil in der Lauten ist*

Den Liedanfängen nach waren diese Kompositionen zumeist heitere Gesellschaftslieder, vereinzelt auch ernste Motetten. Von Kilians Freund, dem Neuburger Hoforganisten Gregor

⁴ Allgemeine Deutsche Biographie 15, 1882, S. 740.

⁵ Monatshefte für Musikgeschichte 4, 1872, S. 53 f.

⁶ Zu Huberinus vgl. Allgemeine Deutsche Biographie 13, S. 258 f.; Die Religion in Geschichte und Gegenwart 3/1959, III, Sp. 463 f.

⁷ Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 318.

⁸ Vgl. S. Hermelink, Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544. In: Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559), hrsg. v. G. Poensgen, 1956, S. 247–260.

⁹ Darauf habe ich erstmals hingewiesen in der Studie *Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik*. In: Archiv für Musikwissenschaft 15, 1958, S. 258–275.

Peschin¹⁰, verzeichnet dieses Neuburger Kapellinventar gleichfalls eine größere Zahl solch frohgestimmter Lieder. Offenbar erfreuten sie sich in der Umgebung Ottheinrichs einer besonderen Beliebtheit, verständlich am Hofe eines Fürsten, der einmal in seinem Tagebuch ein ganzes Jahr mit der lapidaren Feststellung zusammenfaßte, er habe gejagt, Feste gefeiert und sei „fröhlich gewesen“¹¹. Das auf fol. 114 des Kapellinventars vermerkte Lied ist vermutlich mit dem Gesang „*Idi armer Sünder klag mich sehr*“ gleichzusetzen, den der Prediger Hermann Vespasius zu Stade 1571 in die *Nye Christlike Gesenge vnde Lede*, eine niederdeutsche Sammlung mit geistlich umgearbeiteten weltlichen Liedern, aufgenommen hat¹².

Hans Kilian war noch ein junger Mann, als er die im Neuburger Kapellinventar verzeichneten Kompositionen schrieb. Er wurde vermutlich um 1516 als Sohn eines gleichnamigen Neuburger Ratsherrn geboren und diente „*von seiner jugendt auf*“ dem Neuburger Pfalzgrafen Ottheinrich¹³. In den Jahren zwischen der Einführung der Reformation und Ottheinrichs finanziellem Zusammenbruch übertrug der Fürst dem vielseitig begabten Rentschreiber verschiedene Aufträge, vermutlich diplomatischer Art, die Kilian offensichtlich zur Zufriedenheit seines Herrn ausführte. Einer Rechnung des Kammermeisters Predel für die Zeit von Lichtmeß 1543 bis Lichtmeß 1544 ist zu entnehmen, daß Kilian in diesem Jahr Zehrungsgelder für Reisen nach Leipzig, Wittenberg (zweimal), Joachimsthal, Weißendorf, Höchstädt, Augsburg (zweimal) und Nürnberg erhielt¹⁴. Auch während der Heidelberger Jahre besaß Ottheinrich in Hans Kilian einen treuen Sachverwalter in der verwaisten Residenz an der Donau. Das dankte er, indem er ihn 1550 zum Diener auf Lebenszeit ernannte; gleichzeitig schenkte er ihm die Neuburger Druckerei und das Haus (in der heutigen Herrenstraße), in dem sie sich befand. Bald darauf scheint Kilian geheiratet zu haben. Eine Medaille aus dem Jahre 1555, die ihn im Brustbild zeigt, trägt die Aufschrift „*Hanns Kilian seins Alters im 39. Jar*“. Eine vermutlich gleichzeitige Medaille mit dem Bildnis seiner Frau Ursula gibt deren Alter mit 21 Jahren an¹⁵. Aus ihrer Ehe gingen zahlreiche Kinder hervor, von denen zehn mit ihren Namen bekannt sind¹⁶.

1556 nahm Kilian die Offizin, die ein Jahrzehnt zuvor während des Schmalkaldischen Krieges teilweise zerstört worden war, wieder in Betrieb; auf den Drucken nennt er sich nunmehr „*kurfürstlicher Sekretär*“. Da das Druckereigeschäft offenbar nicht rentabel genug war, wandte er sich wenige Jahre später einem gänzlich anderen Gewerbe zu: der Ziegelei. Pfalzgraf Wolfgang überließ ihm dafür den Platz einer früheren Ziegelei, damit er dort seine „*neu erfundene zieglkunst*“ ausüben konnte. Sie brachte ihm allerdings kein Glück; denn 1569 geriet er in Konkurs¹⁷. Er überlebte ihn noch um Jahrzehnte und scheint erst zwischen 1598 und 1601 gestorben zu sein¹⁸. Von Kompositionen Kilians aus der Zeit nach 1545 bzw. aus der Zeit nach dem Erscheinen von Ochsenkhuns Lautentabulatur von 1558 ist nichts überliefert. Wahrscheinlich gehörte Hans Kilian der Kantorei Ottheinrichs auch als Sänger an¹⁶.

¹⁰ Vgl. A. Layer, (Artikel) *Peschin* in MGG.

¹¹ B. Kurze, *Pfalzgraf Ottheinrich*. In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 3, 1954, S. 247.

¹² K. E. P. Wackernagel, *Das Deutsche Kirchenlied*, 1841, S. 590.

¹³ Neue archivalische Funde zur Lebensgeschichte Hans Kilians bringt R. H. Seitz, *Zur Geschichte der Neuburger Drucker und Druckereien des 16. Jahrhunderts*, in: Neuburger Kollektaneenblatt 116, 1963, S. 8–12.

¹⁴ Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 18, Fasz. 639, Nr. 2057 b.

¹⁵ G. Nebinger, *Das Taufbuch 1565–1591 der evangelischen Hofkapelle in Neuburg a. d. D.* In: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde 25, 1962, S. 172.

¹⁶ G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof in Heidelberg bis 1622* (Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Nr. 6), 1963, S. 662.

Die von Wolfgang Reich veröffentlichten unbekanntenen Kanons J. S. Bachs und J. G. Mühels

VON EDWARD STAM, ARNHEM

Es war ein schöner Fund, als Wolfgang Reich den Eintrag Mühels ins Stammbuch von dessen Freund Johann Conrad Arnold entdeckte¹. Am bedeutungsvollsten war es jedoch, daß sich die sieben bisher bekannten, mit den Namen Fabers, Fuldes, Gesners, Hudemanns, Mizlers und Walthers verknüpften Bachschen Gelegenheitskanons jetzt um einen, eben diesen „Müthelkanon“ gemehrt fanden, denn die Annahme liegt nahe, daß dieser Kanon sich persönlicher Dedikation zufolge in Mühels Besitz befand. Der andere Kanon, der, wie ich gerne mit Reich annehme, von Mühels eigener Hand herrührt, macht die wichtige Entdeckung noch erfreulicher. Bescheidenerweise läßt Reich dem „ausgepichteten Kontrapunktisten“ die Frage nach dessen „anderer Lösung“ offen, eine umso zwingendere Herausforderung, als nicht nur die von Reich vorgeschlagenen Lösungen beide falsch sind, sondern auch der Bachkanon von ihm zwar nicht unrichtig, so doch unvollständig aufgelöst wird².

Der Spiegelkanon

Dieser Bachkanon *Concordia discors* ist ein Spiegelkanon zunächst in einem Sinne des mehrdeutigen Wortes, das heißt, die Antwort wird in der Gegenbewegung geführt. Sie ist eine getreue, nicht eine strenge Nachahmung, da die Antwort nur in visueller Hinsicht eine genaue Spiegelung der führenden Stimme ergibt. Die strenge Nachahmung, wobei die Intervalle nicht nur ihrem Namen und ihrer Notation, sondern auch ihrem genauen Wert nach gespiegelt werden, findet in diatonischer Musik nur um den realen Spiegelpunkt des „diatonischen Feldes“, das *Re*, statt. Diese strenge Spiegelung wird von Bach nur selten benutzt. Er bevorzugt als Spiegelachse das *Mi*, verzichtet demzufolge auf die strenge Nachahmung, macht sich aber den Vorteil zunutze, daß die beiden Dur-Hauptstufen Tonika und Dominante sich ineinander spiegeln. In seiner Gipfelleistung auf dem Gebiete des Spiegelkanons, dem *canon perpetuus* des *Musikalischen Opfers*, erzielt Bach beides, also sowohl die strenge Nachahmung wie auch die Spiegelung der beiden Hauptstufen — hier in Moll — ineinander. Dabei muß er die Spiegelachse genau in die Mitte zwischen erster und fünfter Stufe verlegen, also in einen imaginären Punkt, hier genau zwischen *es''* und *e''*. So entsteht eine eigentümlich abstrakte gekreuzte „Doppelreihe“, deren bitonale Konsequenz um so stärker wirkt, als die Antwort in kürzerem Zeitabstand folgen wird:

Comes: c'''	h''	(b'')	a''	(as'')	g''	f''	e''		(e'')	f''	(fis'')	g''	as''	(a'')	b''	(h'')	c'''
Dux: g'	as'	(a')	b'	(h')	c''	d''	es''		(e'')	f''	(des'')	c''	h'	(b')	a'	(as')	g'
								Spiegel- achse									

Wenn irgend, so mußte Bach sich hier als tüchtiger Harmoniker bewähren, um mit einer dem eigenartigen Kanon frei entgegenzuführenden Baßstimme dem Ganzen eine seiner Zeit

¹ Sächsische Landesbibliothek Dresden, R 2915, Beiträge 1777—1780.

² Wolfgang Reich, *J. S. Bach und J. G. Mühel: zwei unbekanntene Kanons*, Mf XIII, 1960, S. 449—450.

gemäß faßliche funktionell-tonale Deutung unterschieden zu können. Das c-moll des Dux spiegelt sich hier streng im C-dur der Antwort; nur bei der Spiegelung um einen solchen imaginären Drehpunkt invertieren die beiden Ton-„Geschlechter“ so ganz und gar ineinander und ergeben zusammen ein so einheitliches Dur-Moll im Geiste Hindemiths. Die Spiegelung aber um den realen Spiegelpunkt des diatonischen Feldes, das *Re*, führt nie zu einer völligen Inversion der Geschlechter; hier spiegelt sich ionisch in phrygisch, aeolisch in mixolydisch, lydisch in locrisch und endlich dorisch, der Narziß unter seinen modalen Geschwistern, in sich selbst (dafür ist es auch die Achsenleiter des modalen Systems). Übrigens, das modale System ist ein siebenköpfiges, aber noch so ziemlich „geschlechtloses“ Kind; es weist noch keinen bewußten Dur-Moll-Dualismus auf, dessen Tendenz über lydisch, ionisch, mixolydisch, dorisch, aeolisch, phrygisch und locrisch fließend ab- und wieder zunimmt, um in dorisch die Mitte zu halten³.

Bach verzichtete also in *Concordia discors* auf die strenge Nachahmung, bezweckte aber mit der Wahl des *Mi* als Spiegelpunkt nicht nur die Spiegelung der beiden Hauptstufen ineinander, sondern auch, und hier wohl vorzüglich, die genaue Umkehrung der Notation; das *Mi* auf der zweiten Linie des Sopranschlüssels spiegelt sich in demselben *Mi* auf der vierten Linie des Altschlüssels, und gleichfalls spiegeln sich die beiden Hauptstufen ineinander auf den mittelsten Linien. Darum soll man, wenn man den Dux im Violinschlüssel notiert, wenigstens die Antwort im Tenorschlüssel notieren, denn so bleibt die genaue visuelle Spiegelung, aber nur insofern es sich um diese eine Lösung handelt, erhalten, da hier das *Mi* auf der untersten Linie des Violinschlüssels sich in demselben *Mi* auf der obersten Linie des Tenorschlüssels spiegeln wird.

Aber *Concordia discors* ist nicht nur ein Spiegelkanon im ersten Sinne des Wortes, sondern außerdem in einem anderen Sinne, das heißt: aus der Spiegelung des Ganzen ergibt sich eine neue Lösung. Der Spiegelkanon im ersten Sinne, also der in der Gegenbewegung zu beantwortende Kanon, braucht an und für sich nur den gewöhnlichen, einfachen Kontrapunkt. Der Spiegelkanon im zweiten Sinne, der aufgrund seiner völligen Umkehrung mehrfach zu lösende Kanon, bedarf der artifiziellen Technik des Spiegelkontrapunktes. Dies bedeutet: jede notwendig abwärts aufzulösende Dissonanz ist verpönt, und jede Quarte, welche die Oberstimme mit einer anderen Stimme macht, als als *quarta dissonans* zu behandeln — eine Bedingung, die im zweistimmigen Satz schon von vornherein berücksichtigt ist, was die Disziplin sehr erleichtert⁴. Der zweiten Lösung wegen soll man nur die Notation im Sopran- und Altschlüssel wählen. Man braucht dann nur einen Spiegel über oder unter das zweistimmige System zu stellen, um die zweite Lösung darin genau ablesen zu können, wenn man auch dabei die Schlüssel im Geiste verwechseln muß. Die von Müthel gegebene Notation ist auch der richtige Ausgangspunkt für die hier verteidigte Doppellösung, wenn sie auch den Kanon in rätselhaft „verschlossener“ Form, als *canone chiuso*, vorlegt. Als *canone aperto*, auf Vorderhand gelöster Kanon, mag man ihn „aus“ einer Stimme wohl so notieren:

Figur I



³ Edward Stam, *De glijdende schaal der zeven modi*, Gregoriusblad LXXXIII, 1962, S. 287—295.

⁴ Spiegelkontrapunkt ist, obwohl er ebenfalls eine Verwechslung von Ober- und Unterstimme bezweckt, kein doppelter Kontrapunkt, sondern, wie dieser auch, eine selbständige Art unter den artifiziellen kontrapunktischen Disziplinen. Eine artifizielle Disziplin ist jede, die Forderungen über den gewöhnlichen einfachen Kontrapunkt hinaus stellt.

Es folgen die beiden Lösungen des jetzt ganz geklärten Kanons. (S. Notenbeispiel Figur II, S. 320/321.)

Die Stellung von *Concordia discors* unter Bachs Gelegenheitskanons

Von den nunmehr acht bekannten Widmungskanons Bachs sind nicht weniger als sieben Spiegelkanons in obenbesagtem zweitem Sinne des Wortes; alle sieben haben eine eigene „Spiegellösung“. Die einzige Ausnahme ist der zuletzt entstandene — falls nicht, was wahrscheinlich ist, der Mützelkanon später datiert werden muß —, d. h. der Faber gewidmete. Dieser ist ein vom kanontechnischen Standpunkt als gewöhnlicher achtstimmiger *catch* zu bezeichnender Kanon; der ostinate *Mi-Fa-cantus firmus* ist dessen erstes Glied. Von jenen sieben Spiegelkanons sind wiederum nicht weniger als fünf Spiegelkanons im doppelten Wortsinne. Die Ausnahmen sind hier die Hudemann und Walther gewidmeten Schlüsselkanons, denn diese ergeben durch völlige Spiegelung des „Modells“ eine zweite Lösung, benutzen aber nicht die Umkehrung der Antwort; bei den fünf anderen trifft beides zu. Unter den fünf, die also auch im ersten Sinne des Wortes Spiegelkanons sind, findet sich nur einer, der die strenge Nachahmung in der Gegenbewegung benutzt. Er ist der Fuldekanon; in ihm gibt es zwei „imaginäre Drehpunkte“ und ergeben sich zwei gekreuzte chromatische Doppelreihen. Der frühere Irrtum, daß es sich gar nicht um einen echten Kanon handle⁵, ist von Handschin insofern geklärt, als er wenigstens das Modell herausfand⁶. Spätere Untersuchungen stellten die zweite Lösung, die Ganzspiegelung dar⁷. Aber damit ist der wunderbare Organismus dieses Kanons nicht erhellt: sein Geheimnis wurzelt im kleinen *cantus firmus*, demselben, den der Mizlerkanon benutzt. Dieser verwendet den *cantus firmus* selbst in kanonischer Gestalt, der Fuldekanon tut das, aber nur scheinbar, nicht. Der Fuldekanon ist nämlich eine fünfstimmige Anspielung auf — wie Busoni es nennen würde — die „Idee“ der in der Gegenbewegung geführten Antwort des zweistimmigen *cantus firmus*-Kanons. Dieses zweistimmige Sätzchen ist umkehrungsfähig in der Duodezime, eine Eigenschaft — und nicht die einzige dieses knappen Glocken-*cantus-firmus*-Kanons —, die im Mizlerkanon nicht benutzt wurde. Im Fuldekanon glaube ich ihre bewußte Anwendung zu sehen: der Duodezimkontrapunkt scheint zwischen dem *cantus firmus* und dem Doppelkanon, der Ausarbeitung seiner „verschwiegenen“ Antwort, behauptet zu sein, und dann haben Modell und Spiegellösung beide noch eine Duodezimenversion. Einer einzigen Dissonanz wegen möchte ich dies gern zur Diskussion offen halten. Jedenfalls ist der Fuldekanon ein unwiderlegbarer Beweis dafür, wie gründlich Bach sich mit dem kleinen Gerüstkanon des Mizlerschen *canon 6 vocum* beschäftigt hat. Vielleicht findet sich noch einmal eine ganz andere Ausarbeitung. *Concordia discors* gehört ohne weiteres zu den fünf Gelegenheitskanons Bachs, die im doppelten Sinne als Spiegelkanons zu bezeichnen sind.

Der zweite Kanon

Was den zweiten Kanon betrifft, glaubte Reich aus dem Zusammenhang herauszulesen, daß dieser nicht Bach zugeschrieben werden dürfe. Ich halte das nicht für ganz so sicher, aber für durchaus wahrscheinlich. Das Ergebnis des Kanons selbst wird diese Wahrscheinlichkeit in die Nähe der Sicherheit rücken. Nun gleich „eine Ehrensache“ für Mützel darin zu vermuten, „neben dem Vermächtnis des verehrten Meisters zu bestehen“, mutet allerdings etwas sehr hypothetisch an. Diese Annahme hat anscheinend Reichs ersten

⁵ Werner Wolfheim, *Ein unbekannter Kanon J. S. Bachs*, Festschrift Joh. Wolf, Berlin 1929.

⁶ Jacques Handschin in *ZfMw* XVI, 1934, S. 123.

⁷ Hans Th. David and Arthur Mendel, *The Bach Reader*, New York 1945, S. 400.

Figur II

J. S. Bach

Resolutio Prima

Concordia discors

Resolutio spiculata

Figur III

J.G. Müthel (?)

Blick getrübt, den Blick, von dem er sagt, daß er ihm den Eindruck verdanke, daß in dem Kanon „etwas steckt“. Er gibt sich allzusehr mit einer Lösung zufrieden: „Zunächst bietet sich freilich nur die zweistimmige Lösung per motum rectum in Quintabstand an, deren ‚Trick‘ darin besteht, daß nicht der Dux, sondern der Comes notiert ist, wodurch der Auflösende in die Irre geführt wird.“ Abgesehen von dem seltsamen „Trick“, den wir Reich doch nicht so schnell glauben wollen, ist diese Lösung eine Oktav-Inversion des keineswegs im doppelten Kontrapunkt der Oktave verfaßten Kanons. Das zeigt schon eine beim Eintritt der zweiten Stimme im Dux sich einstellende *quarta dissonans*. Die richtige Lösung ist vielmehr jene, in welcher der Dux so erscheint, wie er tatsächlich notiert ist, und in der er in der Unterquarte beantwortet wird, in gleicher Bewegung, *motu rectu* wie Reich sagt, und in gleicher Proportion. Diese Lösung weist keine Eigenschaften auf, die auf andere, mit Hilfe irgendwelcher artifizuell-kontrapunktischer Mittel bezweckte Lösungen hinweisen: keinerlei doppelten Kontrapunkt, auch keinen Oktav-Kontrapunkt, keinen Spiegel- oder Krebskontrapunkt. Spiegelkontrapunkt ist schon aufgrund der vielen notwendig abwärts aufzulösenden Dissonanzen nicht anzunehmen, und der Rhythmus der Vorlage schließt seinen Krebs aus: solche an längere Noten angebundene kürzere Werte sind auch im freiesten Satze nicht krebsgängig zu führen. Reich aber fährt fort: „Man möchte aber bezweifeln, daß sich der geistige Gehalt der Aufgabe in dieser etwas billigen Mystifikation erschöpft.“ In einem Atemzug wird hier Müthel eine billige Mystifikation vorgeworfen, die es, wie wir sahen, gar nicht gibt, und wird seiner „Aufgabe“ ein „geistiger Gehalt“ zugemutet, was auch immer darunter zu verstehen sei. Das führt Reich zu einem seltsamen Spiegelkrebskanon per tonos (!), „ein kombinatorisches Meisterstück, dessen sich auch der Schöpfer der Kunst der Fuge nicht hätte zu schämen brauchen“, und zu dessen Herstellung Reich sich außerdem zu einer Änderung der Vorlage gezwungen sieht. Jetzt notiert er den Dux im übrigen der

Vorlage getreu — wo bleibt nun die billige Mystifikation? —; nach zwei Takten tritt die Antwort ein, krebsgängig geführt und streng gespiegelt um das *Re*. Der Krebsgang ist in seiner Umkehrung aber rhythmisch genauso unmöglich wie schon oben bemerkt wurde. Der Zusammenklang ist spröde, aber wenn man die von Reich vorgeschlagene Änderung akzeptiert, merkwürdig dissonanzfrei an mehreren Stellen, ja, ich gestehe es gerne, an den meisten. Sie wären mit Hilfe eines frei hinzuerfundenen Basses wohl musikalisch zu deuten, aber so ohne weiteres nicht; dem Ganzen fehlt jeder musikalische Sinn. Und wo beteiligt sich diese Krebsumkehrung am *Initium*, das außerhalb des Kreises fällt? Warum hat Reich diese Lösung nur in so knappen Zügen angedeutet? Wie wird die von ihm verteidigte Rückung des Kreises, einen Halbton abwärts, verständlich gemacht? Und — ein Spiegelkrebs *per tonos*? Da wäre doch die logische Konsequenz, daß, wenn der *Dux* bei der Kreiswiederholung um einen Halbton fällt, die Antwort entsprechend steigen soll? Und wie wäre eine solche Aufgabe zu bewältigen, wenn man zudem noch eine Lösung, und welche sie immer sei, *per motum rectum* erzielen möchte, die hier doch zweifelsohne vorliegt? Zudem widerspricht diese richtige Lösung *per motum rectum* der von Reich vorgeschlagenen Änderung. Nein, das Ergebnis ist ebenso merkwürdig, wie zufällig, aber es ist falsch. Der Kanon J. G. Müthels hat nur eine einzige richtige Lösung (S. Notenbeispiel Figur III, S. 320/321)

Müthels Kanon mit *Initium* außerhalb des Kreises

Kanontechnisch steckt also nichts darin, aber kanonmorphologisch doch: der Kanon Müthels hat ein *Initium*, das außerhalb des Kreises fällt. Schlüsse außerhalb des Kreises, die dem unendlichen Kanon also doch ein endliches Ziel setzen, wenn dasselbe nicht mit Hilfe von Fermaten innerhalb des Kreises zu erreichen ist, sind ziemlich allgemein, aber ein nicht-

kreisender Anfang ist sehr selten⁸. Meines Erachtens ist hier diese seltene Ausnahme nicht einem bewußten Vorhaben Mühels zu verdanken. Vielleicht hat er ursprünglich nur den Kreis verfaßt, in der gleichen Höhe, auf die die richtige Lösung ihn stellt, aber dabei hat er wohl den Dux in G-dur gedacht, die Antwort also in D-dur. Man schaue sich die Stimmen an: es klingt gut, aber die strenge Nachahmung gelingt nicht. Aber diese brauchte er eben für einen in einer Stimme zu notierenden Albumkanon (dies widerspricht nicht dem oben behandelten, nicht streng zu beantwortenden Bachkanon, der eine ganz andere Problemstellung aufweist). Da mußte Mühel das Ganze in C-dur denken, und er sah sich gezwungen, dem schon geplanten Kreis ein neues Initium vorzuschicken, um die neue Tonart zu bestätigen. Das neue Initium war nicht ohne weiteres dem Kreis einzuverleiben; dazu müßte der Kreis am Ende verlängert werden mit einem neuerfundenen Wechselkontrapunkt. Diese Mühe hat Mühel sich einfach nicht gemacht. Er hat wohl einen anspruchlosen Kanon in der herkömmlichen verschlossenen Notation in das Stammbuch des Freundes schreiben wollen. Da genügte es ihm, den Anforderungen dieser Spielerei mit Geschmack entsprochen, eine drohende Schwierigkeit mit Geschick gelöst zu haben.

Mühel war, ebenso wie der fleißig ums *Musikalische Opfer* und um eigene kanonische Arbeiten bemühte Oley, einer der jüngsten, letzten Bachschüler. Aber weit eher als von dem kurzlebigen, in zurückgezogenen Verhältnissen sich um das kanonische „Vermächtnis“ des Thomaskantors kümmernden Oley, ist von dem brillanten, durch viele Freundschaften und durch regen Anteil am kulturellen Leben im Königsberger Kreis gefesselten Mühel ein „galanter“ Kanon im Sinne Marpurgs zu erwarten. Argument zur Diskussion darf diese Voraussetzung nicht sein; hinsichtlich des Problems der kanonischen Lösung wäre sie ebenso subjektiv wie die oben angefochtene. Sie hat hier nur Sinn, insofern sie von dem Ergebnis bestätigt wird; dafür macht sie auch die Wahrscheinlichkeit größer, daß der Kanon von Mühel selbst verfaßt ist. Für das Ergebnis selbst ist nur die Quelle mit der nicht aufgelösten kanonischen Vorlage maßgebend, selbstverständlich im Zusammenhang mit den exakt-technischen Disziplinen ihrer Zeit. Und da mag man Reich beipflichten: in der Welt der kanonischen Möglichkeiten ist Überraschendes nie von vornherein auszuschließen.

Zum Problem der Autorschaft der Pergolesi zugeschriebenen Concertini

VON JOHANN PHILIPP HINNENTHAL, BIELEFELD

Mit den nachstehenden kurzen und vorläufigen Angaben möchte der Verfasser den Nachweis erbringen, daß die berühmten sechs Concertini, die Pergolesi und Ricciotti zugeschrieben werden und über deren Autorschaft inzwischen noch weitere Hypothesen aufgestellt worden sind, mit Sicherheit von Carlo Bacciccia Ricciotti stammen.

⁸ Der Kreis schließt sich von selbst wieder, wenn nur der Kanon nach immer gleichem Zeitabstand im Einklang beantwortet wird und wenn er sich zudem genau ausdehnt auf Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause. Dehnt man den jetzt nicht mehr von selbst schließenden Kreis aus bis auf doppelte Anzahl der Stimmen minus eins mal Beantwortungspause, dann nimmt die Anzahl der Stimmen, obwohl nicht bezweckt, in gleichem Maße zu. Dehnt man den Kreis über die doppelte Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause aus (oder noch weiter), dann braucht man einen artifiziellen Kontrapunkt, um den Kreis zu schließen, den von mir genannten Wechselkontrapunkt.

Das Martinsradel dehnt die Melodie weiter aus, verwendet aber nur am Ende einen sich von selbst schließenden Kreis, dessen Länge also nur das Produkt von Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause ist. Das ist eine in kanonsystematischer Hinsicht leicht zu deutende Erscheinung eines Initiums außerhalb des Kreises, aber eben deshalb eine historisch sehr bedeutende. Ich beabsichtige, meine Anschauungen über die u. a. von Port, Rietsch, Ursprung und Moser geführte Diskussion zu veröffentlichen.

Die Zuschreibung der sechs Concertini an Pergolesi geht auf die handschriftliche Partitur Franz Commers zurück. Diese Handschrift fußt jedoch auf dem Erstdruck der Concertini, den Ricciotti 1740 in Leiden veröffentlichte. Die Angabe des Komponisten stammte von Commer. Die Pergolesi-Ausgabe von Caffarelli stützte sich auf Commers Handschrift, in Wahrheit also auf Ricciotti mit der zusätzlichen Komponistenangabe Commers. Einen Nachdruck der Originalausgabe veröffentlichte Walsh in London (2 Auflagen). Auch hier ist von Pergolesi nicht die Rede, so daß dessen Name, so weit feststellbar, nur von Commer mit den sechs Concertini in Verbindung gebracht wurde.

Die im Widmungsschreiben des Erstdrucks stehende Formulierung „*d'un illustre mano*“ hat man als „erlauchte Hand“ oder „berühmte Hand“ übersetzt und je nachdem als Komponisten einen adeligen Dilettanten oder den berühmten Pergolesi angenommen. Die umstrittene Stelle heißt im Zusammenhang: „*Mi restringo dunque supplicarla d'accetar tanto più volentieri quest lavoro che é parto d'un illustre mano, che V. S. Illustrissima estima ed honora, ed à cui ne son debitore per suo rigardo.*“ Sie wäre am besten etwa wie folgt zu übersetzen: „Ich beschränke mich daher darauf, ergebenst zu bitten, diese Arbeit um so lieber anzunehmen, als sie von einer illustren Hand stammt, die E. w. Erl. schätzt und ehrt und die sich daher mit Rücksicht auf Sie zu Dank verpflichtet fühlt.“

Von einer „illustren Hand“ heißt sinngemäß nur so viel wie „von einem Mann mit Namen“. Ricciotti aber hatte sich tatsächlich in Holland einen Namen gemacht. Er war im Alter von 21 Jahren ins Land gekommen und war 23 Jahre lang als „*Muziekmeester*“ im französischen Theater in den Haag tätig, d.h. als Musiklehrer, im letzten Jahr sogar als Dirigent. Seine Verbundenheit mit dem Widmungsträger Graf Bentinck ist durch jahrelanges gemeinsames Musizieren belegt. Die Dedikation der Concertini an den Grafen und das Widmungsschreiben waren eine barocke Dankadresse an den Grafen durch den Verleger, der gleichzeitig der Komponist der Werke war. Titelblatt und Privileg des Druckes zeigen deutlich, daß Ricciotti die Concertini tatsächlich selbst verfaßte. Eitner war durchaus im Recht, als er das Werk unter dem Namen Ricciotti verzeichnete. Erst später hat die Musikwissenschaft den Fall unnötig kompliziert, indem sie immer wieder die mögliche Autorschaft Pergolesis diskutiert oder noch weitere Komponistennamen in die Debatte geworfen hat. Der Verfasser beabsichtigt, eine ausführliche Darstellung des Problems und seiner Lösung, die hier nur angedeutet werden sollte, in Kürze vorzulegen.

Zwei unechte Mozart-Lieder *

Ein Nachtrag

VON ALEXANDER WEINMANN, WIEN

Die Quellenlage der Mozart zugeschriebenen Ausgabe der Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht*, KV Anh. C 8. 11 und Anh. C 8. 10 (Anh. 251 und 250), erfuhr durch weitere Funde eine erfreuliche Bereicherung:

1. Mannheim, J. M. Götz, V.-Nr. 320. Der Notentext ist beinahe identisch mit dem der Ausgaben der Breitkopfschen Musikhandlung (3). Dieser Druck ist in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden vorhanden.

2. Offenbach, J. André, V.-Nr. 645. Beide Lieder finden sich in der *Auswahl deutscher Lieder beym Clavier, von verschiedenen Komponisten in Musick gesetzt 1tes Heft*. Diese

* Vgl. *Mf* XX, 1967, 167—175.

Ausgabe ist mit zwei Fundorten belegt: Dr. Antony van Hoboken, Ascona, und Weimar, Goethe-Schiller-Archiv (frdl. Mitteilung Klaus Kindler, Münster).

3. Eheliche Gute Nacht, KV Anh. C8.10 (Anh. 250): Leipzig, Breitkopfische Musikhandlung (vor 1795): Dr. Antony van Hoboken, Ascona.

6. Hamburg, Günther und Böhme, ohne V.-u. Pl.-Nr., C. *Lau* sc. Der Notentext ist etwas abweichend, beim Lied *Eheliche Gute Nacht* finden sich wesentliche Änderungen; die Kadenz entfällt, das Nachspiel erscheint geglättet. Fundorte: Dr. Antony van Hoboken, Ascona; Keszthely, Bibliothek „Helikon“.

Ein weiterer Druck ist als interessant anzusehen: *Eheliche Gute Nacht. Herrn Dallera und Demoiselle Curioni bey Ihrer Verbindung freundschaftlich gewünscht. Im Januar 1798.* — Ohne Impressum. Er ist anonym erschienen, bringt den Notentext der Ausgabe der Breitkopfischen Musikhandlung wörtlich und verwendet sogar deren Typen im Titelblatt und in den Noten. Der Text erscheint der hochzeitlichen Gelegenheit angepaßt. Möglicherweise haben Breitkopf & Härtel diese Ausgabe selbst ohne den Namen des Komponisten veranstaltet. Fundort: Dresden, Sächsische Landesbibliothek.

Der wahre Komponist dieser beiden W. A. Mozart zugeschriebenen Lieder ließ sich freilich noch immer nicht ermitteln.

Bedauerlicherweise unterblieb seinerzeit die Anfrage nach den Quellen bei Herrn Dr. Antony van Hoboken, den ich mit der Angelegenheit nicht behelligen wollte. Der nachträglichen Dankspflicht sei hiermit der gebührende Raum gegeben.

Die erste Arbeits-Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen (vor 1800), Freiburg i. B.,

13. — 18. 11. 1967

VON KAREL VETTERL, BRNO

Seit Johann Gottfried Herder um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland jenen Anstoß gab, der über Deutschland hinaus und vor allem für die Staaten Osteuropas zu einer gewaltigen Regenerationsbewegung führte, haben sich in steigender Anzahl Liebhaber und Fachleute gefunden, die Volkslieder, instrumentale Volksmusikstücke und Volkstänze aufzeichneten, in Archiven sammelten und in Publikationen bekanntmachten. Forschung und Pflege (Pädagogik, Jugendbewegung, Folklore u. ä.) nahmen sich dieses Bestandes an. Doch zeigte sich, daß — trotz der Erkenntnis von der Langlebigkeit und Zähigkeit mündlichen Überlieferens — mit diesen Sammlungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nur ein zeitlich sehr begrenzter Ausschnitt volksmusikalischer Geschichte erfaßt sei. Es erscheint evident, daß vor und neben der „Kunstmusik“ Volksmusik lebte: jedoch unbeachtet von der Geschichtsschreibung und der Erwähnung und literarischen Fixierung in der Regel unwert. Will die Musikwissenschaft in diesem Zusammenhang nicht kapitulieren, dann sind Wege zu suchen und Methoden zu entwickeln, die ein Eindringen in das volksmusikalische Leben des Altertums, des Mittelalters und bis herauf ins 18. Jahrhundert ermöglichen.

Walter Wiora hat 1953, im Rahmen des Bamberger Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte*¹ einander gegen-

¹ In: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953, Kassel—Basel 1954, S. 159—175.

übergestellt; die Problematik der „Geschichtlichkeit“ europäischer Volksmusik ist seither einem weiteren Kreis der Fachwissenschaftler vertraut geworden². Und Wiora legte auch — gebührend vorsichtig — die Methode fest, die hier anzuwenden sei³. Schließlich initiierte er als Mitglied des Executive Board des International Folk Music Council (IFMC), von Zoltán Kodály, dem damaligen Präsidenten der Vereinigung dazu ermuntert, eine eigene Studiengruppe, die sich der Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen widmen sollte. Der Aufbau dieser Studiengruppe wurde Benjamin Rajeczky, Budapest, und Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br., übertragen.

Nach gewissenhafter Vorbereitung durch die beiden letztgenannten Herren traf sich vom 13. bis 18. November 1967 in Freiburg i. Br., dem Sitz des Deutschen Volksliedarchivs, ein Kreis von Musikwissenschaftlern, Germanisten und Volkskundlern zur Konstituierung und ersten Arbeits-Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen (vor 1800) im IFMC. Im Eröffnungsreferat dieser Tagung (*Über die Bedeutung schriftlicher Quellen und mündlicher Traditionen für die Erforschung des europäischen Volksgesanges in Altertum und Mittelalter*) faßte Walter Wiora, Saarbrücken, nicht nur zusammen, was bisher zu diesem Thema bekannt und publiziert worden war, sondern bot darüber hinaus sehr konkrete Vorschläge für die praktische Arbeit und für die anzustrebenden Ziele der Studiengruppe. Diese sollte sich primär nicht mit den Melodienotierungen und Texten von Volksliedern vor 1800 befassen, sondern ihre Aufmerksamkeit den Nachrichten über volksmusikalisches Leben im weitesten Sinn schenken, wie sie etwa in allgemeinkulturgeschichtlichen Schriften verborgen seien. Zunächst stünde die Sammlung dieser Daten an (wobei fallweise Kulturgeschichtler, Volkskundler, Germanisten, Romanisten, Slawisten u. a. zugezogen werden müßten), dann deren chronologische oder thematisch-systematische Edierung, zuletzt deren Kommentierung. — Hier konnten Benjamin Rajeczky und Wolfgang Suppan anknüpfen und präzisieren: Des erstgenannten *Einführung in die Problematik und in die Aufgaben der Studiengruppe* galt dem zunächst anstehenden Arbeitsabschnitt, der Zeit bis zum Jahr 1500, während W. Suppan unter dem Titel *Volksliedforschung und Hymnologie* die Unterschiede zwischen mündlicher, schriftloser Tradierung und literarischer Existenzform am Beispiel des geistlichen Liedes zwischen 1500 und 1800 darstellte.

In die sehr ergiebige Diskussion dieser Fragen (die Veranstalter hatten zweieinhalb Tage der Diskussion vorbehalten) fügten sich Referate und Kurzberichte ein von: Jerko Bezić, Zagreb, *Volksliedquellen in Kroatien vor 1800*; Ludvig Bielawski, Warszawa; Rolf W. Brednich, Freiburg i. Br., *Der Einblattdruck als Quelle der Volksliedforschung*; Hendrik Daems, Brüssel, *Die ältesten Volksliedquellen im alten Flandern*; Oskár Elsček, Bratislava; Zoltán Falvy, Budapest, *Wandlungen des gregorianischen Chorals in Mitteleuropa unter dem Einfluß der Volksmusik*; Jean Gergely, Paris; Michael Härting, Köln, *Zur Quellenlage der anonymen Lieder von F. Spee*; Felix Hoerburger, Regensburg; Johannes Janota, Tübingen; Rayna Katarova-Koukoudova, Sofia, *Die Erwähnung bulgarischer Volkslieder und Tänze im 9., 10. und 11. Jahrhundert*; Walther Lipphardt, Frankfurt a. M., *Parodie und Travestie im Lied des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts*; Jaroslav Markl, Praha, *Die Melodien tschechischer Volkslieder weltlichen Inhalts vor 1800*; Josef Müller-Blattau, Saarbrücken, *Volkslieder im Rostocker Liederbuch von 1480*; Christoph Petzsch, München, *Zur Neuauflage des Lothamer-Liederbuches*; Alfred Quell-

² *Folk Music and Music History* erschien als eines der beiden Hauptthemen bei der Konferenz des IFMC 1964 in Budapest; vgl. *Studia Musicologica* VII, 1965, S. 11—209. Der 10. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana, 1967, widmete ein Round table dem Thema *Die Problematik der Geschichtlichkeit des europäischen Volksgesanges* (Kongreß-Bericht in Vorbereitung).

³ Vgl. *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln o. J. (= Das Musikwerk); *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957; *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961; Artikel *Deutschland, A. Grundsicht* in MGG III, Sp. 261—272, sowie zahlreiche Aufsätze desselben Verfassers.

malz, Stuttgart, *Altsdichten im Südtiroler Volksgesang*; Nicolae Rădulescu, Bucuresti, *Die Erforschung rumänischer Volkslieder vor 1800*; Richard Rybaric, Bratislava; Georges Spyridakis, Athen, *Bericht über Volkslied- und Volksmusikbelege aus der byzantinischen Periode (4. bis 15. Jahrhundert)*; Doris Stockmann, Berlin; Dimitris Themelis, Thessaloniki; Marie Veldhuyzen, Amsterdam, *Die Aufbereitung älterer Liedquellen im Niederländischen Volksliedarchiv*; Karel Vetterl, Brno, *Zur Problematik tschechischer Volksliedquellen vor 1600*; Valens Vodusek, Ljubljana; Norbert Wallner, Innsbruck, *Ältere Handschriften geistlicher Volkslieder aus Tirol*; Sepp Walter, Graz, *Das Maschta-Singen in der Steiermark*. — Es braucht auf die einzelnen Referate und Berichte hier nicht näher eingegangen zu werden, da ein eigener Tagungs-Bericht in Aussicht gestellt ist; ein Vorhaben, das durch die Qualität der Aufsätze und Diskussionen gerechtfertigt erscheint.

Die zweite Arbeits-Tagung der Studiengruppe wird auf Einladung des Tschechoslowakischen Nationalkomitees des IFMC im Frühjahr 1969 in Praha stattfinden. Bis dahin sollen — so sieht es das Programm vor — Modellarbeiten volksmusikalischer Quellenerschließung aus verschiedenen Gebieten und Themen für die Zeit bis 1500 erstellt werden, an denen die Möglichkeiten einer Edition zu diskutieren wären.

Die in fachlicher (von Rajeczky und Suppan) und organisatorischer Hinsicht (von Suppan) vorzüglich ausgerichtete Freiburger Tagung ließ keine Wünsche offen. Ein Empfang durch den Oberbürgermeister der Stadt, eine Exkursion an den Kaiserstuhl, nach Breisach und Ihringen, Besichtigung des Deutschen Volksliedarchivs und des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, die Fahrt auf den Schauinsland lockerten das anstrengende offizielle Programm in angenehmer Weise auf und werden vor allem den ausländischen Teilnehmern in schöner Erinnerung bleiben. Die Deutsche Sektion des IFMC (wie aus dem gedruckten Programm hervorgeht: vom Ministerium für wissenschaftliche Forschung der Bundesrepublik Deutschland und vom Kultusministerium des Landes Baden-Württemberg sowie vom Deutschen Musikrat gestützt) hat sich mit der Veranstaltung dieser Konferenz, an der 44 Fachwissenschaftler aus 15 europäischen Staaten teilnahmen, in den Vordergrund internationaler musikethnologischer Initiative gestellt.

Das erste Festival der American Liszt Society in Radford (Virginia)

VON GEORG SOWA, SOLINGEN

Vom 15. 12. bis 17. 12. 1967 fand in Radford (Virginia) das erste Liszt-Festival der neugegründeten American Liszt Society statt. Das Treffen wurde anberaumt in den z. Z. leerstehenden Räumen des Radforder College. Radford selbst ist ein kaum 20 000 Einwohner zählender Ort, eine gute Flugstunde südwestlich von Washington/D. C. entfernt. Prof. Dr. D. Kushner, Schrift- und Organisationsleiter, hatte für den reibungslosen Verlauf des Festivals gut vorgesorgt. Sämtliche Veranstaltungen fanden im Auditorium maximum des College statt. An Ausstattung und Ausmaßen glich dieser Raum einem komfortablen Opernhaus. Wissenschaftliche Vorträge und künstlerische Darbietungen wechselten; Diskussionen fanden in kleinen privaten Kreisen statt.

Ziel dieses Festivals war, Leben und Wirken Franz Liszts neu zu durchdenken und neue Maßstäbe zu gewinnen. In Anbetracht der Tatsache, daß gerade an den Colleges und Universitäten der USA die Werke Liszts sehr beliebt geworden sind, daß aber das Technische stark in den Vordergrund rückt (das Wort „Roboter am Klavier“ fiel bei den Diskussionen wiederholt!), erschien in verantwortlichen Kreisen die breit angelegte Aussprache schon

lange fällig. Und so war diese Zusammenkunft in der Tat ein Stelldichein von Liszt-Anhängern und -Interpreten, die fast ausschließlich im Lehramt an den höheren Bildungstätten tätig sind.

Immer wieder gingen die Vortragenden auf das Progressive, auf das Fortschrittliche in den Werken Liszts ein. Bela Boszome nyi (Boston-Universität) belegte in seinem Vortrag *Liszt, the Progressive Composer* mit zahlreichen Beispielen das Hinausweisende und Zukunftsträchtige vor allem des Harmonikers Liszt. Herriet Herring (Brevard College) untersuchte in seinem Referat *Liszt's Influence on Early Twentieth-Century Piano Music* verschiedenartige Einflüsse, die von Liszts Spielweise und Klangwirkung auf die nachfolgende Generation ausgingen. Philip Friedheim (Hunter College der City-Universität New York) hatte ebenfalls das Moment des Dynamischen, des Progressiven im Auge, wenn er von Lesarten und Fassungen sprach, die namentlich in den frühen Klavierwerken nie endgültig waren. Mit dem Thema *Technical Aspects of Liszt Pedagogy* umriß Elese J. Mach (North-eastern Illinois State College) pädagogische Aufgaben. Allgemein läßt sich sagen, daß in fast sämtlichen Vorträgen eine gewisse neue Sichtweise des kompositorischen Schaffens Liszts nicht zu leugnen war. Vornehmlich aus der Sicht der nachfolgenden Generation wurde deutlich, daß Franz Liszt in vielem Anreger und Gebender war.

Georg Sowa, Solingen, sprach über neu aufgefundene Briefe Liszts an Ludwig Nohl. Sie wurden erst vor wenigen Jahren von der Schwiegertochter Nohls dem Archiv „Haus der Heimat“ in Iserlohn übergeben. Zwölf Briefe sind im Original, sechs weitere in Abschriften vorhanden. Nur wenige davon wurden von La Mara bereits veröffentlicht. Im Zusammenhang betrachtet, lassen die Briefe echte, tiefe Freundschaft zwischen den beiden Persönlichkeiten erkennen. Sie markieren zugleich den Weg beider, angefangen vom Jahre 1869 bis zum Tode Nohls im Jahre 1885.

Den praktischen Teil des Festivals bildete eine Reihe von Liszt-Konzerten, die durchweg auf hohem Niveau standen. Das sechsköpfige Direktorium der American Liszt-Society beabsichtigt, die Vorträge der Tagung im „Liszt-Journal“ zu veröffentlichen. Außerdem hat es sich zur Aufgabe gestellt, alljährlich ein Liszt-Jahrbuch herauszugeben.

Neue Literatur zur slowakischen Musikgeschichte*

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Die Sammelbandreihe der slowakischen Musikologen ist bisher im Westen kaum bemerkt worden, da sie, wie die meisten tschechischen und slowakischen Publikationen, aus sprachlichen Gründen unzugänglich ist. Mit den oft viel zu kurzen Zusammenfassungen, die sowohl inhaltlich wie sprachlich einiges zu wünschen übrig lassen, ist diesem Übel nicht abzuhelfen, da ihr informativer Wert zweifelhaft ist. Als Beispiel kann der „berühmte tschechische Komponist Vítězslav Nezval“ dienen (VII, S. 121), den der Leser vergeblich in einem Musiklexikon suchen wird. Gemeint ist V. Novák. Vom Wunsch nach sprachlich und fachlich habilen Übersetzern abgesehen würde man es auch begrüßen, wenn man die Studien und Resumés etwas sorgfältiger korrigieren möchte. Die reichhaltige Ernte an Druckfehlern in Text und Notenbeispielen, die in diesen sieben Bänden zu finden ist, wollen wir — bis auf einige besonders wichtige — dem Leser ersparen.

* *Hudobnovedné štúdie* (Musikwissenschaftliche Studien). Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften. Band I, 1955, 210 S.; II, 1957, 207 S.; III, 1959, 303 S.; IV, 1960, 340 S.; V, 1961, 256 S.; VI, 1963, 226 S.; VII, 1966, 245 S.

Die 47 Beiträge sind fast ausschließlich der Musik in der Slowakei gewidmet. Ganz ohne Verbindung mit der slowakischen Musikgeschichte sind nur die Studien von Jaroslav Vanický (über den tschechischen Mittelalterdichter Domaslav, IV, S. 126—137) und Zdenko Nováček (B. Smetana, I, S. 181—210).

Über die Beziehungen Klara Schumanns (II, S. 178—186) und Anton Rubinsteins (III, S. 196—204) zu Bratislava berichtet Zoltán Hrabuššay, der vier bisher ungedruckte Briefe von Klara Schumann an Kornelia Spányi und Joh. Nep. Batka publiziert und die Programme ihrer Konzerte 1856 und 1866 mitteilt. Anton Baník hat Lisztiana aus dem Besitz der Familie Zamojski gefunden (*Unbekannte Handschriften von F. Liszt in der Slowakei*, IV, S. 177—196) und abgedruckt. Die sieben Briefe und einige Notenblätter sind im Faksimile beigegeben. Vom gleichen Verfasser stammen *Erinnerungen, Dokumente und Betrachtungen zu Béla Bartók* (IV, S. 138—176) mit faksimilierten Briefen und Dokumenten, die fast alle die endlosen und unerfreulichen Verhandlungen zwischen Bartók und der „Matica slovenská“ wegen der seit 1911 geplanten Edition slowakischer Volkslieder illustrieren. Der geduldige Bartók verlangte erst 1939 sein Manuskript, dessen erster Teil 1959 erschien, zurück. Besonders interessant ist ein Verzeichnis der Briefe, Dokumente und übrigen Bartókiana im Besitz der „Matica slovenská“ sowie die Mitteilung, daß von Bartóks ursprünglichen 248 Phonographwalzen noch 226 intakt sind.

Die Beiträge zur älteren Musikgeschichte der Slowakei konzentrieren sich um zwei Themengruppen, deren erster Richard Rybář drei Studien gewidmet hat. In Band I (S. 151—179) untersucht er *Die slowakischen Neumen der Kremnitzer Bruchstücke I und II* (12.—13. Jahrhundert), des Antiphonarfragments aus Bratislava (13.—14. Jahrhundert) und der Bruchstücke aus Kaschau (14. Jahrhundert). Von allen Denkmälern, deren Provenienz übrigens unsicher ist, sind Faksimilia beigegeben. Interessanter ist die zweite Studie (IV, S. 194—208) über die *Sequenzen des Zipser Graduals des Georg von Käsmark*, einer Handschrift eines unbekanntenen Schreibers, die G. v. Käsmark 1426 approbiert hat. Von den 68 Sequenzen mit 54 Melodien sind die meisten (41) deutscher Herkunft. Der Verfasser hat jedoch auch 15 französische, 3 englische, 2 italienische, 2 böhmische und 6 einheimische Sequenzen nachweisen können. Im dritten Beitrag, *Sequenz, Legende, Epos* (VI, S. 194—208) definiert er die Sequenz als versifizierte und gesungene Legende.

Die zweite und größte Gruppe von Beiträgen ist den zahlreichen Sammlungen von Tänzen, Liedern und Spielstücken aus dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet. Jozef Kresanek, bekannt durch seine ausgezeichnete Arbeit *Das slowakische Volkslied* (Bratislava 1951), setzt hier seine Untersuchungen in einer Studie über die *Historischen Grundlagen des Hayduken-Tanzes* (III, S. 136—162) fort. Er verfolgt die Entwicklung dieses Tanzes von den ursprünglichen Kampf- und Historieliedern über die Moresca des 14. und 15. Jahrhunderts bis in jene Gegenden Mittel- und Südeuropas, in denen gegen die Türken gekämpft wurde. Die charakteristischen melodischen Formeln weisen in das Zentrum der wallachischen Musikkultur. (Einige Druckfehler in den Notenbeispielen, z. B. Nr. 6, Takt 8, Nr. 7, Takt 3, Nr. 7, Takt 4, lassen sich mühelos korrigieren.) Ganz unbegreiflicherweise fehlt eine Zusammenfassung der wichtigen Ergebnisse in einer der Weltsprachen.

Mit der Tanzsammlung der Anna Szirmay-Keczer (die übrigens nichts mit dem Manuskript zu tun hat) befaßt sich Kresanek in einer umfangreichen Arbeit (VII, S. 5—86), die den deutsch lesenden Interessenten in der inhaltlich entsprechenden Einleitung der Ausgabe *Melodiarium Annæ Szirmay-Keczer, Fontes Musicæ in Slovacia, Vol. I, Bratislava 1967*, zugänglich ist. Die slowakische Studie ist allerdings ausführlicher und nachdrücklicher in der Polemik gegen polnische (K. Hlawicka) und ungarische (B. Szabolcsi) Interpretationen. Der Verfasser weist nach, daß die Handschrift aus dem 18. und nicht, wie bisher angenommen, aus dem 17. Jahrhundert stammt.

Ebenfalls im 18. Jahrhundert wurde der in Oponice aufgefundene Sammelband von Liedern und Tänzen (1730) kompiliert, mit dem sich R. Rybářič (VII, S. 49–86) und Oskár Elšček (VII, S. 87–96) befassen. Dieses Lieder- und Tanzbuch aus der Bibliothek des Grafen Apponyi enthält die „Melodiestimmen“ von „ungarischen“ Tänzen (72), slowakischen Liedern und Tänzen (77), Tafelmusiken und verschiedenen Sätzen (153) im jüngsten Teil. Die zahlreichen Volkswesen in einem typisch adeligen Musiziergut sind charakteristisch für die besondere Einstellung des ungarischen Adels. Rybářič vermutet, sicherlich mit Recht, daß die größtenteils achttaktigen Sätzchen nur als Gedächtnisstütze für die Improvisationen der Kapelle gemeint waren. Die zahlreichen Notenbeispiele sind in dieser Arbeit wohl der Korrektur entgangen, wie die z. T. irreparablen Druckfehler beweisen (z. B. Nr. 3, Takt 2; Nr. 4a, Takt 2; Nr. 4b, Takt 2; die Überschrift von Nr. 4d soll ASK C–63 heißen, Takt 2 ist korrumpiert; Nr. 13, Takt 2 und Nr. 17, Takt 9 sind rhythmisch verdorben; Nr. 18, *Puldier Polonicus* im $3/4$ -Takt hat im Takt 9 $4/4$ und im Takt 14 $2/4$. Dieser Tanz soll auf S. 88 der Handschrift stehen, lt. Elšček — vgl. weiter — steht er auf S. 45 mit dem Titel *Puldier Poloniensis*, hier allerdings mit neuen Fehlern in Takt 2 und 9. Der Leser muß die richtige Version aus diesen beiden Beispielen rekonstruieren, wobei Takt 9 sicherlich

 lauten muß).

O. Elščeks Beitrag ist einer Stilcharakteristik der „Oponicer“ Sammlung und deren Beziehung zur slowakischen Volksmusiktradition gewidmet. Der Verfasser teilt die Sätzchen in „Kunst“- und „Volksmusik“ ein, nach Kriterien, deren Beweiskraft man bezweifeln möchte. Die ganze Sammlung ist schließlich auch nach seiner Ansicht von einem „Kunstmusiker“ zusammengestellt, die Authentizität der Aufzeichnungen zweifelhaft.

Den Versuch einer Analyse der Tanztypen in den bisher bekannten slowakischen Sammlungen der Zeit um 1700 unternahm L'uba Ballová (*Zur Problematik der auf dem Gebiete der Slowakei erhaltenen Tanzmusik um 1700*, VI, S. 142–196). Im ersten Abschnitt enthält diese Arbeit eine nützliche Übersicht der Quellen, z. T. mit genauer Inhaltsangabe (Codex Vitoris, Codex Eleonore Lányi), im zweiten und dritten eine Untersuchung der Nomenklatur („*saltus hungaricus*“, „*saltus polonicus*“ usw.), der Bestimmung, Struktur und Provenienz.

Die letzten zwei Beiträge zur älteren slowakischen Musikgeschichte stammen von Ladislav Mokřý, der den vermischten Inhalt des *Pestrý sborník*, einer Lautentabulatur aus Leutschau-Levoča (II, S. 106–166) untersucht. Die 113 Tänze sind hier zu viersätzigen Suiten gruppiert, deren Aufbau (Allemande-Courante-Ballo-Sarabande) nicht dem üblichen entspricht. Zahlreiche Einzelsätze sind national bestimmt, insbesondere die *choreæ polonicæ et hungaricæ* und eine *chorea kozacky*, aber auch süddeutsche und österreichische Tänze sind hier zu finden. Unter den Tafel- und Trompeterstückchen ist ein *Appetitus Kalbfleisch* nicht ohne kulinarisches Interesse. Der einleuchtende Wert dieser Studie wird nur durch den traurigen Zustand der Notenbeispiele beeinträchtigt. Besonders auffallend, wenn nach einer Aufzählung der Druckfehler in der früheren Veröffentlichung durch A. Hořejš (in *Hudba na Slovensku v XVII. storočie*, Bratislava 1954, S. 345–418) das darauf folgende Notenbeispiel in 5 Takten 11 Druckfehler aufweist (S. 110, Anm. 4), u. a. in der Vorzeichnung.

In Band VII (S. 97–108) hat Mokřý als zweiten Beitrag eine Studie über die *Anfänge des musikalischen Barocks in der Slowakei* veröffentlicht. Als Vermittler der frühbarocken Strömungen nach 1625 weist er in der Mittel- und Nordslowakei deutsche, in Bratislava italienische Meister nach. Die Vermittlerrolle der katholischen Kirche war in dem damals überwiegend protestantischen Lande gering.

Jiří Šehna1, der in verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden zahlreiche Studien zur mährischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts veröffentlicht hat und sich

besonders mit der Liechtenstein-Castelcornschen Kapelle in Kremsier befaßt, hat in einem Beitrag *Aus dem Leben der Musiker der bischöflichen Kapelle in Kremsier im 17. Jahrhundert* (VII, S. 122—133) die Umstände der Flucht des Mauritius-Organisten in Kremsier, Andreas Volner, der 1674 die Domorganistenstelle zu St. Martin in Bratislava erhielt, untersucht und an Hand von fünf lateinischen Briefen dokumentiert. Von Bedeutung für die Biographie des 1670 aus den gleichen Diensten entflohenen Heinrich Franz von Biber ist ein neu entdeckter Brief Bibers an den Bischof. Der Verfasser interpretiert diesen Brief wohl richtig, wenn er annimmt, daß Biber ursprünglich in Diensten des Neffen des Bischofs, Christoph Philip Graf Liechtenstein-Castelcorn, gewesen ist. Dieser wichtige Beitrag ist leider ohne Resumée.

Zur Musikgeschichte von Bratislava schrieb Zoltán Hrabuššay (nun so geschrieben!) eine bemerkenswerte Studie *Die Erzeugung und die Erzeuger von Musikinstrumenten in Bratislava* (V, S. 197—238), der eine kurzgefaßte Musikgeschichte der Stadt mit besonderer Berücksichtigung der in den Quellen erwähnten oder erhaltenen Musikinstrumente als Einleitung dient. In den sehr konzentrierten und auf gründliche Archivstudien gestützten Kapiteln teilt der Verfasser eine Unmenge an Namen, Daten und Fakten über sein Thema mit. Ein umfangreiches Kapitel ist dem international bekannten Unternehmen der Familie Schöllnast (gegründet 1775 durch Franz Schöllnast) gewidmet, dessen Geschäftsbücher aus den Jahren 1814—1835 und 1836—1859 einen bedeutenden Export von Blasinstrumenten nach den meisten Ländern Europas dokumentieren.

Die Beiträge zur neueren Musikgeschichte konzentrieren sich um die für die slowakische Musik bedeutenden Komponisten Ján L. Bella, Mikuláš Moyzes, Mikuláš Schneider-Trnavský und Eugen Suchoň. Eine umfangreiche Biographie von M. Moyzes (1872—1944) von Zdenka Bokosová nimmt den größten Teil des Bandes I ein (S. 7—150); sie enthält eine eingehende Lebensbeschreibung und Wertung der Werke, Werkanalysen, einen Stammbaum der Familie und ein Werkverzeichnis.

Jozef Šamkos Studie zum 75. Geburtstag von M. Schneider-Trnavský (II, S. 5—12) bringt u. a. eine Übersicht der Werke dieses wenig bekannten Liedkomponisten.

Mit den Liedern von J. L. Bella (1843—1936) befaßt sich Juraj Potúček (*Das zweite Heft der „Slowakischen Quartettgesänge“*, II, S. 167—169) und druckt das ganze Heft faksimiliert ab. Viera Donovalová hat die *Charakteristik der Personen in Suchoňš „Katrena“* (V, S. 5—91) und die *Musikalische Dramaturgie in Suchoňš Oper „Svätopluk“* (VI, S. 5—55) gründlich untersucht und überzeugend dargestellt.

Richard Rybáričs Beitrag zur *Geschichte des Musikvereins in Banská Bystrica 1857—1862* (III, S. 163—175) ist einer jener verdienstvollen Bausteine, die für die Musikgeschichtsschreibung unentbehrlich sind. In gleichen Bahnen bewegt sich Mária Potemrová in der Studie *Vojtěch Měrka im Kaschauer Musikleben* (VI, S. 179—193).

Über das sehr intense Verhältnis des tschechischen Komponisten Vítězslav Novák zur Slowakei und dem slowakischen Volkslied berichtet Vladimír Lébél auf Grund von Briefen aus dem Nachlaß des Komponisten (III, S. 176—195).

Eine umfangreiche und bedeutende Gruppe von Arbeiten ist der Volksmusik gewidmet. *Die Geburt des europäischen Volksliedes* von János Maróthy (VII, S. 135—165) ist eine Zusammenfassung der Hauptgedanken aus der bekannten Studie *Az európai népdal születése* (Budapest 1960). Oskár Elschek definiert *Begriff und Hauptmerkmale der musikalischen Folklore* (III, S. 5—42) und untersucht in einer vergleichenden Studie den europäischen mehrstimmigen Volksgesang (VI, S. 79—116). Alica Elschek hat mit ihrer Untersuchung über die *Grundlegende ethnomuskologische Analyse* (VIII, S. 117—178) zu diesem Themenkreis beigetragen. Alle drei Arbeiten enthalten eine Reihe von wichtigen Resultaten und zeichnen sich durch ein hohes Niveau aus.

Mit dem wichtigen Problem der Aufzeichnung von Tanzschritten im Volkstanz befaßt sich Štefan Tóth in zwei sehr interessanten Studien. Er berichtet über die *Bewegungsgruppen im slowakischen Volkstanz* (III, S. 43—118) (zahlreiche graphische Darstellungen!) und vergleicht sein eigenes System (*Die Tanzschrift*, slowakisch, Bratislava 1952) mit dem bekannten von Rudolf von Laban (V, S. 92—130). Das „vertikale“ System von Tóth dürfte wegen seiner größeren Anschaulichkeit und vor allem wegen der geringeren Anzahl der notwendigen Zeichen dem Labanschen überlegen sein.

Ladislav Galko skizziert *Die Publikation und das Echo der „Slovenské spevy“* (VII, S. 109—121), der ersten slowakischen Volksliedsammlung, die 1880—1907 in 17 Heften erschien und an die 2000 Volkslieder enthielt. Außerhalb der slowakischen Thematik befindet sich Karol Hławiczka mit einer *Genetischen Analyse der Rhythmik in den Liedern aus Orawa* (Polen) (III, S. 119—135).

In gemeinsamer Arbeit haben Václav Pletka und Vladimír Karbusický einen *Beitrag zur Erforschung der slowakischen Arbeiterlieder* verfaßt (IV, S. 5—69) und 197 solche Lieder nachgewiesen. Ebenfalls in gemeinsamer Arbeit untersuchten Miroslav Filip und Ladislav Leng *Die slowakischen Volkspfeifen* (IV, S. 70—99) und ihre akustischen (Filip) und musikalischen (Leng) Besonderheiten.

Filips weitere akustische Untersuchungen gelten einer *Oszillographischen Untersuchung der Vokale* (V, S. 131—141) beim Gesang und bei der Rede. Bemerkenswerter ist Filip auf kybernetischem Fundament aufgebaute Deduktion des *Charakters des Informationsträgers in der Musik* (VI, S. 56—78). („Die akustische Energie ist mit ihrer Verteilung im Hörbereich und in der Zeit der Informationsträger in der Musik“.) Eine dritte Studie *Über die Mehrkanalaufnahme von Instrumentalensembles* (VII, S. 166—175) enthält Filip Vorschläge zur Transkription der tönenden mehrstimmigen Musik in verlässliche Notenaufzeichnungen durch Verwendung von speziellen elektromagnetischen Abnehmern und durch Aufnahme jeder Stimme für sich auf mehrspurige Tonbandgeräte. Im letzten Beitrag (VII, S. 176—200) untersucht der Verfasser schließlich die Möglichkeiten einer objektiven graphischen Melodieaufzeichnung.

Auf dem vernachlässigten Gebiete der Musiksoziologie ist nur Jozef Kresánek mit einer Studie *Zur Problematik der sozialen Funktion der Musik* (II, S. 13—55) vertreten, die in mancher Hinsicht zur Polemik herausfordert. Ein Blick in das Literaturverzeichnis des 1957 erschienenen Beitrages zeigt jedoch — mit einer Ausnahme — nur Hinweise auf Schriften, die vor 1940 erschienen sind. Wir nehmen an, daß der Verfasser seine Arbeit heute anders formulieren würde, nicht zuletzt die Arnold Schönberg betreffenden Abschnitte.

Zum Abschluß dieser informativen Übersicht noch die Beiträge zur Bibliographie und Dokumentation: Juraj Potúček, bekannt als Verfasser der großen Bibliographie der slowakischen Musik (*Súpis slovenských hudebnín a literatúry o hudebníkov*, Bratislava, Akademie der Wissenschaften 1952), veröffentlicht *Nachträge zur Musikbibliographie* (III, S. 205—275), eine Bibliographie der *Slowakischen Musik in der Literatur des Auslandes 1951—1960* (V, S. 239—256) und (VII, S. 200—227) eine Auswahlbibliographie der *Slowakischen musikfolkloristischen Literatur 1823—1961*. Die Bedeutung solcher Arbeiten ist einleuchtend. Der Verfasser hat auch eine Bibliographie der slowakischen musiktheoretischen Literatur veröffentlicht (Bratislava 1955).

Jana Terrayová untersucht (II, S. 56—105) die *Methodologischen Probleme der musikhistorischen Dokumentation* mit besonderer Berücksichtigung eines Generalkataloges der slowakischen Musik und druckt hier Vorschläge für Evidenzkarten und Fragebögen ab. Im zweiten Teil der Studie folgt eine gründliche Übersicht der musikalischen Denkmalpflege im Ausland. In einer zweiten Arbeit (IV, S. 197—328) publiziert die Verfasserin ein *Verzeichnis der Fonds der Musikarchive in der Slowakei*, das in den kommenden Bänden fortgesetzt werden soll. Der erste Teil umfaßt die Manuskriptsammlungen der Kirche in Púchov

(10 weltliche und 85 Kirchenwerke) und die Musikalien aus dem Archiv der Familie Prileský-Ostrolúcký (34 Katalognummern). In der ersten Abteilung der Púchover Sammlung (deponiert im musikwissenschaftlichen Institut der Slowakischen Akademie in Bratislava) ist Dittersdorf mit einer Symphonie in A und J. Haydn mit einer *Cassazio* für Streichquartett vertreten. In der zweiten Abteilung finden wir an bekannten Namen F. X. Brixi (9 Werke), Dittersdorf (Messe), Gluck (Arie), J. A. Hasse (2 Arien), Georg Reutter jun. (4 Werke), Wagenseil (Kantate) und Johann Zach (Arie). Alle Werke sind thematisch erfaßt. Die zweite Sammlung (jetzt im Slowakischen Nationalmuseum in Martin) enthält u. a. 6 Flötenduoette und 4 Sonaten von J. J. Quantz, ein Flötenkonzert in D von Wagenseil, eine Sinfonia von Hasse, 6 Sonaten für Flöte, Viola d'amore und Baß von J. J. Neruda und unter den Drucken Haffners *Oeuvres mêlées* (Partie I/II), G. Wittrocks *Lieder mit Melodien* (1777) und Gellerts *Geistliche Oden und Lieder*. Zahlreiche anonyme Werke müssen noch identifiziert werden. Die Bearbeitung des Materials ist vorzüglich und eine baldige Fortsetzung höchst wünschenswert.

Ein Anonymus L. J. hat schließlich noch ein *Verzeichnis der slowakischen Musik auf Schallplatten* (III, S. 276—297) kompiliert, das durch die neuen Aufnahmen seit 1959 erfreulicherweise bedeutend ergänzt werden kann.

Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“*

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Bachs Sonaten für Violine (Flöte, Gambe) und obligates Cembalo sind von der Forschung bisher recht wenig beachtet und selten in ihrer spezifischen Eigenart erkannt worden, unterscheiden sie sich doch sowohl von den Werken gleicher Besetzung zeitgenössischer Komponisten als auch von denen der folgenden Generation, endlich aber auch von Bachs eigenen Triosonaten (z. B. den Orgeltrios BWV 525—530): Die Zeitgenossen beschränken sich, sofern sie jenen Typus überhaupt pflegen, meist darauf, der rechten Hand des Cembalisten eine Obligatstimme zuzuteilen, die wahlweise auch von einem andern Instrument übernommen werden kann, so daß eine regelrechte Triosonate als Grundform erkennbar bleibt; die folgende Generation geht mit der „Sonate für Klavier mit Begleitung einer Violine“ (Flöte usw.) ganz andere Wege; bei Bachs Sonaten dieser Besetzung sind jedoch Melodieinstrument und Klavier in vielen Sätzen eine derart eigenständige Funktion zugewiesen, daß der Charakter dieser Werke mit dem Terminus Triosonate unzureichend gekennzeichnet erscheint.

Dies ist der Ausgangspunkt der *Studien* Hans Eppsteins, die Bachs genannte Sonaten hauptsächlich unter vier Gesichtspunkten betrachten:

Das Zusammenwirken der Instrumente

Formprobleme

Entstehungsgeschichtliche Fragen

Echtheitsfragen

Während das letzte Kapitel (Echtheitsfragen), wie zu erwarten war, keine sensationellen Neuerkenntnisse bringt — sein Wert besteht hauptsächlich darin, daß die bisher oft nur verdachtsweise geäußerten Echtheitszweifel zu den Sonaten BWV 1031, 1020, 1022, 1036, 1025 und Anh. 154 nach den vorangegangenen Untersuchungen nun ihre Berechtigung

* Diss. phil. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1966. 199 S. (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 2.)

finden —, wird sich die Forschung mit den Ergebnissen der ersten drei Kapitel gewissenhaft auseinandersetzen müssen. Denn die — nicht zuletzt sprachlich — ausgezeichnete Arbeit Eppsteins bringt eine Reihe fruchtbarer Neuansätze, die über das begrenzte Gebiet der vorliegenden Studien hinaus Bedeutung haben.

Mit der Frage nach dem Zusammenwirken der Instrumente sucht der Verfasser zu klären, inwieweit Bach bewußter als seine Zeitgenossen die in der gewählten Besetzung begründeten musikalischen Möglichkeiten wahrgenommen hat. Hier erscheinen zwei Beobachtungen bedeutsam:

In den schnellen Sätzen herrscht das Trioprinzip vor; nicht triomäßige Partien haben episodischen Charakter. Wo es in diesen Sätzen aber zu stärkerer Ausprägung des Instrumentidiomatischen kommt, wo also z. B. dem Melodieinstrument eine Kantilene, dem Klavier dagegen eine spielerische Begleitfigur zugewiesen wird, da kommt es im Verlauf des Satzes wohl in der Regel zu Stimmtausch, so daß auch das Klavier die Kantilene und das Melodieinstrument die Begleitfigur übernimmt; die erste Präsentation jedoch erfolgt stets in der für beide Instrumente charakteristischen Stimmzuweisung (vgl. z. B. die Cantabile-Partie in Satz 3 der Gambensonate g-moll).

Noch stärker vom Instrument her erfunden erscheint der Klavierpart in den langsamen Sätzen. Hier ist oftmals die Idee des „obligaten Accompagnements“ wirksam, das für die Wiener Klassik große Bedeutung erlangen sollte. Ihren Höhepunkt erreicht die Eigenständigkeit des Klavierparts in den Eingangssätzen der Violinsonaten in *h*- und *f*-moll: „Diese beiden Sätze stellen nach Satzstruktur und musikalischem Charakter einen der kühnsten Vorstöße Bachs in kammermusikalisches Neuland dar“ (S. 43).

Was Bach zu dem Schritt von der Triosonate weg zum Duo mit obligatem Cembalo bewegen haben mag, wird sich schwer sagen lassen. Das Problem steht in engem Zusammenhang mit einigen weiteren Fragen, die sich als nicht weniger problematisch erweisen. Die eine ist die nach Bachs Stellung zum Generalbaß. Empfund er das akkordische Accompagnement als *conditio sine qua non* wie die meisten seiner Zeitgenossen oder (wie Eppstein vermutet) bisweilen auch als Verunklärung des reinen Satzes? Hier könnte vielleicht einmal eine Spezialstudie weiterhelfen¹. Eine andere Frage ist die nach Bachs Verhältnis zum Klavier. Offenbar ist er ein Liebhaber guter Cembali gewesen, wie man aus mehreren biographischen Hinweisen erkennen kann². Vielleicht war es also wirklich eine Parteinahme für das Cembalo, wenn er noch in seinen späteren Leipziger Jahren Instrumentalkonzerte, die für Melodieinstrumente komponiert worden waren, zu Cembalokonzerten umarbeitet. Zwar kommt unserem heutigen Empfinden deren Urform oft mehr entgegen — man denke nur an die bekannten Violinkonzerte (BWV 1041–1043) und ihre Cembalo-Übertragungen (BWV 1058, 1054, 1062) —, aber wer vermag zu sagen, ob Bach darin nicht anders empfand? Wenn ja, so wäre auch die oben angeschnittene Frage gelöst. Auch die kurze Klangdauer des Cembalotones (Eppstein, S. 32) könnte Bach vielleicht weniger von der Übertragung melodischer Linien auf dieses Instrument abgeschreckt haben als uns heute, da man sich mit diesem Phänomen ja auch in den reinen Cembalowerken abfinden mußte. Offenbar hatte die Zeit eine beträchtliche Übung im „Zurechthören“ des Cembaloklanges, sonst wäre ihr die Diskrepanz zwischen einer auf der Orgel und einer auf dem Cembalo gespielten Fuge nur schwer erträglich gewesen; und Bach hätte wohl eher eine „Wohl-

¹ Vgl. auch die Behandlung derselben Frage durch Roger Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachsden Motetten* in: Bach-Jahrbuch 1966.

² Als Köthener Hofkapellmeister läßt Bach ein neues Cembalo in Berlin anfertigen (Fr. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 17); bei der Wiederaufnahme der Konzerte des Collegium Musicum nach dem Tode Augusts des Starken, läßt er durch die Leipziger Lokalpresse ankündigen, daß „dabey ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“, Verwendung finden werde (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs III*, Leipzig 1941, S. 132); und nicht zuletzt weist sein eigener Nachlaß (vgl. z. B. Spitta II, S. 958 und 968) in dieselbe Richtung.

temperierte Orgel“ statt eines „Wohltemperierten Klaviers“ geschrieben³.

Zum Formproblem bringt Eppstein zunächst eine allgemeine Charakteristik der auftretenden Formen. Der äußeren Anlage nach gehören die behandelten Sonaten in der Mehrzahl dem viersätzigen da-chiesa-Typus und in der Minderzahl dem dreisätzigen Konzerttypus zu: nur BWV 1030 und 1019 (a) sind unregelmäßig geformt. Mit dieser Ansicht tritt Eppstein der Auffassung Hans-Joachim Mosers (Zeitschrift für Musik 105, 1938) entgegen, der den langsamen Eingangssatz nur als Einleitung zum folgenden Allegro aufgefaßt wissen möchte und damit zu einer durchgängig dreisätzigen Form gelangt⁴. Besondere Beachtung verdient jedoch Eppsteins zweites Formkapitel, *Das Prinzip der Integration*. Unter Integration versteht Eppstein dabei das Bestreben des Komponisten, mit Hilfe motivischer, rhythmischer oder melodischer Mittel durch Entsprechung einzelner Formteile die Einheit eines Formganzen herzustellen. Mit zahlreichen Beispielen wird die Integration innerhalb von begrenzten melodischen Verläufen, ferner zwischen Stimmen eines mehrstimmigen Komplexes und endlich innerhalb größerer Formstrukturen dargestellt. Charakteristisch ist, daß diese Integration vom Hörer vielfach unbewußt oder halbbewußt erlebt wird, ferner daß die offen zutage liegende Formstruktur eines Satzes von den zur Integration aufgewendeten Mitteln derart überlagert — oder vielleicht besser „unterwandert“ — wird, daß ein hörmäßiges Wahrnehmen der eigentlichen Form durch sie erschwert, verunklärt, im extremen Fall sogar unmöglich wird.

Mit dem Begriff der Integration läßt sich eine Erscheinung fassen, die zwar bisher nicht unbekannt war, aber doch kaum jemals in ihrer Funktion und in ihrer Wirkung auf den Hörer so klar erkannt und beschrieben wurde. Man verfolge z. B. einmal anhand der Darstellung Eppsteins (S. 55), wie im Mittelsatz der Gambensonate g-moll die drei Stimmen (Baß, Cembalodiskant, Gambe) zu Beginn funktionell klar voneinander geschieden sind, sich aber ganz allmählich in ihrer Struktur einander annähern, und vergleiche dann, was hiervon erkennbar bleibt, sofern man nach traditioneller Analyse einen zweiteiligen Reprisensatz konstatiert. Es wird Aufgabe künftiger Analysen sein festzustellen, inwieweit sich auch an anderen Kompositionsformen mit dem Begriff der Integration bestimmte Sachverhalte besser als bisher beschreiben lassen.

Den größten Raum innerhalb der Arbeit nimmt die Behandlung entstellungsgeschichtlicher Fragen ein, und sie sind es auch, die zu einer erheblichen Anzahl neuer Thesen über die Werkgenese der behandelten Sonaten geführt haben. Ob sich alle diese Thesen als hinreichend fest gegründet erweisen werden, muß die Zukunft entscheiden; doch ist jede einzelne von ihnen ein klar durchdachter und damit zum Weiterdenken anregender Diskussionsbeitrag.

Es geht dem Verfasser darum, nachzuweisen, daß ein gewisser, nicht unbeträchtlicher Teil der behandelten Sonaten in der uns überlieferten Form keine Originalkomposition, sondern Umarbeitung von früher komponiertem darstelle. Berechtigt ist die Frage nach dem Urbild einerseits, weil wir von keinem einzigen der behandelten Werke die Kompositionsniederschrift Bachs besitzen, und andererseits, weil wir einige sicher nachweisbare Umarbeitungen unter ihnen kennen: Die Gambensonate G-dur geht auf eine Triosonate für 2 Flöten und Generalbaß zurück; und in der Erstfassung der Violinsonate G-dur wurde offensichtlich eine früher komponierte Arie wiederverwendet. Man wird also fragen müssen, ob dieses die einzigen nachweisbaren Fälle sind oder ob sich weitere finden lassen.

³ Bezeichnend dafür ist, daß Bachs *Kunst der Fuge*, die nach dem Consensus nahezu sämtlicher Forscher ein Klavierwerk darstellt, in unserer Musizierpraxis als Cembalodarbietung keinen Eingang gefunden hat (von seltenen Ausnahmen abgesehen).

⁴ Noch radikaler faßt z. B. R. van Leyden in seiner Ausgabe der Gambensonaten (Peters) die langsamen Sätze als Einleitung zu dem jeweils nachfolgenden schnellen auf (Taktzählung!). Anlaß dazu ist vermutlich häufig die anachronistische Auffassung, daß ein phrygischer Schluß nicht vollkommen sei — eine Auffassung, die auch zur — vielleicht unberechtigten — Zählung der Flötensonate h-moll (BWV 1030) als dreisätzig (so auch die Neue Bach-Ausgabe, Bd. VI/3) geführt hat, obwohl das Autograph keine Differenzierung des Übergangs vom Presto zum Allegro gegenüber den übrigen Satzschlüssen erkennen läßt.

In größerem Rahmen hat diese Frage bereits Ulrich Siegele⁵ gestellt und dabei auch grundsätzliche Richtlinien entwickelt, wie zu verfahren sei, um die Urform ausfindig zu machen. Als besonders aufschlußreich erwies sich dabei die Frage nach dem Ambitus der einzelnen Stimmen: Zeigen sich Hinweise, die auf das Vorliegen einer Transposition und damit auf die ursprüngliche Bestimmung für ein anderes Instrument schließen lassen? Eppstein gelingt es, diese Methode noch weiter zu präzisieren, indem er die Frage nach Stimmknickungen und Umbrüchen verfolgt, die durch die Transkription verursacht worden sein könnten. — eine Frage, ohne deren Berücksichtigung die Ermittlung des Ambitus leicht in die Irre führen kann. Nächstem sind, wie Eppstein ausführt, auch der allgemeine Charakter und die Form eines Satzes in die Untersuchung einzubeziehen, freilich mit gewissem Vorbehalt, der sich aus Bachs Lust am Übertragen von Formstrukturen in ein anderes musikalisches Milieu und aus seiner relativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Instrumentidiomatischen ergeben. Ohne die Wichtigkeit des Nachweises von Umbrüchen zu verkennen, wird man jedoch auch hier zu gewissenhaftem Abwägen raten müssen. Bach pflegt seine Melodiezüge nicht nur in Transkriptionen, sondern auch in (transponierten) Wiederholungspartien originaler Kompositionen mit einer gewissen Freizügigkeit, fast Rücksichtslosigkeit umzubrechen; man sollte daher die Untersuchungen insbesondere auf das erste Auftreten einer Melodielinie konzentrieren; denn hier ist natürlich mit einem Umbrechen in der Originalfassung nicht zu rechnen⁶.

Das Ergebnis der Untersuchungen Eppsteins besagt, daß die Violinsonaten vermutlich in ihrer Gesamtheit original sind und nur einzelne Sätze auf früher Komponiertes zurückgehen, daß dagegen die Flöten- und Gambensonaten größtenteils oder ausschließlich durch Transkription entstanden sind, ferner, daß ein Teil der Sonaten aus Sätzen verschiedener Herkunft kompiliert zu sein scheint, und zwar in allen drei Besetzungsgruppen.

Aus der Fülle der Einzelprobleme (über die hier nicht detailliert berichtet werden kann) seien nur diejenigen herausgegriffen, die zu ergänzenden Bemerkungen Anlaß geben:

Flötensonate *h*-moll, BWV 1030: Die etwas komplizierte These Eppsteins führt die *h*-moll-Fassung zunächst auf eine *g*-moll-Fassung gleicher Besetzung und diese (mit Ausnahme des 2. Satzes) auf ein *g*-moll-Trio für 2 Flöten und Bc. zurück, endlich die Sätze 1 und 2 möglicherweise auf Konzertsätze. Von diesen Fassungen ist (außer der Endfassung) diejenige in *g*-moll insoweit gesichert, als wir eine obligate Cembalostimme in dieser Tonart besitzen (NBA VI/3, Anhang). Doch wäre hier bereits zu fragen, ob als Melodieinstrument dieser Fassung eine Flöte eingesetzt werden darf (die Überschrift mit der Besetzungsangabe dieser Handschrift ist nachträglicher Zusatz; vgl. den Kritischen Bericht NBA VI/3, S. 32), da weder die Tonart noch die tiefe Lage dies nahelegen. — Bedenkt man ferner, was zuvor über die Berücksichtigung instrumentidiomatischer Gesichtspunkte gesagt worden war, daß nämlich die erste Präsentation stets in instrumentengerechter Stimmaufteilung erfolgt, dann wird es dem Leser schwer zu glauben, jenes eminent melodiöse Flöten Thema und jene eminent cembalistische Spielfigur, die den ersten Satz einleiten, seien ursprünglich in klanglich homogener 2-Flöten-Besetzung vorgetragen worden. Auch ist es recht mißlich, wenn jene These von der ersten Präsentation anfangs mit dem Hinweis auf eben diese Sonate gestützt wird, die sich nun — leider! — als Umarbeitung entpuppt. — Wenngleich wir Eppsteins These bislang durch keine bessere zu ersetzen wüßten, so möchten wir vorderhand doch noch einige Fragezeichen daran setzen.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. phil. Tübingen 1957 (maschinenschriftlich).

⁶ Als Beleg für diese Auffassung sei auf das „*Quia respexit humilitatem*“ des Magnificat, BWV 243 (a), hingewiesen. Hier findet sich in Takt 22 der *Es*-dur-Fassung in der Oboe ein Umbruch des Themas, der bei der Umarbeitung durch Verwendung der Oboe *d'amore* in der *D*-dur-Fassung beseitigt werden konnte. Besäßen wir nicht die autographen Belege, so wäre man — nach Eppstein — geneigt, die *D*-dur-Fassung an dieser Stelle für das Original und die *Es*-dur-Fassung für die Transkription zu halten.

Flötensonate A-dur, BWV 1032: Daß die Sonate in der vorliegenden Form nicht original konzipiert ist, beweist das Vorhandensein einer, wenngleich kaum authentischen, so doch auf eine frühere Fassung zurückgehenden Version des 2. Satzes (siehe den Kritischen Bericht NBA VI/3, S. 55). Da nun dieser Mittelsatz wider die Regel in der Mollvariante statt in der Parallele steht, nimmt Eppstein überzeugend eine frühere Fassung mit den beiden Ecksätzen in C-dur an, davor jedoch noch eine Konzert- oder Sonatenfassung für Flöte und Violine (mit Orchester oder Continuo), wobei Satz 1 eher für Konzert, Satz 3 eher für eine Triosonate sprechen und auch die Möglichkeit verschiedener Herkunft der Sätze in Betracht gezogen wird. Das leuchtet besonders bei näherer Betrachtung des 1. Satzes ein. Eppstein geht mit ihm hart ins Gericht (S. 99 und 101); und tatsächlich enthält er Stellen, die schwer erklärbar sind, insbesondere das zweimalige Kadenzieren in E-dur unmittelbar nacheinander in den Takten 33 und 35. Ob man daraus folgern darf, der Satz — sein fragmentarisches Autograph ist seit Kriegsende verschollen — sei überhaupt niemals über ein gewisses Konzeptstadium hinausgekommen, scheint doch fraglich. Denn das zweite Argument, das die Unvollkommenheit der Ausarbeitung belegen soll, ist weniger überzeugend. Es handelt sich um jene Korrektur im verschollenen Autograph, die Georg Schünemann im Bach-Jahrbuch 1935 mitteilt. Schünemann und mit ihm Eppstein schließen aus ihr auf den Konzeptcharakter des Autographs, während im Kritischen Bericht der NBA ein Kopierversehen als der wahrscheinlichere Grund vermutet wird: Nach 5 Takten tritt nämlich die getilgte Partie tatsächlich auf. Die Annahme der „Konzept“-These, daß diese 5 Takte erst während der Niederschrift eingeschoben worden seien, wird nun aber zweifelhaft durch die Beobachtung, daß der ganze Komplex (die Takte 20—28) eine transponierte und nur in Einzelheiten geänderte Wiederholung der Takte 11—19 darstellt. Man wird also, wenn überhaupt, dann nicht von einer nachträglichen Erweiterung, sondern allenfalls von einer rückgängig gemachten Kürzung sprechen können; — und da ist dann doch die „Kopierversehen“-These die näherliegende, weil einfachere. Ja, man möchte fast fragen, ob nicht auch jene unvermittelte zweite Kadenz in E-dur gleichfalls ein Kopierversehen sein könnte. — Bei alledem bleibt als offene Frage: Warum sollte Bach die Ecksätze aus C-dur nach A-dur tiefergelegt haben, da doch die C-dur-Fassung weder für Flöte noch für Cembalo Schwierigkeiten bietet?

Gambensonate D-dur, BWV 1028: Auf den ersten Blick ist der Transkriptionscharakter hier weniger offensichtlich und die von Eppstein angeführten Argumente sind entsprechend vorsichtig formuliert. Wenn es z. B. „keineswegs a priori abwegig“ erscheint, daß der 3. Satz aus einer Arie hervorgegangen sei, so läßt sich das wohl durch das gesangliche Thema und die im Verlauf des Satzes häufig angewendete, sonst ungewöhnliche Sequenzierung des Themenvordersatzes (also nicht der Fortspinnung) begründen; die Gesamtform müßte aber, wie ein Vergleich mit der Arientranskription BWV 1019 a zeigt, so erheblich verändert worden sein, daß die ganze Arien-These über den Grad des Verdachts nicht recht hinausgelangen will. Auffällig ist ferner der stark konzertante Charakter des vierten Satzes, dessen Entwicklung in den Takten 84—96 im Cembalopart zu einer wirkungsvollen, figurativen Kadenz gesteigert wird, während der Gambe nur schlichte, continuomäßige Stützbaßtöne von untergeordneter Bedeutung zufallen.

Eppstein gelangt zu dem Ergebnis, daß der Gamba/Cembalo-Fassung in D-dur eine Triofassung mit Bc. vorangegangen sein dürfte, und zwar entweder ein Trio für Flöte und Violine in Es- oder E-dur (wobei die Flötenstimme später zum Cembalodiskant, die Violinstimme unter Tiefoktavierung zur Gamba-Stimme umgeformt worden wären) oder für zwei Violinen bei gleichbleibender Tonart D-dur. Diese These erscheint in ihrer vorsichtigen Formulierung annehmbar; allenfalls wäre zu fragen, ob die Annahme einer Fassung mit Flöte wirklich den Wechsel der Tonart voraussetzt. Die Cembalodiskantstimme hat einen Umfang von *cis'* bis *d'''*, und nach Diskussion aller fraglichen Stellen bleibt schließlich ein einziges *cis'* übrig (Satz 4, Takt 81), das, so muß man vermuten, auch schon in der älteren

(Flöten-?) Stimme stand. Trifft das zu, so muß dieser Part, sofern er eine Flötenstimme war, höher gestanden haben. Aber sollte dieses eine *cis'* nicht vielleicht doch in einer uns nicht erkennbaren Weise in einer eventuellen Flötenfassung anders gelautet haben? Denn *D-dur* ist nun einmal die Flötenart *par excellence*; und es will uns schwer eingehen, daß Bach das Werk tatsächlich — etwa gar aus einer für die Flöte so unfreundlichen Tonart wie *Es-dur*⁷ — nach *D-dur* versetzt haben sollte, gerade als er die Flöte aus ihrer Besetzung strich.

Auch für dieses Werk kommt uns nun aber noch eine abweichende Fassung zu Hilfe, aus der sich weitere Erkenntnisse ziehen lassen. Überliefert ist sie in drei Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, deren Herkunft auf die Sammlung Voß-Buch weist, und zwar eine Abschrift in Partitur (P 532) und zwei in Stimmen (St 438 und 439)⁸. Wilhelm Rust, der Herausgeber der Gambensonaten in BG 9, verwirft diese Fassung mit dem Hinweis auf jene schon erwähnte Stelle in Satz 4, in der die Gambe den Baß zum konzertierenden Cembalo übernimmt. An dieser Stelle wechselt nämlich auch der Violinpart in den Baßschlüssel und verlangt plötzlich Töne in der Baßregion, die auf keiner Violine spielbar sind. Rust folgert daraus, „daß dem Verfertiger dieser Abschriften auch das Arrangement selbst überlassen worden ist und dieses nicht einmal von einem gewöhnlichen Musiker, geschweige denn J. S. Bach selbst herrührt“. Zugleich weist er allerdings auch auf einige Varianten hin, die, wie er meint, nicht das Werk des Kopisten sein können, und die er deshalb in BG 9 wenigstens im Vorwort abdruckt. Was Rust vermutet hatte, beweist Eppsteins nähere Untersuchung der Varianten, nämlich daß sie eine Frühfassung des uns als Gambensonate erhaltenen Werkes bezeugen, und zwar gleichgültig, ob man die Violinfassung der Voß-Handschriften als ein unkompetentes Machwerk oder als diese Frühfassung selbst ansehen will.

Eppstein nimmt nun im Hinblick auf jene mehrfach erwähnten Baßstellen des Violinparts an, daß auch diese ältere Version keine Violin-, sondern in authentischer Fassung eine Gambensonate gewesen sein müsse. Wir werden uns mit dieser These noch beschäftigen müssen. Zunächst aber sei Rusts grundsätzliches Mißverständnis (dem auch Eppstein erlegen ist) richtiggestellt. Die Notierung einer Violinpartie im Baßschlüssel ist nämlich zu Bachs Zeit tatsächlich gebräuchlich gewesen. Beispiele dafür finden sich bei Bach in den Arien „*Streite, siege, starker Held*“, BWV 62, Satz 4 (vgl. NBA I/1), und „*Das ist der Christen Kunst*“, BWV 185, Satz 5 (vgl. BG 37, Vorwort). Auch in Telemanns Kantatenjahrgang *Der Harmonische Gottesdienst* (Hamburg 1725/1726) findet sich dieselbe Erscheinung mehrfach⁹. In allen diesen Fällen bedeutet die Notierung, daß der Violinspieler diese Partie eine Oktave höher als notiert (also in 4'-Lage) zu spielen habe.

So betrachtet, verliert das Notenbild der „Baßpartie“ in den Voß-Handschriften seine Rätselhaftigkeit, wie die nachstehende Gegenüberstellung mit der Gambenfassung zeigt:

BW 1028, Satz 4

The image shows a musical score for BWV 1028, Satz 4. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violin-fassung' and the bottom staff is labeled 'Gamben-fassung'. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and have a common time signature. The Violin part starts with a treble clef and a forte 'p' dynamic marking. The Gamben part starts with a bass clef and a forte 'p' dynamic marking. The notation shows a sequence of notes and rests, with the Gamben part generally an octave lower than the Violin part.

⁷ Man bedenke dazu, daß BWV 1031 mit Eppstein als Erzeugnis der jüngeren Generation angesehen werden muß und daß die Tonart *c-moll* für die Triosonate des *Musikalischen Opfers* durch das Thema Friedrichs II. festgelegt war.

⁸ Eine neuerliche Durchsicht hat ergeben, daß St. 438 die wichtigste Handschrift und offenbar Vorlage für P 532 und St 439 darstellt.

⁹ Vgl. dazu meine Besprechung in Mf VII, 1954, S. 373 ff., wo sich nähere Einzelangaben zu Telemanns Notierungsweise finden.

Zunächst wird offensichtlich, daß die Doppelnotierung der Takte 86–90 nicht als Oktavdoppelgriffe, sondern als Korrekturen zu verstehen sind, veranlaßt durch das Bestreben, einerseits alle zu tief, d. h. unter G (= Violine: g) liegenden Töne durch nochmalige Oktavierung spielbar zu machen, andererseits alle unnötig hoch liegenden Töne so weit wie möglich nach unten zu legen, damit trotz der 4'-Lage der Charakter einer Grundstimme gewahrt bleibt. Eine einzige Note bleibt auf diese Weise unerklärlich und ist offenbar einem Irrtum entsprungen: das obere *ais* im letzten Achtel des Taktes 90. Diese Doppelnotierung ist für jeden, der mit Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts vertraut ist, nichts Seltenes: Eine undeutlich korrigierte Partie wird von einem gedankenlosen Kopisten in beiden Lesarten — ante und post correcturam — abgeschrieben; und nun pflanzt sich dieser Fehler durch alle weiteren Kopien wie eine lange Krankheit fort, und niemand fragt danach, woher sie entstanden ist. — Aber auch die nicht korrigierten Partien dieser Takte zeigen deutlich dieselbe Tendenz: Höherlegung der zu tiefen und Tieferlegung der unnötig hohen Töne, wie sich im einzelnen aus einem Vergleich mit der Gambenfassung ohne Schwierigkeit erkennen läßt.

Daraus wird nun freilich eines offenbar: Die Violin-Baßpartie kann ihrerseits nicht Originalschöpfung Bachs sein, sondern sie wurde, wie die Oktavkorrekturen zeigen, aus einer wirklichen Baßpartie (also vielleicht für Gambe) für Violine arrangiert. Ihre Vorlage — und das ist wiederum wichtig — war aber nicht die uns bekannte Gambenversion, sondern eine Version, die in den Takten 88–90 noch die Oktavfolge hoch-tief der Auftaktachtel aus den Takten 84–87 (und wieder 91–94) beibehielt.

Daß die Violinfassung der Quellen Voß-Buch nicht gleichzusetzen ist mit einer originalen Bachschen Fassung, sucht Eppstein weiterhin durch Hinweise auf einige tatsächliche bzw. vermiedene Satzfehler nachzuweisen. So sind in Satz 2, Takt 17–21, einige ohrenfällige Quintenparallelen enthalten, die in dieser Form auf keinen Fall einer ursprünglichen Konzeption Bachs entstammen können, um so wahrscheinlicher aber aus harmlosen Quartenparallelen durch die Höherentavierung einer Gamben(?) zur Violinpartie entstanden sind. Nicht ganz so zwingend, aber doch nicht ohne Gewicht sind die vermiedenen Quintenparallelen¹⁰ in Satz 4, Takt 16 und 69; denn hier könnte die Differenz beider Fassungen allenfalls auch durch Schreibfehler Penzels entstanden sein (vgl. allerdings Takt 11, Cembalodiskant, 1.–2. Note, als Parallelstelle zu Takt 16). Da diese Partien aber insgesamt

¹⁰ Von Eppstein mitgeteilt auf S. 134, Beispiel 30 und 31 (die Voß-Quellen lesen in Satz 4, Takt 16, Violine, 7.–8. Note: *cis*—*d* statt Gambe: *e*—*fis*, ferner in Takt 69, Cembalodiskant, 1.–3. Note: 1 Sechzehntel + 2 Zweiunddreißigstel statt in der Gambenfassung: 2 Zweiunddreißigstel + 1 Sechzehntel).

unsere oben zur Violin-Baßpartie angestellten Erwägungen bestätigen, lassen sich folgende Fassungen mit hinreichender Sicherheit belegen:

1. Sonate für ein Melodieinstrument in Tenor-Baßlage (Gambe?) und obligates Cembalo von J. S. Bach. Nachgewiesen als Vorlage für Fassung 2.

2. Sonate für Violine und obligates Cembalo. Umarbeitung von 1. Bachs Urheberschaft an der Umarbeitung fraglich. Überliefert in den genannten 3 Abschriften P 532, St 438, 439.

3. Sonate für Gambe und obligates Cembalo. Eigenhändige Umarbeitung durch den Komponisten Bach. Als Vorlage der Umarbeitung darf mit hinreichender Sicherheit Fassung 1 gelten¹¹. Überliefert in Abschrift C. F. Penzels (P 1057).

Eppsteins These von einer noch früher anzusetzenden Triosonaten-Fassung (s. S. 336 oben) kompliziert die Entstehungsgeschichte noch weiter insofern, als die Gambenpartie nun doch wieder auf eine Bachsche Violinpartie zurückgeführt wird, notabene eine Violinpartie, die die obenerwähnten Quintenparallelen und die Violin-Baßpartie, die dem Arrangeur der Fassung 2 zur Falle wurden, nicht enthielt. Sie wären erst bei der Umarbeitung der Triosonate in unsere Fassung 1 von Bach hineingetragen worden. Bachs Violinpartie müßte also von allen überlieferten Fassungen relativ verschieden gewesen sein. Es ist aber schwierig, relative Verschiedenheit mit einer Methode zu belegen, deren Voraussetzung in der Annahme relativer Gleichheit besteht.

Man wird vor komplizierten Entstehungshypothesen bei Bachschen Sonaten nicht grundsätzlich zurückschrecken dürfen: Vermutlich haben viele eine sehr viel kompliziertere Vorgeschichte, als unser geringer Quellenbestand heute erkennen läßt. Wenn aber die Vorgeschichte kompliziert ist, ob unsere Hypothese dann wirklich das Richtige trifft, das wird häufig fraglich bleiben.

Zum Schluß der Behandlung der Gambensonate *D*-dur stellt Eppstein ganz vorsichtig die Frage nach ihrer Echtheit und deutet die Möglichkeit an, daß es sich hierbei um eine gemeinsame Schöpfung Bachs mit einem seiner Söhne oder Schüler gehandelt haben könne. Besonders der 2. Satz mit seinem homophonen Beginn und seinem synkopischen Rhythmus lasse auf eine jüngere Generation schließen. Wenn uns hier aber nicht ein glücklicher Zufall oder exaktere stilistische Untersuchungsmöglichkeiten zu Hilfe kommen, wird ein definitives Urteil kaum möglich sein.

Am Ende der entstehungsgeschichtlichen Betrachtungen erörtert Eppstein noch das Problem der Chronologie. Aus der bereits oben mitgeteilten Erkenntnis, daß die Flöten- und Gambensonaten deutlichere Anzeichen für das Vorliegen einer Transkription erkennen lassen als die Violinsonaten, folgert Eppstein, daß diese später, jene aber schon früher entstanden sein müßten, daß also der viersätzigte Sonatentypus — für diese Werkgruppe jedenfalls — den definitiven darstelle. Darf man sich aber der Prämisse, Bach habe sich auf dem Wege über Transkriptionen allmählich an den neuen Werktypus herangetastet, um dann zum Schluß mit den Violinsonaten originale Höchstleistungen zu bieten, bedingungslos anvertrauen? Für den Typ des Tripelkonzerts jedenfalls besitzen wir ein anschauliches Beispiel, wie sich Bach nach dem Vorbild des 5. Brandenburgischen Konzerts ein weiteres Konzert, *a*-moll, BWV 1044, für die als fruchtbar erkannte Besetzung durch Transkription beschafft.

Auf ähnliche Probleme stößt der Versuch einer absoluten Chronologie. Als Entstehungszeit der Urfassungen wird man mit Eppstein sicherlich die Köthener Jahre¹² annehmen müssen.

¹¹ Die Entstehung der Fassung 3 setzt nicht unbedingt eine neue Niederschrift voraus. Die Änderungen könnten von Bach z. B. nur in den Aufführungsstimmen angebracht worden sein, während die Partitur unverändert blieb und so dem Arrangeur der Fassung 2 als Vorlage diente.

¹² Nachdem in den Kritischen Berichten I/14 (S. 106 f.) und I/35 (S. 40 f.) der NBA auf die Möglichkeit hingewiesen worden war, daß das 3. Brandenburgische Konzert bereits in Weimar entstanden sein könnte, wird man die Möglichkeit der Entstehung einzelner Urformen der hier behandelten Sonaten in der Weimarer Zeit auch nicht völlig von der Hand weisen können. Zu denken wäre etwa an die Gambensonate *g*-moll (BWV 1029) oder die Violinsonate *G*-dur (BWV 1019 a). Doch liegen dafür keine sicheren Anhaltspunkte vor.

Für die Violinsonaten läßt sich das auch durch äußere Evidenz glaubhaft machen. Für die Flöten- und Gambensonaten ist das nicht der Fall; die beiden autographen Letztfassungen der Flötensonaten (*H. A.*) weisen mit Sicherheit in die spätere Leipziger Zeit. Sind also die Flöten- und Gambensonaten Transkription, so braucht höchstens deren Urform in die Köthener Zeit zu fallen; daß auch ihre Fassung mit obligatem Cembalo schon vor Leipzig entstanden ist, läßt sich vorderhand nicht belegen; die Möglichkeit einer Herstellung für die Bedürfnisse des Leipziger Collegium Musicum bleibt also bestehen.

Es ist hier nicht möglich, auf alle, z. T. höchst fruchtbaren Einzelbeobachtungen Eppsteins zur Entstehungsgeschichte dieser Sonaten einzugehen. Viele von ihnen werden den Ausgangspunkt weiterer Forschungen bilden. So wird man z. B. bei der Frage nach der Urform bisweilen noch weitere Instrumente in die Betrachtung miteinbeziehen müssen. Man wird fragen müssen, ob die Tatsache, daß als Ergebnis vielfach ein mit Violine oder Flöte besetztes Werk erkannt wurde, nicht z. T. dadurch bedingt ist, daß diese Instrumente einen relativ großen Ambitus haben und daher den dahin gerichteten Vermutungen den geringsten Widerstand entgegensetzen. Hat Bach die Oboe nicht auch in Sonaten verwendet? Oder könnte die Gambensonate *D-dur* vielleicht auf ein Werk mit Violoncello piccolo (*Viola pomposa*) zurückzuführen sein, dessen Notierung dann jenes Mißverständnis der Voßschen Violinfassung verursacht hätte?

Es gehört zur Natur einer gelungenen Arbeit, daß sie zu weiteren Fragen anregt.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Sommersemester 1968

Basel. Lektor Dr. E. Lichtenhahn: Die Bedeutung der Instrumente für die Erforschung der antiken Musik (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Köln. Dozent Dr. R. Günther: Die Musik Afrikas. Stilgeschichte und Stilprovinzen in Sudan und Sahara — Pros B: Transkription afrikanischer Musik.

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Die großen Epochen der abendländischen Musik (Einführung in die Musikgeschichte) (1) — W. A. Mozart (1) — S: Franz Schuberts Klaviersonaten (2) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (2) — Orchester (2) — Chor (2).

Wintersemester 1968/69

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Kürchmeyer: Musik unserer Zeit (2) — Ü: Ausgewählte Kapitel aus der Systemgeschichte der Musikkritik zwischen 1797 und 1854 (2).

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

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Die Stellung des Musikers im Barockzeitalter, dargestellt an Monteverdi, Lully, Bach und Händel (2) — Haupt-S: Stilkritische Ü zur Barock-Musik (2) —

Aufführungspraktische Ü anhand mensuraler Quellen des späten 15. und 16. Jahrhunderts (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. E. Lichtenhahn) (2) — Ethnomusikologische Ü zur Musik Japans (1 1/2) — Colloquium: Musik und bildende Kunst am Hofe Maximilians I. (gemeinsam mit Prof. Dr. H. Landolt und Ass. Dr. W. Arlt und Dr. Lichtenhahn) (vierzehntägig 2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre III (1) — die kontrapunktischen Formen bei J. S. Bach (1).

Lektor Dr. E. Lichtenhahn: Instrumentalnotenschriften vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (mit Ü) (2).

Berlin, Freie Universität. Prof. Dr. R. Stephan: Einführung in die musikalische Mediaevistik (1) — Ober-S: Zur Geschichte der Musikwissenschaft (2) — Haupt-S: Minnesang und Meistersang (2) — Colloquium: Lektüre neuer musiktheoretischer und musikästhetischer Schriften (vierzehntägig 2) — Colloquium für Doktoranden (n. V.).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Methoden der systematischen Musikforschung (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. A. Forchert: Messenkompositionen im 15. und 16. Jahrhundert (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü zum Liedschaffen Hugo Wolfs (2).

Dr. T. Kneif: Pros: Ü zur Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie (mit Lektüre ausgewählter Beispiele) (2).

R. Brinkmann: Pros: Ü zur mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts (2).

Prof. J. Rufer: Musiktheoretische Ü (für Hörer aller Fakultäten): Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang (a) (2) — Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang (b) (2) — Themen- und Melodiebildung (2).

Berlin, Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Musikgeschichte der Renaissance (2).

Prof. Dr. G. Knepler / Prof. Dr. W. Heise / Prof. Dr. E. Schumacher / Dr. P. Feist: Einführung in die Kunstwissenschaften (2).

Dozent Dr. habil. A. Brockhaus: Proseminar I: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musik der Bach-Händel-Epoche (2) — Musikästhetik I (1) — Allgemeine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) — Zeitgenössische Musik, 2. Teil (2).

Oberassistent Dr. J. Elsner: Musikethnologie, 1. Teil: Einführung in die Musikethnologie (2) — Musikethnologie, 2. Teil: Das deutsche Volkslied (1) — Analytisches Seminar: Wiener Klassik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. V. Ernst: Proseminar III: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) — Musiksoziologie, 2. Teil: Probleme der Musiksoziologie (2) — Musikpsychologie, 2. Teil: Probleme der Musikpsychologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. habil. L. Richter: Das deutsche Lied von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert (2).

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

Lehrbeauftragt. R. Kluge: Akustik, 1. Teil: Einführung in die Akustik (1).

Ass. U. Frick: Musikpraktisches Arbeiten auf theoretisch-analytischer Grundlage.

Ass. G. Rienäcker: Proseminar IV: Einführung in die Methodik der Analyse (2) — Einführung in die Operndramaturgie: Einführung in die Methodik musikdramaturgischer Analyse (2) — Analytischer Tonsatz, 2. Teil (2) — Ü zum syntaktischen Musikhören I, II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Heickling: Analytischer Tonsatz I (2).

Lehrbeauftragt. J. Wilbrandt: Analytischer Tonsatz II.

Lehrbeauftragt. R. Dunkel: Praktisches Klavierspiel I, II.

Lehrbeauftragt. A. Busch: Generalbaß- und Partiturspiel I, II.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. Dahlhaus: Epochen der neueren Musikgeschichte (2) — S: Musikalische Editionstechnik (2) — Pros: Die mehrstimmige Messe im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Ü: Einführung in die Instrumentenkunde (2).

Prof. Dr. F. Bose: Musik und Dichtung in der Volksmusik Europas (2).

Dr. Th.-M. Langner: Zur Geschichte der Sinfonie (2).

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

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kybernetische Probleme in den Geisteswissenschaften, insbesondere in der Musik (2).

Prof. B. Blacher: S: Experimentelle Komposition (mit Prof. Dr.-Ing. Winckel) (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik im Mittelalter (2) — S: Frühe mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) — Ü: Mensuralnotation des XVI. Jahrhunderts (1) — CM: Georg Friedrich Händel, *Esther* (1).

Prof. S. Veress: Grundbegriffe und Hauptfragen der Harmonik (2) — Ü: Grundfragen der Musikethnologie (2) — Ü: Musiktheoretisches Praktikum (2).

Dr. F. Kienberger: Die Musik im literarischen Werk Jean Pauls und Adalbert Stifters (2).

Lektor G. Aeschbacher: Musik als integrierender Bestandteil eines Gottesdienstes (1).

Bochum. Prof. Dr. H. Becker: Georg Friedrich Händels Vokalwerk (3) — Seminar zur Vorlesung (2) — Doktoranden-Colloquium (2).

Dr. K. Rönnau: Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

Dr. G. Allroggen: Modulation (1) — Formenlehre (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkell: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, 2. Teil (Haydn, Mozart und ihre Zeit) (2) — Ü zur französischen Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S: Besprechung eigener Arbeiten (2) — S und Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1).

Prof. Dr. M. Vogel: Temperierung und Reine Stimmung (2) — Methoden und Probleme der harmonischen Analyse (1) — Ü zur Harmonik der Unterhaltungsmusik (2).

Dozent Dr. S. Kross: Einführung in die musikalische Akustik (mit Demonstrationen) (2) — Haupt-S: Praxis der musikalischen Quellenkritik (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre: Sonate (1) — Ü zur Gehörbildung für Anfänger und Fortgeschrittene (1) — CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester, Kammermusik (je 3).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. K. Lenzen: Oper, Singspiel und Musikdrama im 18. und 19. Jahrhundert III (1) — S: Harmonielehre (Harmonie-Erkenntnisse aus den Werken) (1) — CM instr. (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikgeschichte des Abendlandes im Überblick (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: Palestrina und Lasso (2) — Chor-Ü: Palestrina und Lasso (2) — Doktoranden-S (gemeinsam mit Prof. Dr. F. Krautwurst).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Erklären musikalischer Kunstwerke des Impressionismus (2) — S: Die Klaviermusik Béla Bartóks (2).

Dozent Dr. F. Hoerburger: Traditionelle Musikstile in Afrika (1) — Ü: Musik und Musikinstrumente in Nepal (1).

Ass. Dr. F. Krummacher: S: Ü zur niederländischen Messe (2).

Konservator Dr. Th. Wohnhaas: Ü zur musikalischen Interpretation (2).

Lektor Dr. Chr. Wolff: Repetitorium: Musikgeschichte von 1700 bis 1770 (2) — Praktika: Notationskunde (Orgel- und Lautentabulaturen) (2) — Ü zur Instrumentation (von Monteverdi bis Schönberg) (1) — Ü zum Kontrapunkt (1) — Partitur- und Generalbaßspiel für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Gehörbildung für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. Finscher: Geschichte der Musikwissenschaft (2) — Pros: Ü zur wissenschaftlichen Interpretation musikalischer Kunstwerke (2) — Haupt-S: Das klassische Streichquartett (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Musik-Ikonographie (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (2) — Colloquium: Probleme des musikalischen Epochenbegriffs (2) — Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Schrifttum (1).

Dozent Dr. H. Hucke: Kirchenmusik in der Gegenwart (2) — Ü: Die Motette seit Brahms und Bruckner (2).

Oberkustos P. Cahn: Harmonielehre II — Ü zur musikalischen Terminologie im 17. und 18. Jahrhundert (1) — Instrumentations-Ü (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: J. S. Bach I (2) — Ober-S: Ü zu Bachs Kompositionsart (2) — S: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters (mit Dr. K. W. Gumpel) (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Musik im 15. Jahrhundert I (2) — S: Stilkritische Ü an Mozart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Methoden der musikalischen Analyse (2) — Kurs: Kontrapunktische Übungen II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Stroux: Pros: Ü zu den Melodien der Troubadours und Minnesänger (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die byzantinische Musik (2) — S: Ü zur Systematik der Instrumentalklänge (3) — Ü zur Formenlehre der *Musica poetica* des 16. bis 18. Jahrhunderts (durch Ass. Dr. R. Gerlach) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Geschichte des Instrumentalkonzerts von J. S. Bach bis L. v. Beethoven (4) — Ü zum Problem der Sinfonischen Dichtung bei H. Berlioz und R. Strauss (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt III (1) — Gehörbildung (1) — Akademischer A-Cappella-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2). — Im Rahmen der theologischen Fakultät: Die liturgischen Gesänge des Hauptgottesdienstes (1) — Liturgische Übungen (1).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Das Trecento-Madrigal (4) — Paläographie der Musik III (2) — S: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Einführung in die russische Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. Gruber: Musikbibliographie III (1).

Greifswald. Prof. Dr. H. Brock: Einführung in die Musikästhetik (2) — Theorie und Methodik der Musikerziehung (2) — Schulpraktische Ü (1) — Interpretation zeitgenössischer A-cappella-Werke (2).

Prof. Dr. A. Krauß: Volksliedkunde (1) — Institutschor (2) — Chorerziehung/Dirigieren (1).

Dr. Zimpel: Theorie und Methodik der Musikerziehung (2) — Schulpraktische Ü (1).
 Dr. J. Beythien: Einführung in die Musikgeschichte I (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Voraussetzungen der Musik des Klassischen Humanismus (1) — S: Idee und Bedeutung des „Mächtigen Häufleins“ (1) — S: Form und Handlung im Musiktheater des 20. Jahrhunderts (2).

Dr. F. Westien: Ältere Musikgeschichte (2) — Instrumentenkunde (1).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Meisterwerke in Vergangenheit und Gegenwart. Analyse und Interpretation (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Spezial-S für Diplomanden (2) — Ober-S für Assistenten und Aspiranten (vierzehntägig 2) — Ober-S für Doktoranden (mit Prof. Dr. S. Bimberg) (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte von der Urgesellschaft bis zur Renaissance (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musik der Antike und des frühen Mittelalters (2).

Dr. B. Baselt: Die Vokalmusik des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte III: Renaissance und Barock (3) — S: Ü zu Bachs Parodieverfahren (2) — Pros (mit Dr. W. Dömling): Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. C. Floros: Der Impressionismus in der Musik (2).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Geschichte der Musikästhetik (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. A. Holschneider: Mozart-Probleme (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dr. W. Dömling: Musikwissenschaftliches Praktikum: Aufführungsversuche mittelalterlicher Musik (2).

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

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. Sievers: Die großen Musiker im Zeitalter des Barocks (1) — Mozarts Opernschaffen (1) — CM. instr. (2) — Universitätschor (durch Ludwig Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Musik und Musikwissenschaft (2) — S: Ü zum Pastorale (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Die Anfänge der abendländischen Melodie (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Das Parodieverfahren in der Musikgeschichte (2) — S: Ü zur Parodiepraxis (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Ü zur Analyse und Stilbestimmung (2).

Lehrbeauftragt. H. Wohlfahrt: Lehrkurs: Der Generalbaß im 17. Jahrhundert (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VII (19. Jahrhundert) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2) — Mensuralnotation (2).

Als Gast: Dr. H. Dietz (Associate Professor, University of Texas): Einführung in die Tonkunst (2) — Das Sonatenprinzip des 18. Jahrhunderts (1).

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

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

Jena. Dozent Dr. H.-J. Rothe: Die Oper von Richard Strauss bis zur Gegenwart.

Wiss. Ass. E. Kneipel: Ü zur Musiktheorie und zur musikalischen Analyse.

Karlsruhe. Technische Universität. Prof. G. Nestler: Johann Sebastian Bach: *Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge* (2) — Lehrgang für elektronische Musik (1) — Musikstunde: Einführungen und Aufführungen von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2).

Kiel. Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik im 20. Jahrhundert (2) — Ober-S: Béla Bartók (2) — Kolloquium: Einführung in die Musikpsychologie (vierzehntägig 2) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Sinfonien W. A. Mozarts (2) — Pros: Lektüre der theoretischen Werke von C. P. E. Bach, J. J. Quantz und L. Mozart (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik bis Heinrich Schütz (2) — S: Die Orgelwerke Dietrich Buxtehudes (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. E. Arro: Geschichte der russischen Musik I (Mittelalter) (2) — Ü zur Geschichte des ostslavischen Kirchengesanges II (1) — Probleme der Sowjetmusik (Ü mit Schallplatten) (1).

Wiss. Rat Dr. W. Pfannkuch: Ü: Instrumentationslehre (2) — Ü zur Sonatenform in der Spätromantik (1) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene), Partiturspiel (je 1) — CM instr. (2) — CM voc. (Kammerchor) (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Gregorianik (3) — Haupt-S A: Musik-ästhetische Schriften des 18. Jahrhunderts (2) — Offene Abende des CM: Aufführung und Besprechung musikalischer Werke (mit Dr. H. Druх) (1).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (2).

Dozent Dr. R. Günther: Die Musik Afrikas: Zwischenseengebiet (2) — Haupt-S B: Transkription afrikanischer Musik (2).

Dozent Dr. D. Kämper: Ars Nova und Burgundische Schule (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Paläographische Ü: Tabulaturen (1).

Dozent Dr. J. Kuckertz: Kunstmusik-Stile im Vorderen Orient (2) — Pros B: Einführung in die Musikethnologie (2) — Ü zur indischen Musik (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Robert Schumann und die Romantik in der Musik (2) — Pros A: Die Opern Mozarts (2).

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

Lektor Prof. W. Hammerschlag: Kontrapunkt I (1) — Generalbaßspiel (1).

Lektor F. Radermacher: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel und Partiturrkunde (1).

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

Leipzig. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikästhetik (2).

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

Prof. Dr. R. Petzoldt: Instrumentenkunde (1) — Geschichte der Instrumentalmusik von 1750—1800 (2) — S zur Vorlesung (1).

Prof. Dr. P. Willert: Geschichte des klavierbegleiteten deutschsprachigen Sololiedes (2).

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

Dr. H. Größ: Musikwissenschaftliche Quellenkunde (1).

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

Dr. R. Szekus: Volksliedkunde (1) — Geschichte des Oratoriums und der Kantate von der Entstehung bis 1830 (2).

Dr. H. Mühle: Formenlehre III (2).

Dr. W. Wolf: Musikgeschichte von 1870 bis 1917 (3) — Geschichte der Oper von 1917 bis zur Gegenwart (3).

Lehrbeauftragt. G. Schönfelder: Einführung in die Musikwissenschaft und Musikgeschichte von 1700 bis 1800 (2) — Musikgeschichte von 1750 bis 1830 (2) — Musikgeschichte des frühen Mittelalters (2).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Musik und Musikanschauung des Mittelalters (2) — Mittel-S: Stilkritische Ü (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaf: Romantik und Moderne (2) — CM (kleiner Chor) CM (großer Chor) CM (Orchester) (je 2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Physikalische Grundlagen und Tonsysteme der Musik (2) — Ü: Notationskunde II: Die Mensuralnotation (2) — Colloquium: Geschichte und augenblickliche Situation des musikalischen Urheberrechts (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1) — Einführung in das Generalbaßspiel (1) — Die Liedformen. Vom Volkslied bis zum Sinfoniesatz (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Einführung in den gregorianischen Choral: Elementarlehre (1) — Formenlehre des gregorianischen Choral: Gesänge des Offiziums (1) — Die katholische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (1).

Prof. D. Hellmann: Kirchenmusik im Aufbruch — von Max Reger zu Krzysztof Penderecki (1) — Ü: Musikalische Darstellung und Interpretation der biblischen Passionsberichte im Wandel der Jahrhunderte (2).

Süß: Stimmbildung und Sprecherziehung (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Hüschen: Die Musik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Anfänge und Frühgeschichte der Oper (2) — Ü: Einführung in die Neumenschrift (1).

Prof. Dr. H. Engel: Von Bach bis Mozart: Das 18. Jahrhundert (2) — Unter-S: Das deutsche Lied von Schubert bis Wolf (2).

Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Die Instrumentalkonzerte J. S. Bachs (2) — Ü zum Kolleg (1).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: Die Klavierinstrumente und ihre Mechanik (2) — Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt: Basso ostinato (1) — Generalbaßspiel (1) — Allgemeine Musiklehre für Fortgeschrittene (1) — Madrigalchor (1) — CM voc. (2) — CM instr. (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: *Die Zauberflöte, Fidelio, Der Freischütz* (3) — Haupt-S: Die Ensembles der *Zauberflöte* (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1) — Musikalisches Praktikum: Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Eppelsheim: Musikalisches Praktikum: Generalbaß (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Musikalisches Praktikum. Lehrkurs: Consortmusik der Elisabethanischen Zeit (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Die handschriftliche Überlieferung des gregorianischen Gesangs (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Ü für Anfänger (2) — Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz II (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Mittelalterliche Tonsysteme und ihre Darstellung am Monochord (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke aus dem Münchner Konzert- und Opernspielplan (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz: Vierstimmiger Choral (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü: Werke von Igor Strawinsky (bis ca. 1925) (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: beurlaubt.

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Beginn der abendländischen Musik I (Die Einstimmigkeit) (1) — Die Oper im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (Operngeschichte) (2) — Ober-S: Doktorandenkolloquium (Thema nach Vereinbarung) (2).

Wiss.Rat Prof. Dr. R. Reuter: Europäische Instrumentenbauer-Familien (1) — Ü: Instrumentenkunde I (Aerophone) (2) — Praktische Generalbaüübungen (2) — Ü: Quellen zur Geschichte der Orgel (2) — Ü: Bestimmungsübungen für Anfänger (2) — CM voc. (2) — CM instr. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig 2).

Akad. Rätin Dr. U. Götze: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) — Ü: Die Epochen der Musikgeschichte (2) — Unter-S: Ü zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (2) (gemeinsam mit Dr. M. Witte).

Wiss. Assistent Dr. M. Witte: Ü: Notationskunde III: Modalnotation (2) — Unter-S: Ü zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (2) (gemeinsam mit Dr. U. Götze).

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Neue Musik. Grundzüge der Musikentwicklung von 1914 bis zur Gegenwart (2) — S: Historische Aufführungspraxis (2) — Ü: Instrumentenkunde (2) — Chor (2) — Orchester (2).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Die Musik der Wiener Klassik (2) — Haupt-S: Stilprobleme der Wiener Klassik (2) — Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (3) — Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (1) — S: Die Klaviersonate von Haydn bis Schubert (2).

Dr. H. J. Daebeler: Einführung in die Musikästhetik (2).

Ass. P. Ahnsehl: Volksliedkunde (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Geschichte der Symphonie von Haydn bis Bruckner (2) — Ober-S: Neuere Arbeiten zur musikwissenschaftlichen Methodik (2) — Haupt-S: Die Musikanschauung großer Komponisten. Lektüre ausgewählter Texte (mit Prof. Dr. W. Braun) (2) — Pros: Einführung in die Terminologie der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. W. Braun: Musik in der Bürgerlichen Gesellschaft I (2) — S: Methoden der musikalischen Analyse (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Die Musik des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Wiener Klassik (2) — S: Melodiebildung und Metrik in Werken der Wiener Klassik (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Die Musik des 20. Jahrhunderts (1) — S: Kompositionsprinzipien der zeitgenössischen Musik (1) — Ü zur Aufführungspraxis mit historischen Blasinstrumenten (2) — CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) — Unterweisung für Streicher und Bläser (10).

Dr. Chr.-H. Mahling: Musikgeschichtliches Repetitorium (1).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Musik im 18. Jahrhundert (2) — S: Heinrich Schütz (2) — Privatissimum (mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner): Arbeitskreis zur Musikgeschichte Salzburgs (2) — CM: Musik um 1700 (2).

Lehrbeauftragt. F. G. Bullmann: Ü: Konsonanztheorie des Mittelalters und der Neuzeit (2).

Lehrbeauftragt. R. Angermüller, M. A.: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. Feil: Hauptwerke der zeitgenössischen Oper (2) — Ü: Repetitorium der Musikgeschichte (seit 1750) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Geschichte der älteren Instrumentalmusik (2) — Colloquium für Anfänger und Fortgeschrittene (1) — S: Ü zum Glogauer Liederbuch (2).

Dozent Dr. B. Meier: Collegium gregorianum (2) — Pros: Tabulaturen (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt II (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Musik seit 1950 (2).

Dozent Dr. A. Feil: Musikgeschichte IV (seit 1750) (2) — Kammermusik-Ensemble (2).

Dr. W. Fischer: Instrumentenkunde (2) — CM: Orchester (2) — CM: Chor (2) — Kammerorchester (2) — Einführung ins Orchesterspiel (2).

Lehrbeauftragt. Drs. A. Dunning: Ü zur Musik der Niederländer (2).

Wien: Prof. Dr. E. Schenk: Joseph Haydn II (2) — Ü zur Notre-Dame-Schule (mit Ass. Dr. W. Flotzinger) (2) — Haupt-S: (2) — Pros (2).

Prof. Dr. W. Graf: Vergleichende Musikwissenschaft (systematische Grundlagen) I (2) — Musik außereuropäischer Hochkulturen I (2) — Musikethnologisches Seminar I (2) — Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft I (1) — Musikethnologisches Konservatorium (2) — Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (1).

Hofrat Prof. Dr. L. Nowak: Musiktheorie und Musikanschauung am Beginn des 16. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Die Slawen und die Musik im Abendlande (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (2).

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

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

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

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

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Claudio Monteverdi (3) — Ober-S: Die Ausstrahlung Monteverdis auf die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Dr. Martin Just: Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2) — Akademisches Orchester (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (1) — S: Studien zur Musik des 14. Jahrhunderts (2) — S für Vorgerückte: Probleme um Anonymus IV (1).

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

Als Gast: Dr. E. Gerson-Kiwi: Jüdische Kult- und Volksmusik (1) — Einführung in die Musikethnologie (2).

Dr. E. R. Jacobi: Generalbaßlehre (2).

Dr. R. Meylan: Mensuralnotation (für Anfänger) (2) — CM (1).

Dr. M. Lütolf: Lektüre ausgewählter Traktate des Mittelalters und der Renaissance (1).

Dr. E. Hess: Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III (1).

Musikdirektor P. Müller: Kontrapunkt II (1).

DISSERTATIONEN

Hans-Rudolf Dürrenmatt: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen. Diss. phil. Bern 1967.

In einem ersten Teil wurden die Problematik des Durchführungsbegriffs, die unvollständige Kenntnis der Verarbeitungstechnik und die fragmentarischen Vergleichsmöglichkeiten in Bezug auf die formale Ausdehnung der Durchführung nachgewiesen. — In einem zweiten Untersuchungsteil wurden dreißig erste Sinfoniesätze von J. Stamitz analysiert im Hinblick auf die Gestaltung der Durchführung. Dabei wurden formale, verarbeitungstechnische und harmonische Gesichtspunkte besonders eingehend berücksichtigt. Die Ergebnisse der Analyse lauten kurz zusammengefaßt:

1. Neben der älteren, zweiteiligen Satzform mit keimhafter Durchführungsanlage ist in den meisten ersten Sinfoniesätzen von J. Stamitz ein großformal dreiteiliger Aufbau mit einem satztechnisch und harmonisch differenzierten Mittelteil deutlich wahrzunehmen.

2. Durchführungsbeginn und Durchführungsschluß werden in den meisten Sinfonien als unverkennbare Formeinschnitte hervorgehoben; die Abtrennung der Durchführung vom Expositionsteil wird jedoch im Vergleich zum Durchführungsschluß stärker betont, vor allem auch, weil die Durchführung oft mit dem ersten Thema beginnt. Der Schluß der Durchführung wird grundsätzlich von nichtthematischem Material bestritten.

3. Die Durchführung gliedert sich, bedingt durch thematisch-motivische Gruppierung, gelegentlich durch in sich geschlossene, periodisierte Teile, durch Pauseneinschnitte und durch harmonische Stufenwechsel, in einzelne Abschnitte; diese werden in der Regel vermittels der satztechnischen Verarbeitung miteinander verbunden, so daß der Durchführungsteil trotz der häufigen Unterteilung formal geschlossen wirkt.

4. Eine enge Verbundenheit zwischen Durchführung und Reprise äußert sich zuweilen in der Vor- oder Nachkompensation kleinformateller Teile.

5. Die unschematische Art des formalen Aufbaus in den einzelnen Sinfoniesätzen läßt keine allgemein gültige Typisierung zu.

6. Bezeichnend für J. Stamitz' sinfonische Durchführungen ist die deutliche Teilrepetition des Expositionsmaterials im Mittelteil; neuartige thematisch-motivische Gruppen kommen nur selten vor und ordnen sich unauffällig in das Satzgeschehen ein.

7. Zwei aus der fugenmäßigen Verarbeitung bekannte Durchführungstechniken, Sequenz und Abspaltung, werden von J. Stamitz entschieden bevorzugt. Hier wird die Abhängigkeit vom altklassischen Stil offenbar. Wie sehr der Komponist um eine intensive Verarbeitung im Mittelteil besorgt ist, zeigen die Überlagerungen von Motivgruppen, die Umstellung kleinformateller Teile und die Ansätze zu durchbrochener Satzarbeit, um nur die wichtigsten durchführungstechnischen Verfahren zu nennen.

8. Eine zusätzliche Verdichtung der Durchführungsgestaltung wird erreicht durch die mehrheitlich organisch vollzogenen Übergänge zwischen den kleinformatellen Teilen. Die Verarbeitungsdichte nimmt oft von der Durchführungsmitte gegen den Schluß hin zu, so daß eine Steigerung im Satzgeschehen erfolgt.

9. Die Durchführungsharmonik wirkt im Vergleich zum formalen und satztechnischen Können von J. Stamitz ziemlich farblos; immerhin hebt sich der Durchführungsteil meist durch kurze Moll-Episoden (Tonika-Mollparallele) von den durchwegs in Dur stehenden Teilen (Exposition und Reprise) ab.

Um darzulegen, inwiefern der Entwicklungsgrad einer Durchführung unter Umständen Aufschluß über die ungefähre Entstehungszeit einer Sinfonie zu geben vermag, wurde in einem Anhang der Versuch einer Einteilung in Frühwerke und später entstandene Sinfonien unter-

nommen. Trotzdem darf die Bedeutung des Durchführungsteils in den Sinfonien von J. Stamitz nicht überschätzt werden, da der Expositionsabschnitt stärker betont wird. Es ist indessen wohl angebracht, bei künftigen Untersuchungen zur vorklassischen Sonatensatzform den Mittelteil eingehender als dies bisher geschah zu analysieren. Dann werden sich auch unter den einzelnen Komponisten Vergleichsmöglichkeiten ergeben, die bis heute noch ausstehen.

Die Arbeit wird in der Schriftenreihe Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheinen.

Jürg Stenzl: Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale latin 15139 (Saint Victor-Clausulae). Diss. phil. Bern 1967.

Seit der Darstellung Friedrich Ludwigs in seinem *Repertorium* sind, vor allem bei der Durchforschung der Motetten der Ars antiqua, die sogenannten Saint Victor-Melismen immer wieder von der Forschung beachtet worden, da an ihnen der Schnittpunkt von organaler und Motettenkomposition besonders deutlich sichtbar wird. In der vorliegenden Arbeit werden die 40 Clausulae übertragen, mit früher erschienenen Transkriptionen verglichen und dabei gezeigt, daß die Hs. StV ein Schlußstadium der Modalnotation darstellt, bei dem deren Schreiber um große rhythmische Genauigkeit bemüht war. — Die Tenores werden mit vier Pariser Choralhandschriften verglichen und daraus der Schluß gezogen, daß nur elf der Clausulae in Paris entstanden sein können. Die Verwendung der Choralmelodien in mehrfachem Cursus und öfters nur mit Teilwiederholungen wird systematisch dargestellt.

Die Melodik der Oberstimmen zeichnet sich durch reichen Gebrauch bestimmter melodischer Formeln aus, daneben sind auch (im Anschluß an C. Sachs, J. Smits van Waesberghe und F. Mathiassen) strukturierende Terzketten festzustellen.

Von J. Handschin ausgehend hat Y. Rokseth die Vermutung ausgesprochen, die StV-Clausulae seien, im Hinblick auf kirchlichen Gebrauch, ohne Text gesungene Motetten. Der Verfasser widerlegt diese Ansicht und zeigt, daß auch die von W. Waite (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*) dafür herangezogenen Clausulae aus der Notre Dame-Hs. Florenz nicht beweiskräftig sind. Die in den aus den 40 Clausulae entstandenen Motetten enthaltenen Refrains sind nur textlicher, nicht textlich-musikalischer Natur; deshalb können die Refrains die Priorität der Motettenfassung nicht belegen.

Die satztechnischen Untersuchungen weisen nach, daß Occursustöne, wie E. Apfel gezeigt hat, zur Vermeidung von Parallelbewegungen dienen. Stimmkreuzung findet sich vor allem bei aufsteigender Terz im Tenor und bei Tonwiederholungen. Überraschend ist die Tatsache, daß die wenigen Parallelbewegungen nur in Clausulae des ersten rhythmischen Modus erscheinen.

Das letzte Kapitel sucht eine Erklärung für die Verwendung der Clausulae zu geben: Ludwigs „Ersatzteil-Theorie“ vermag, wie F. L. Harrison schon ausführte, der Tatsache nicht zu genügen, daß über den gleichen Tenor in den Hss. mehrere Clausulae vorhanden sind. Der Verfasser weist auf die Analogie der Clausulae mit den melismatischen Tropen hin, die in bestehende Choralgesänge eingefügt worden sind; sie sind demnach als mehrstimmige melismatische Erweiterungen der Organa und nicht als Ersatzstücke anzusehen.

Zwei Nachträge ergänzen die Arbeit: im ersten werden die wenigen Belege für liturgische und halbliturgische Verwendung der Motetten herangezogen und aus diesen die Konsequenzen für die Clausulae erwogen. Der zweite Nachtrag soll zeigen, daß die Hs. StV für Sens geschrieben wurde. Zum Nachweis werden das Sanctorale der ganzen Hs. und die Conducten verwendet; zwei der Conducten, die bisher als Krönungsgesänge für den heiligen Ludwig angesehen wurden, erweisen sich als in Verbindung mit dem Empfang der Corona Christi in Sens durch Ludwig IX stehend. Für die Texte und die Empfangsfeierlichkeiten

der Corona Christi selbst wurden Sequenzen und der Bericht des Galterius Cornutus, Bischof von Sens, herangezogen.

Die Arbeit wird innerhalb der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft im Druck erscheinen.

Dieter Zimmerschied: Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels. Diss. phil. Mainz 1966.

Obgleich der Name Hummel im Laufe der letzten 130 Jahre mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten schien, nimmt gerade in letzter Zeit die Musikwissenschaft von seinem Schaffen wieder stärker Notiz. Daß dabei besonders auf seine Klaviermusik hingewiesen wird, zeigt, welche Autorität Hummel auch heute noch auf diesem Gebiet darstellt.

Die vorliegende Arbeit versucht hier eine Lücke zu schließen, die zwischen den Arbeiten von Walter Meyer (*J. N. Hummel als Klavierkomponist*, Diss. Kiel 1922, maschschr.), Paul Egert (*Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik*, Bd. 1, Leipzig 1934) und Francis Humphries Mitchell (*The piano concertos of Johann Nepomuk Hummel*, Diss. University of Evanston/Illinois, 1957) offengeblieben ist, indem sie ihren analytischen Teil auf die 27 Werke umfassende Ensemble-Kammermusik beschränkt.

Voraus geht der Versuch, die jeweilige Entstehungsgeschichte des einzelnen Werkes so weit zu rekonstruieren, wie das nach den auffindbaren Fakten heute möglich ist.

Ein Gesamtüberblick über spezifische Wesenszüge der Hummelschen Ensemble-Kammermusik zeigt, daß sich dieser Bereich des Werkes bei nur unwesentlichen Ausnahmen ohne Mühe anhand der an anderen Werken erkannten Charakteristika in klar abgrenzbare Schaffensperioden einfügt.

Untersucht werden ferner Hummels künstlerische Beziehungen zu seinen Zeitgenossen, so zu Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn, E. T. A. Hoffmann und Spohr, um nur die bedeutendsten zu nennen, mit dem Ziel, Hummel einen ihm gemäßen Platz zwischen Klassik und Romantik zu geben.

Die Arbeit schließt mit einer Zusammenstellung von Aufführungs- und Funkaufnahmedaten, die einen Überblick über die relative Popularität Hummelscher Kammermusik von der Zeit nach seinem Tode bis in die Gegenwart geben, sowie mit einer Zusammenstellung zeitgenössischer Kritik.

Im Anhang wurden 144 bislang unveröffentlichte Briefe und Dokumente aus Hummels Korrespondenz wiedergegeben, die zusammen mit den 50 bei Karl Benyovszky (*J. N. Hummel*, Preßburg 1934) publizierten Briefen die uns heute erreichbaren biographischen Kenntnisse über Hummel quellenmäßig belegen.

Die Arbeit wurde photomechanisch vervielfältigt und ist durch den Verfasser zu beziehen. Ein im Zusammenhang mit der Dissertation entstandenes *Thematisches Verzeichnis sämtlicher Kompositionen J. N. Hummels* erscheint voraussichtlich im Dezember 1968.

BESPRECHUNGEN

Inter-American Institute for Musical Research. Anuario — Yearbook — Anuário. Volume II (1966). New Orleans: Tulane University (1966). 198 S.

Das Interamerikanische Institut für Musikforschung setzt mit dem 2. Band seines Jahrbuches die im 1. Band eingeschlagene Richtung fort: Das Jahrbuch ist ein Sammelband für größere Aufsätze, die in den Fachzeitschriften nicht oder nicht ungeteilt erscheinen können. So ist es ein amerikanisches Gegenstück zu dem „Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde“, das gleichzeitig mit ihm herauskam. Was beide voneinander unterscheidet, ist die Beschränkung des amerikanischen Organs auf amerikanische Themen und die des deutschen auf musikethnologische. Auch dieser 2. Band enthält Aufsätze zur Musikgeschichte wie zur Musikethnologie Amerikas, überwiegend Latein-Amerikas, die diesmal alle in englischer Sprache verfaßt sind.

Der Band ist Charles Seeger zum 80. Geburtstag gewidmet, und der noch immer unermüdet tätige Senior der systematischen, ethnologischen und soziologischen Musikforschung in den USA eröffnet die Reihe der Beiträge mit einer umfangreichen Studie über die Musik als Kommunikationsmittel (*The Music Process as a Function*). Der Titel zeigt das Anliegen Seegers, die Musik in ihrer komplexen Erscheinung im sozialen Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft des Musikproduzierenden und Musikkonsumierenden zu erfassen. So setzt er den „*Music Process*“ in Beziehung zur allgemeinen Produktion von Lebens- und Kulturgütern und das Kommunikationsmittel Musik zu dem der Sprache. Er stellt eine Liste der strukturellen und funktionellen Parameter auf, die als Kriterien für eine Kategorisierung der Musik gelten können, es sind 7 äußerliche und 9 innere Kriterien, deren Bedeutung und Brauchbarkeit Seeger dann ausführlich diskutiert. Traditionen, auch musikalische, unterscheiden sich voneinander durch die Wahl der Stofflichen Mittel und durch die Art, in der diese zu diskreten Produkten geformt werden. Eine musikwissenschaftliche Analyse muß dann sowohl strukturell auf die klingende Materie wie funktionell auf die soziologische Bedeutung ausgerichtet sein. Musik als Mittel der Kom-

munikation ist ebenso doppelsinnig. Der Vergleich mit der Sprache ist deshalb schwierig, die Parameter entsprechen sich nicht immer. In der Sprache z. B. kann der Bedeutungsinhalt einer Aussage — eines akustischen Signals — in ganz verschiedenen Ausdrücken, Redewendungen, Formeln und in verschiedenen Sprachen mitgeteilt werden. Einer musikalischen Äußerung — als akustisches Signal gesehen — ist das nicht möglich. Jede Änderung des Signals bedeutet hier auch eine Änderung der Botschaft, des Inhalts. Dafür ist diese jedoch weniger konkret als eine sprachliche. Ihr Inhalt ist für uns wiederum schwer zu beschreiben, da sich die Beschreibung nicht-musikalischer, nämlich sprachlicher Mittel bedienen muß, die strukturell und funktionell aus sachfremden Parametern gebildet sind. Seeger gibt dann eine Definition des Musikprozesses als Funktion innerhalb eines allgemeinen Bezugssystems von Funktionen in fünf Punkten, in die sich auch der Sprach-Musik-Zusammenhang einfügen läßt. — Es schließt sich eine Auswahl seiner Schriften 1923–1966 an, die den weitgespannten Tätigkeitsbereich dieses hervorragenden Denkers und Musikologen umreißt.

Charles L. Boilés Aufsatz *The Pipe and Tabor in Mesoamerica* beschäftigt sich mit den mittelamerikanischen Vorkommen der Einhandflöte (Schwegel) und Einhandtrommel. Er hält es für möglich, daß diese schon vor dem Eindringen der Spanier in Gebrauch waren; er führt eine Reihe von Abbildungen aus Codices und figürlichen Darstellungen als Beleg an, die solche Ein-Mann-Orchester zeigen, doch ist hier die Trommel mit Panflöte oder Horn gekoppelt, nicht mit der Dreilochflöte. Diese findet sich heute bei vielen Stämmen am Golf von Mexiko, und ihre unterschiedliche Ausführung und Herstellung zeigt die Einverleibung des Instruments in die verschiedenen Volkskulturen, spricht aber nicht gegen die Übernahme von den Spaniern. Auch der Vergleich eines spanischen Schwegelstücks mit vier mittelamerikanischen verschiedener Provenienz zeigt zwar die Anpassung an die musikalischen und spieltechnischen Gewohnheiten der Indianervölker, und damit eine gewisse Eigenständigkeit der Entwicklung dieser Musikgattung, läßt aber doch die Abhängig-

keit von dem europäischen Vorbild erkennen. Die dafür verwendete, an ein von Alan Lomax vorgeschlagenes Verfahren anknüpfende Übersichtstafel ist ein praktisches Anschauungsmittel für die Analyse, das sich auch auf IBM-Lochkarten übertragen läßt und eine vielseitige Anwendungsmöglichkeit bietet.

Die Musik an der Kathedrale von Puebla in Mexiko im 16. und 17. Jahrhundert wird von Alice R. Catalyne untersucht. Es ist die größte Sammlung polyphoner Kirchenmusik in der neuen Welt, darunter die Werke des bedeutendsten Komponisten Mexikos im 17. Jahrhundert, Juan Gutiérrez de Padilla. Ein Katalog der von ihr entdeckten Manuskripte enthält auch Angaben über Leben und Wirken der Komponisten. —

Auch Robert Stevenson berichtet von einer Entdeckung, und zwar eines *Psalterium Chorale*, 1572 von Antonio de Espinosa für Pedro Ocharte in Mexiko gedruckt, das zu den frühesten Musikdrucken Amerikas zählt. — Eine wichtige Untersuchung ist die vergleichende Analyse musikalischer Termini in drei Wörterbüchern mexikanisch-indianischer Sprachen des 16. Jahrhunderts von Thomas Stanford. Die Gegenüberstellung mixtekischer, Nahuatl- und Tvasco-Termini zeigt die untrennbare Einheit von Tanz und Musik in der Vorstellung der Altmexikaner. Als ästhetische Wertungen dienen Begriffe wie „hoch“, „laut“ und „klar“ bei Stimmen und Instrumenten. Tanz und Musik waren weniger Mittel der Unterhaltung als Pflicht nicht nur der Priester und Fürsten, sondern auch des gemeinen Volkes, wie es noch heute in den indianischen Kulturen Mexikos der Fall ist. Das umfangreiche Vokabular bildet ein kleines Musiklexikon der präkolumbianischen Epoche Mexikos. — Gedächtnisaufsätze für Edgar Varèse, Henry Cowell, Carlos Vega und Lauro Ayestarán, von Gilbert Chase verfaßt, und einige Rezensionen runden den Band ab.

Fritz Bose, Berlin

Wilibald Gurlitt: Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen. Teil II: Orgel und Orgelmusik. Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966.

XX, 210 und 208 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. I—II.)

Im Jahre 1952 hatte Wilibald Gurlitt nach 25jähriger Pause das altbewährte Fachorgan „Archiv für Musikwissenschaft“ in seinem 9. Jahrgang erneuert. Nach seinem Willen sollte es „der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung, ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forscher Nachwuchs im besonderen“. Das neue „Archiv“ hat sich inzwischen internationales Ansehen erworben und ist als Publikationsorgan aus unserer Wissenschaft nicht mehr wegzudenken. Als Schriftleiter von Anfang an und seit Gurlitts Tod (1963) auch als Herausgeber zeichnet Hans Heinrich Eggebrecht.

Mit den beiden zu besprechenden Bänden eröffnen Herausgeber und Verlag eine neue Schriftenreihe „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“. Es war ein schöner und glücklicher Gedanke, sie zur Sammelstätte von heute zum Teil nur noch schwer zugänglichen Aufsätzen des Neubegründers der Zeitschrift zu machen. Da es bei diesen Arbeiten sich niemals nur um Nebenfrüchte oder Vorstudien zu größeren Veröffentlichungen Gurlitts handelt, sondern um zentrale und wesentliche Stücke seines Schaffens, ist ihre Herausgabe mehr als nur ein Akt der Pietät. So ist ein würdiges Denkmal entstanden, das die große Gestalt und ihre Bedeutung außerordentlich profiliert hervortreten läßt. Gurlitts Äußerungsform war ja weniger das geschlossene Buch als vielmehr der knappe, an Gedanken und Fakten randvolle Aufsatz, der zugleich vieles ausspart, Zusammenhänge oft lieber blitzartig aufleuchten läßt, als sie bis ins Detail zu verfolgen. So haben diese Aufsätze immer auch etwas vom lebendigen Vortrag. Auch das bekannte Bachbüchlein ist ja ursprünglich aus einem Vortrag hervorgegangen. Diese Offenheit und die Faszination der Anregung, des Antönens neuer Fragestellungen gehörten unverwechselbar zu Gurlitts Persönlichkeit, zu seinem Temperament, zu seiner Wissenschaftshaltung.

Und doch leuchtet bei eindringendem Lesen gerade hinter dieser Offenheit und der Mannigfaltigkeit der Themen ein geschlossenes und einheitliches Bild der Musikgeschichte auf, das auf sehr bewußter und durchdachter Grundlage ruht. Diese Einheit

seines Bildes der Musikgeschichte hat Gurlitt selbst nie im Zusammenhang formuliert, vielleicht aus einer gewissen Scheu vor der damit notwendig verbundenen allzu starren „Zementierung“. In seiner sehr lesenswerten Einleitung unternimmt es H. H. Eggebrecht mit großer Einfühlung und aus nächster Vertrautheit, die Grundlinien der Gurlittschen Konzeption der Musikgeschichte nachzuzeichnen und sie in den Zusammenhang der Geschichte unseres Faches zu bringen. Daß dabei freilich etwas schärfere Linien gezogen werden müssen, manches etwas thesenhaft gerät, wo bei Gurlitt selbst eher fließende Umrisse waren, liegt in der Natur des Unternehmens. Auch kommt bei der mehr systematisierenden Darstellung die innere Entwicklung des Gurlittschen Denkens vielleicht etwas zu kurz. Eggebrecht sieht in Gurlitts Arbeiten ein „System von (6) Leitgedanken“ verwirklicht: Geschichtlichkeit der Musik; Geschichtlichkeit der Musikgeschichtsschreibung; eigenständige Gültigkeit der musikgeschichtlich relevanten Erscheinung; Verständnis der Musik aus sich selbst und zugleich als Ausdruck seelischen Lebens einer Zeit, Nation und Persönlichkeit; Forderung einer Synthese systematischer und historischer Musikgeschichtsschreibung; Gegenwartsbezogenheit musikgeschichtlicher Erkenntnis. In diesen Leitgedanken sei eine auch heute noch verbindliche Aufgabe gestellt. Nach wie vor aktuell sei vor allem Gurlitts Forderung einer „*Interpretation des Kunstwerkes, die vom Beschreiben und Erklären der Komposition zu deren Sinndeutung vordringt*“, während wir gegenüber Begriffen wie „Stilforschung“ oder „Geisteswissenschaft“ sowie gegenüber der Möglichkeit einer Reduzierung des musikgeschichtlichen Stoffes auf einfache Ideen skeptischer geworden seien.

Der erste Band steht unter dem Generaltitel: *Von musikgeschichtlichen Epochen*. Er setzt ein mit dem programmatischen Aufsatz über die *Epochengliederung in der Musikgeschichte*, in dem der Rhythmus (als musikalische Zeitgestaltung) als ein die verschiedenen Epochen konstituierendes Stilprinzip behandelt wird. Es folgen, um nur die wichtigsten zu nennen: *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, *Musik und Rhetorik*, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, *Der Begriff der sortisato, Vom*

Klangbild der Barockmusik, *Über die Orgelwerke des Michael Praetorius*, ferner Aufsätze über Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann und Paul Hindemith. Der zweite Band bringt zunächst Beiträge über *Orgel und Orgelmusik* (warum steht der genannte Aufsatz über die Orgelwerke von Praetorius nicht hier?), beginnend mit dem seinerzeit (1926) so bahnbrechenden Aufsatz über *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, ferner *Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart*, *Kirchenmusik und Kirchenraum*, *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs*. *Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung* folgen die noch immer aktuellen Aufsätze über Hugo Riemann, Franz-Joseph Fétis, Philipp Spitta und Arnold Schering. Die letzte Gruppe schließlich steht unter dem Sammeltitel *Forschung und Lehre*.

Auch wo sie scheinbar entlegenere Fragen berühren, wirken alle diese Aufsätze niemals antiquarisch oder esoterisch: auch der Nichtfachmann kann sie mit großem Gewinn lesen. Neben der reichen Belehrung und dem immer weite Zusammenhänge eröffnenden historischen Durchblick ist fast in jedem Aufsatz jener Gurlittsche Leitgedanke von der Gegenwartsbezogenheit der Musikgeschichtsschreibung und des Musikgeschichtsbildes allgegenwärtig, durch den man sich — eine Generation später — in ganz besonderer Weise zur Auseinandersetzung eingeladen, aber auch gelegentlich herausgefordert fühlt. Hierin vor allem gründet ihre Lebendigkeit und ihr besonderes Fluidum an Aktualität.

Gurlitt hatte die Gebundenheit des eigenen, aus der musikalischen Gegenwart gewonnenen Standpunktes bewußt in den Mittelpunkt gestellt: „*Vielmehr ist sie [die musikgeschichtliche Erkenntnis] in ihren Voraussetzungen streng gebunden an die musikalische Lage der Gegenwart, als Ganzes auf die heute und für uns lebende und gültige Idee von Musik und Musizieren bezogen.*“ Welches aber war Gurlitts Begriff von „Gegenwart“, seiner Gegenwart, von dem aus gleichsam in einer Vorentscheidung sein Bild der Musikgeschichte entscheidend bestimmt wurde? Es läßt sich stichwortartig etwa wie folgt umreißen: scharfe Antithese gegen die Spätromantik, gegen jedes *l'art pour l'art* und seine „*Bodenlosigkeit*“, gegen eine rein ästhetische Auffassung des musikalischen Kunstwerkes; Rückkehr zu neuen (alten) Bindungen der Musik im Kirchlichen, Litu-

gischen, Volklichen, so wie Gurlitt es in mittelalterlicher und barocker Musik verwirklicht sah. Begriffe wie: „Ordnung“, „Bindung“, „Lebenstraum“, „klingendes Abbild der Weltenordnung“ kehren immer wieder. Es gelte eine Art neubarocker Musikkultur in unserem Jahrhundert zu schaffen, eine Erneuerung der Musik „mit den Mitteln der neubarocken Musik und des neubarocken Musizierens der Gegenwart“. Für solche Erneuerung sah Gurlitt wesentliche Ansätze in der Jugendbewegung, Singbewegung, Orgelbewegung und den entsprechenden Bestrebungen in der evangelischen Kirchenmusik, zu denen er sich — wenn auch in späteren Jahren nicht ohne Kritik — oft bekannte und die von ihm umgekehrt bekanntlich stärkste Impulse erfuhren. Unter den modernen Komponisten erschien ihm immer wieder Paul Hindemith als der bedeutendste Repräsentant einer so geschehen und gewollten Gegenwart.

Erscheint diese Vorentscheidung Gurlitts für seine Gegenwart, die zudem — von heute aus gesehen — nur eine von mehreren „Gegenwarten“ (etwa der zwanziger Jahre) darstellt, für uns heute noch vollinhaltlich nachvollziehbar? Wohl kaum. Jede Gegenwartsbestimmung ist geschichtlich wandelbar und mit ihr wandelt sich das Bild von der Geschichte. Hindemith ist nicht der einzige Repräsentant der Musikgeschichte nach 1920, er vertritt nur eine (zweifelloso wesentliche) Richtung neuer Musik. Jugend-, Sing- und Orgelbewegung sind selbst schon historisch geworden, ja haben sich überlebt. Der Ruf nach neuen (alten) Bindungen trifft immer mehr auf skeptische Ohren, ihre Fragwürdigkeit und „Künstlichkeit“ erweist sich immer mehr. Die Verfemung des autonomen Kunstwerkes als böses *l'art pour l'art* ist längst nicht mehr die letzte Wahrheit, ja sie ist geeignet, das Verständnis ganzer historischer Epochen zu verbauen.

Gurlitt hat von der Grundlage seines leidenschaftlichen Bekenntnisses zu einer bestimmten musikalischen Gegenwart und Zeitgenossenschaft den Weg in die Geschichte angetreten und von diesem Ausgangspunkt aus neue Zusammenhänge und bedingende Kräfte in älterer Musik entdeckt und uns verstehen gelehrt. Das bleibt unverlierbar. Und doch wäre es falsch, wenn wir uns in falsch verstandener Pietät mit allen Voraussetzungen seines Denkens und Forschens identifizieren würden und seine für seine Person und für seine Gegenwart gültige

Haltung dogmatisieren wollten. Ein neubarockes Nazarenertum wäre die Folge. In der Tat sehen wir es heute — auch in unserem Fach — bereits weithin am Werke. Hier muß man Gurlitt gleichsam gegen ihn selbst und mit seinen eigenen Worten in Schutz nehmen: „... denn der Geist treibt ruhelos vorwärts und schafft neue Lagen. Wie jede lebendige Wissenschaft, so ist auch die Musikgeschichte nicht etwas Ruhendes, in sich Abgeschlossenes, sondern eine stets neu zu beantwortende Frage des Wissenwollens.“

Die beiden Bände lassen kaum Wünsche offen. Gerne hätte der Rezensent allerdings den bedeutenden Aufsatz über *Form in der Musik als Zeitgestaltung* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur [Sitz Mainz], geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, S. 651 bis 677) und die nur schwer zugängliche, aber für Gurlitts Musikgeschichtsbild überaus kennzeichnende, temperamentvolle Auseinandersetzung mit Jacques Handschins *Musikgeschichte im Überblick* (Badische Zeitung vom 26. Mai 1949) wiedergefunden. Auch wäre die Beigabe einer Gesamtbibliographie der Schriften Gurlitts hilfreich gewesen, um das Verhältnis der Arbeiten zum Gesamtchaffen sichtbar zu machen, zumal es sich nur um eine Auswahl seiner Aufsätze handelt. Schriftmodus und Zitierweise der Aufsätze sind vereinheitlicht worden. Die drucktechnische Ausstattung, auch die Notenbeispiele, sind vorbildlich. Einige stehengebliebene Irrtümer bzw. Druckfehler sind mir aufgefallen: I S. VII, Z. 31: 1936 (nicht 1935); I S. XVIII, Z. 14: *Abgedilossenes* (nicht *abgeschlossenes*); I S. 203, Z. 23/24: Hindemiths *Unterweisung* hat nur zwei Bände (I 1937, II 1939), einen dritten Band (angeblich 1941) hat es nie gegeben; I S. 204, Z. 4: *Cornell* (nicht *Cornelle*); I S. 210, Z. 7: *Kallmeyer* (nicht *Kallmayer*).
Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Joseph Müller-Blattau: Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte — Musikerziehung — Musikpflege. Freiburg i. Br.: Rombach 1966. 536 S.

Die 28 etwa gleichlangen Vorträge und Abhandlungen dieses mustergültig ausgestatteten und überlegt gestalteten Bandes bilden eine repräsentative Auswahl aus den Ergebnissen eines der Forschung, Lehre und Erziehung geweihten Schaffens. Die Arbeiten, zumeist ab 1930 veröffentlicht und

sorgfältig nachgewiesen, sind wie das allein 29 Bücher aufzählende Werkverzeichnis klarlegt, nur ein Bruchteil einer reichen Ernte, die der Verfasser in 44 Jahren einbrachte. Einige dieser, bei aller Korrektheit essayistischer Eleganz nicht entbehrenden, in klarem, nirgends verfremdetem oder überfremdetem Deutsch gebotenen, an den verschiedensten Orten niedergelegten Darstellungen sind Zusammen- bzw. Neufassungen. Die deutsche Musikgeschichte steht mit 18 Nummern obenan. Der Verfasser, der S. 404 einiges über seine „die Linie Riemann-Gurlitt fortsetzenden stilgeschichtlichen Arbeiten“ andeutet, beginnt mit der *Frühgeschichte des deutschen Liedes*: hier sei der Aufsatz *Heinrich Albert und das Barocklied*, als auf „umfassender Kenntnis des Lebenswerks“ beruhend und als Ergebnis einer in vielen ähnlichen Darstellungen bewährten zwölfjährigen Forschungs- und Lehrtätigkeit in Königsberg hervorgehoben. — Drei Stücke gelten *Händel und Bach*, und zwar Händels Ruhm, Bachs Goldbergvariationen (mit neuartiger Anordnung) und W. Fr. Bachs Fugen und Polonaisen. — *Goethe und seinem Kreis* sind (wie auch den nächsten drei Kapiteln) vier Aufsätze zuerteilt worden. Hier finden sich, Ergebnisse kongenialer humanistischer Schau, Abhandlungen über *Goethe und die Kantate*, seine lebenslange Bindung an Mozart (*Zauberflöte, Zweiter Teil*) und seine Verbindung mit Zelter und Rochlitz. *Gluck und die Sprachen der europäischen Musiknationen* gliedert sich zwanglos ein. — Grundlegendes wird über den späten Beethoven vorgetragen, so über die Streichquartette, die Diabellvariationen (mit historischer Grundlegung und neu begründeter Einteilung) und die Vorformen und Entwicklungsgeschichte des Finales der Neunten. Neues, besonders zum Problem des *Fragmentarischen in der Musik*, bietet der Hinblick auf Schuberts „Unvollendete“, die als „abgeschlossenes Kunstwerk für sich“ da steht, über ein kaum gekanntes Beethovenisches *Erlikönigfragment*, Mozarts Requiem (mit Aufführungsvorschlägen) und Bachs *Kunst der Fuge* (wegweisende Analyse).

Dienten in mannigfaltiger Umkreisung und analytisch vielartig gestufter, nirgends kleinlicher oder rechthaberischer Gezieltheit alle diese Ausführungen dem Leben der Form, wobei besondere Teilnahme den Problemen der Variation, der Fuge und der Wort-Tonbeziehung zugewandt wird (über

die tiefgreifende Sonderstudien des Verfassers vorliegen), so zeigt das Kapitel *Von Wagner* (in dessen gesamtem Schaffen eine „großartige Einheit und klare Folgerichtigkeit“ erkannt wird) bis zur Gegenwart, angesichts der noch nicht einheitlich durchschauten Gesamtlage der Epoche, mehr orientierenden (aber nicht rubrizierenden) Einschlag. Wie es einem Buch geziemt, das von der „Vielfalt der Musik“ kündigt (was fast auf dasselbe herauskommt wie Busonis *Von der Einheit der Musik* 1922), könnte auch der Hinweis auf *Albert Schweitzers Weg zu einer neuen Bach-Auffassung* ebenso gut einer anderen Abteilung, etwa der zweiten, anstehen.

Daß der Musikwissenschaftler den Problemen der *Musikwissenschaft und Musikerziehung* eine besondere Geneigtheit zuwendet, war zu erwarten. In den beiden, der *Geschichte und Systematik der Musikerziehung* und der *Lehre vom Kontrapunkt als pädagogischem Problem* gewidmeten Aufsätzen beruht die Fülle der zum großen Teil neuartigen Vorschläge auf einwandfrei historischer Basis. Vielleicht war erst jetzt die Gelegenheit da, in einem, durch eine fast dreißigjährige Erfahrung (1937—65) angereicherten Essay von der *Musikwissenschaft als Beruf* zu sprechen. — Die in jahrzehntelangen Bemühungen bewährte Beziehung Müller-Blattaus zu *Volkslied und Volksmusik* (vorletztes Kapitel) gilt ebenso Dithmarschen und Österreich wie dem heimischen Elsaß, über das er als ehemaliger Helfer des unvergessenen Sammlers Dr. Pinck auch von persönlichen Erlebnissen zu berichten weiß.

Für die „neuen, wichtigen Aufgaben“, die der Forschung in *Musikleben und Musikpflege* erwachsen, wird im Schlußabschnitt dreimal Zeugnis abgelegt. Eine Geschichte der „rezeptiven Sphäre“ versucht der aus dem Jahre 1930 stammende Aufsatz *Aus der Geschichte der musikalischen Gesellschaftsformen*. Dankenswert angesichts des verhältnismäßigen Mangels an grundlegenden Arbeiten ist der Beitrag *Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, mit feinsinnigen analytischen Ausblicken, vor allem auf Mozart und Schubert. Mit der Idylle *Das Mozartbild Mörikes und seines Freundschaftskreises* entläßt der Verfasser, der schon vorher seine Eignung für literarische Themen in einer Studie über Thomas Mann und Hermann Hesse unter Beweis ge-

stellt hatte, den Leser. — Müller-Blattau, dem bisher zwei Festschriften (eine schon in 2. Aufl.) gewidmet wurden, wird, wie seine Leser, gleichwohl Carl Spitteler zustimmen: „Die schönsten Geschenke sind die, die man sich selber macht“. Reinhold Sietz, Köln

The Haydn Yearbook. III, 1965, Wien: Universal-Edition 1966, 183 S.

Obgleich gerade in den letzten Jahren die verlässliche Haydn-Literatur erfreulich angewachsen ist, bleibt bezüglich Haydns doch nach wie vor manche biographische Episode ungeklärt, manches Opus fragwürdig, manche Stilfrage strittig; die Existenz des vorliegenden Periodikums, in dem abseits von voluminösen Gesamtdarstellungen dergleichen Detailfragen angeschnitten werden können, ist daher nur zu begrüßen. Der dritte Band des Haydn-Jahrbuchs vereint fünf Beiträge von sehr unterschiedlichem Gewicht. Als den für das bestehende Haydnbild wohl am wenigsten ergiebigen Aufsatz wird man denjenigen von Betty Matthews betrachten müssen: *Haydn's Visit to Hampshire and the Isle of Wight, Described from Contemporary Sources* (S. 111—123). Über diese Reise, die Dénes Bartha für nicht genau datierbar hält (vgl. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, S. 530), während die Verfasserin sie auf die Zeit nach dem 9. Juli 1794 festlegt, finden sich im dritten Londoner Notizbuch nur sehr verstreute Bemerkungen. Hieraus mit Hilfe von zeitgenössischen Zeitungsberichten, Reisebeschreibungen und heimatkundlicher Lektüre ein zusammenhängendes Bild gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Verfasserin; daß es zwingend sei oder wesentlich ertragreicher als Haydns Briefstellen selbst, wird man nicht sagen können.

Von geringem Nutzen erscheint der Rezensentin auch der zweite Teil der von Janos Harich mitgeteilten *Haydn Documenta* (S. 124—152). Während der Verfasser im ersten Teil seiner Dokumentation (vgl. *Haydn Yearbook II, 1963/64*, S. 2—35) deutlich seine Absicht bekanntmacht, das Opernrepertoire in Eszterháza im Zeitraum von 1780—1790 durch mitgeteilte Dokumente zum Musikleben neu zu beleuchten, und während er dort die Dokumente in einen Rahmen einordnet (das Theaterleben im Jahr nach der Feuersbrunst von 1779), gibt er die Dokumente diesmal gewissermaßen „nackt“.

Sie entstammen dem Zeitraum von 1779 bis 1784, davon überwiegend dem Jahr 1780, sind aber nicht chronologisch aufgeführt, obgleich die genaue Datierung dies gestatten würde. Auch ein zwingender thematischer Zusammenhang will sich dem Leser nicht erschließen. Die Dokumente betreffen vor allem den Theaterbetrieb und das Musikleben, beschränken sich in beiden Bereichen aber auf organisatorische Fragen wie den Bedarf an Notenpapier und Saiten oder die Schlosser-, Drechsler- und Vergolderarbeiten am Theater. Gern wüßte der Leser, ob hier alle greifbaren Dokumente mitgeteilt wurden, oder — wenn dies, wie nach Teil I der *Haydn Documenta* zu erschließen, nicht der Fall ist — in welchem quantitativen wie auch qualitativen Verhältnis das Veröffentlichte zur Gesamtheit der Dokumente steht. Selbst dem Haydn-Spezialisten dürfte der spezielle Wert jedes einzelnen Dokumentes aus dieser Reihe schwer sichtbar werden.

Gering im Umfang, jedoch gewichtig in seiner Problematik stellt sich der Aufsatz von Laszlo Somfai dar: *Zur Echtheitsfrage des Haydn'schen „opus 3“* (S. 153—163). Diese bekannten Streichquartette werden von Hoboken in ihrer Echtheit nicht angezweifelt (vgl. *Hoboken III: 13—18*, S. 375—378), und auch Karl Geiringer (s. *Haydn*, Mainz 1959, S. 175—178) ordnet sie als fraglos echt in Haydns stilistische Entwicklung ein, wohingegen Landon und Larsen in MGG die Echtheit des Werkes als „nicht authentisch bezeugt“ bezeichnen. Somfai geht in seiner Beweisführung sorgfältig vor. Er entkräftet schlüssig zunächst die philologischen Gesichtspunkte, die für Haydns Autorschaft zu sprechen scheinen und schließt an seine philologische Argumentation eine pointierte Stilanalyse an. Vier Punkte lassen die Serie nach seinem Dafürhalten „unhaydnisch“ erscheinen: 1. Die Zahl und Reihenfolge der Sätze, 2. Die Tonart des langsamen Satzes, 3. Der Charakter der Sätze, 4. Die Instrumentation. Somfais Darlegungen geben eine sachlich stichhaltige Grundlage für weitere Diskussionen über die Echtheit der Quartette ab. Ob nun wirklich, wie die Herausgeber des Jahrbuches andeuten (s. S. 163 und die dort genannte Arbeit von A. Tyson & H. C. Robbins Landon, *Who composed Haydn's op. 3?*, in: *The Musical Times* Nr. 1457, Vol. 105, July 1964, p. 506 s.), Pater Romanus Hof-

stetter der wahre Komponist des „op. 3“ ist, dürfte ein neuer Streitpunkt der Philologen sein.

Einen nützlichen Beitrag zum Verständnis einer der vielfältigen Verlagsbeziehungen Haydns leistet Wolfgang Matthäus mit seinem Aufsatz *Das Werk Joseph Haydns im Spiegel der Geschichte des Verlages Jean André* (S. 54–110). Nach den Arbeiten von H. v. Hase (*J. Haydn und Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909) und F. Artaria / H. Botstiber (*J. Haydn und das Verlagshaus Artaria*, Wien 1909) liegt nun auch über den besonders für die Jahre nach 1791 wichtigen Offenbacher Haydn-Verleger eine Untersuchung vor. Der Verfasser gibt zu den einzelnen Haydn-Drucken ausführliche Erklärungen, stellt die Authentizität der Drucke wie auch etwaige Zusammenhänge mit den Haydn-Drucken anderer Verlage sorgfältig dar und ergänzt seine Angaben durch mehrere Verzeichnisse, welche 1. die André'schen Verlagsnummern der Ordnung des Hoboken-Katalogs einfügen, 2. die Ausgaben nach Opuszahlen ordnen, 3. gemeinsame Ausgaben von Artaria und André, beziehungsweise Imbault, Sieber und André feststellen. Die einleitenden Bemerkungen des Aufsatzes, sechs Seiten von insgesamt sechsundfünfzig, hätte man sich ein wenig ausführlicher und manchmal auch genauer gewünscht. So ist von den „*mancherlei Gründen*“ die Rede (S. 54), die den ersten Haydn-Druck Andrés bedeutsam machen, die Gründe werden dann aber nicht genannt. Ferner erscheint die persönliche Bekanntschaft zwischen Haydn und André etwas voreilig erschlossen. Schließlich weckt die Bemerkung „*Wahrscheinlich ist der Umstand, daß Johann André in dem Werk der Schülerschaft schon einen fertigen popularisierbaren Stil dem musikalischen Publikum präsentierte, für die Wirkungen Haydns auf die Zeitgenossen von außerordentlicher Bedeutung. In der verfestigten Form, die der neue Stil im Werk der Schüler angenommen hatte, ist Haydn wohl noch stärker als in den eigenen Kompositionen von der Zeit rezipiert worden*“ (S. 57) die Neugier auf bestimmte geistesgeschichtlich und soziologisch interessante Aspekte der Haydn-Rezeption, die man gern durch genaue Angaben erhärtet sähe; diese fehlen leider. Jedoch ändert das Faktum, daß sich die spezifische Bedeutung des Verlegers André wohl schärfer hätte herausheben lassen (schließlich ist nicht alles am Musikdruck Philologie), nichts

darin, daß man mit den Ergebnissen dieses Aufsatzes arbeiten können.

Zweifellos die wichtigste Ergänzung zum bestehenden Haydnbild gibt der Einleitungsaufsatz des Jahrbuchs: Edward Olleson, *Georg August Griesinger's Correspondence with Breitkopf & Härtel* (S. 5–53). Es ist allerdings ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß dieser „Briefwechsel“ (von dem sich ohnehin nur die Briefe Griesingers bis in unser Jahrhundert erhalten haben, ehe auch sie im zweiten Weltkrieg verbrannten) im Jahr 1966 gleich noch ein zweites Mal ediert wurde (vgl. Günter Thomas, *Griesingers Briefe über Haydn. Aus seiner Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel*, in: *Haydn-Studien* 1/2, 1966, S. 49–114). Wer sich hier in wessen Konkurrenz begeben hat, mag dahingestellt bleiben; indessen wird die Beurteilung der einen Veröffentlichung ohne Seitenblicke auf die andere kaum abgehen. Olleson gibt an, daß sich seine Edition der Briefe wesentlich auf Exzerpte C. M. Brands gründet, wobei er die in der einschlägigen Haydn-Literatur früher veröffentlichten Briefe Griesingers berücksichtigt. Thomas lag außer den bereits gedruckten Briefen der dem Haydn-Institut überlassene Nachlaß Brands vor; er zitiert außerdem Veröffentlichungen, die Olleson nicht kennt. Unter den folgenden Daten zitiert Thomas Briefstellen, die bei Olleson fehlen: 6. 11. 1799, 19. 11. 1800, 31. 1. 1801, 25. 1. 1804, 10. 11. 1804, 29. 12. 1804, 9. 9. 1807. Weil die Quellen häufig nicht datiert sind und weil auch der zuverlässigste Kronzeuge Brand mehrfach nur summarische Inhaltsangaben oder gar nur das Datum eines Briefes mitteilt, ergeben sich bei beiden Editoren mitunter verschiedene Reihenfolgen, obgleich beide im Prinzip chronologisch vorgehen. Die Briefe Griesingers behandeln in erster Linie die Edition Haydn'scher Werke, z. B. der Klavierwerke, der *Oeuvres Completes*, verschiedener Messen, der drei- und vierstimmigen Gesänge, der *Jahreszeiten*, des letzten Streichquartetts und anderer; aber auch die Diskussion um ein möglichst gutes Haydn-Portrait sowie um ein neues Libretto nach den erfolgreichen *Jahreszeiten* verleiht ihnen Gewicht. Ihr Quellenwert ist erheblich, und es ist sehr zu bedauern, daß sich heute nur noch ein, wenn auch stattlicher Torso rekonstruieren läßt.

Was nun den speziellen Wert der beiden Editionen angeht, so stehen sie an Zuverläss-

sigkeit einander wohl nicht nach; dennoch gibt die Rezensentin derjenigen von Thomas den Vorzug, und zwar aus den folgenden Gründen:

1. Thomas gliedert jährweise und verfährt streng chronologisch; er gibt immer wieder Hinweise auf die verlorenen Briefe und vergleicht auch den Quellenwert der verschiedenen Überlieferer; so erscheint der Rahmen seiner Publikationen deutlicher abgesteckt als bei Olleson, der die (laut Vorwort S. 6) gewählte chronologische Ordnung kommentarlos durchbricht (vgl. S. 29 ff.) und die Exzerpte ohne weiteres Abwägen kombiniert.

2. Thomas gliedert die Werke, von denen die Rede ist, jeweils sorgfältig in das Hobokenverzeichnis und in biographische Zusammenhänge ein. Olleson ist mit Hinweisen sparsamer; er beschränkt sich in seinen Erläuterungen zumeist darauf, das in den Briefen bereits Angedeutete zu erklären, anstatt einen weiteren Rahmen zu schaffen.

3. Thomas gibt in knapper Form eine Vita Griesingers, so daß der Leser seiner Edition den Briefschreiber plastisch vor Augen hat. Olleson beschränkt sich darauf, auf bereits erschienene Lebensbeschreibungen zu verweisen.

Alles in allem wird man wohl sagen dürfen, daß von den 183 Seiten dieses Jahrbuches nicht jede die größte geistige Anstrengung widerspiegelt; größter Anstrengungen aber bedarf es eigentlich, um den verdienstvollen Taten eines Hoboken, Larsen, Pohl und Landon solche folgen zu lassen, die in puncto Haydn wirklich Bedeutsames erbringen.

Anke Riedel-Martiny, Eching b. München

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. Hrsg. von Walther Vetter. 10. Jahrgang (57. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) Leipzig: Edition Peters 1966. 139 S.

In der Vorbemerkung weist der Herausgeber auf die den Band eröffnende „grundlegende Arbeit“ *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen* von Walter Wiora hin, der bereits im ersten Jahrgang ein verwandtes Thema behandelt hatte. Der erste Teil diskutiert aufgrund der gegenseitigen Bezogenheit der Formenlehre und Musikwissenschaft die Begriffe Gattung, Form und Stil. Im

Hauptstück *Zur Systematik der Gattungen* werden in einem „vorläufigen Entwurf“ als Teilaspekte der Gattungsbildung Bauformen, Besetzung, „konstante Bewegungsmodelle“ und die „bewußte Verwendung präexistenter Musik“ in ihrer seelisch-geistigen Bedeutung und Lebens- sowie Funktionsbedingtheit geprüft. Der Schlußabschnitt, der *Zum Verständnis des Wesens und Werdegangs musikalischer Gattungen* hinführen will, möchte, über leere Rubriken hinweg, alle Möglichkeiten historischer Betrachtungsweise herangezogen und die realkonstanten Züge festgehalten wissen; er ruft zu einer Vergleichung der „gemeinsamen Struktur des geschichtlichen Werdens der Gattungen“ auf. Dem zielstrebend synoptisch auferbauten und präzise formulierten Aufsatz spricht der Herausgeber „richtungweisende Bedeutung“ zu.

Ihm sei die fünfte der sieben Abhandlungen zur Seite gesetzt. Wilhelm Weismann, dem das Organ bereits vier wertvolle Arbeiten verdankt, diskutiert in geist- und humorvoller Vortragsform die Frage: *Ist Komponieren lehrbar?* Ergebnis: Begabung und Stil sind es nicht, nur „sinnbezogenes musikalisches Denken und Handeln“ können gelehrt werden — auch in der heutigen, bis zur Anarchie polyglott verwirrten Zeit, der vielfach der Sinn für die „konzentrierte Handwerkslehre“ verlorengegangen ist. Nach der Prüfung der Frage, was als das jeweils Veraltete auszuscheiden ist, werden die verschiedenen Begabungsarten und -ebenen, ihre Entwicklung und Auswirkung behandelt und dem sich von der Gesellschaft nicht ins Leere emanzipierenden Künstler die Verpflichtung zu einer sinnvollen Neuordnung und Zielsetzung der Tonmittel auferlegt. Den Primat behält die Melodie, der in der jetzigen kritischen Situation die organische Kraft fehlt. Ebenso sollte die Harmonik, der das Verständnis für die naturgegebene Antithese Dissonanz-Konsonanz abhanden gekommen ist, nicht „artistische Spekulationen“ treiben: „Neue und neugesehene Inhalte werden an der Wiege einer neuen Kunst, wie wir sie alle ersehnen, stehen.“ Die unpolemisch, schlicht und unumwunden auftretende Arbeit negiert keineswegs die Ergebnisse der letzten fünfzig Jahre, sie will sie in „höheren menschlich-künstlerischen Ordnungsgedanken“ einordnen. Diesem Ziel dient auch die „einbezogene Analyse“ einer Bachfuge.

Lukas Richter, der eine ähnliche Arbeit im 4. Jahrgang veröffentlichte, deutet schon im Titel den Sinn seines (in Verbindung mit seiner Habilitationsschrift stehenden) Themas an: *Tanzstücke des Berliner Biedermeier. Folklore an der Wende zur Kommerzialisierung*. Die mit seltenen Noten- und Textbeispielen, Titelblattwiedergaben und 80 Anmerkungen gut ausgerüstete, ebenso amüsante wie vielseitige Darstellung vermittelt ein z. T. neuartiges Bild vom Volksleben des Berliner Biedermeier der 1830er Jahre. Wir verdanken dem Autor viele Erkenntnisse über eine „unwiederholbare Situation“ des Kleinbürgertums und über Dichter, Komponisten und Konsumenten, die lokalen, soziologischen und politischen Gegebenheiten, sowie Herkunft und Ausbreitung, Stil und musikgeschichtliche Stellung einer reichhaltigen, wenn auch nur z. T. erhaltenen Literatur. Manche der Typen scheinen sich im Osten lange gehalten zu haben: Der *sanfte Heinrich* (auch als Bezeichnung für eine süße Suppe) war z. B. in Danzig über 1900 hinaus im Sprachgebrauch, ebenso der *Posematzky* (vielleicht anlautend an Hosenmatz), der noch bei Paul Scheerbart vorkommt.

Auf neue Grundlagen stellt Dieter Lehmann die *Genesis der russischen Romanze*, diese „populärste musikalische Gattung um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“. Anhand zahlreicher, stilistisch eingehend geprüfter Musikbeispiele entsteht ein auch soziologisch fesselnder Beitrag über Begriff, Entstehung, Einbürgerung, Eigenart, musikalische Haltung und Textbedingtheit einer Gattung, die, „in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen wurzelnd“, keinen einheitlichen Stil fand, aber, vor allem durch die Leistungen von Dubjanski und J. Kozłowski „der russischen Musik des 19. Jahrhunderts Impulse von großer Tragweite gab“.

Hellmut Federhofer, der im Nachlaß des Wiener Universitätsprofessors Ferdinand Bischoff (jetzt in der Bibliothek des Grazer Landeskonservatoriums) zahlreiche Dokumente und Musikalien des Chopinschülers K. Mikuli entdeckte, verdanken wir nach ausführlicher, auch wertvolle Mitteilungen über Liszt enthaltender Beschreibung des Materials eine von mehreren Beispielen wirkungsvoll begleitete Neuwertung des Schaffens, das bei aller Chopinnähe „auch heute noch lebensfähige Charakterstücke und Tänze“ in sich schließt, die eine Revision

des Urteils in der MGG erforderlich machen wird.

Eta Harich-Schneider, die schon 1962 über ihre langjährigen Forschungen zur japanischen Musik berichtete, legt die Abhandlung über *Die frühesten erhaltenen Quellen der Kagura-Lieder* vor, z. T. „uralte Lieder und Tänze“, die als *Mikagura* heilig und esoterisch, als *Satakagura* dörflicher Herkunft sind. Quellen, Notation, die die Verfasserin zusammen mit einem japanischen Gelehrten „Zeichen für Zeichen“ durchnahm, und Texte werden untersucht, dann folgen Transkriptionen der flöten- und schlagzeugbegleiteten Gesänge. — Endlich legt Hermann Keller eine kurze *Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs in der Edition Peters* vor, von der ersten Hoffmeisterausgabe um 1800 an über die wertvolle, in erweiterter Form in die GA aufgenommene Edition des *Wohltemperierten Klaviers* durch den Lisztschüler Fr. Kroll bis zu den neuen Arbeiten von A. Schering, K. Soldan und A. Kreutz. Dann spricht Keller — ohne die Absicht, „allzusehr pro domo zu schreiben“ — von dem Umfang, der Zielsetzung und dem Erfolg seiner eigenen, die Leistungen der Vorgänger abschließenden Bearbeitungen, besonders über den Supplementband und über die Aussichten der Bach-GA. — Auch dieser Band des seit 1956 neuerstandenen Jahrbuch Peters zeichnet sich durch würdige Ausstattung, streng wissenschaftliche Haltung und einen in zahlreichen Anmerkungen niedergelegten kritischen Apparat aus. Reinhold Sietz, Köln

Musikološki Zbornik — Musicological Annual. Hrsg. von Dragotin Cvetko. Band II. Ljubljana 1966. 143 S.

Die mannigfachen Beziehungen der Länder Jugoslawiens zum europäischen Musikleben liefern der jugoslawischen Musikwissenschaft reichlich Themen, die auch für die gesamteuropäische Musikforschung nicht ohne Belang sind. Das Jahrbuch bringt sie in historischer Folge.

C. R i t h m a n s Beitrag, *Reform des liturgischen Gesangs in der serbischen Kirche am Anfang des 13. Jahrhunderts*, sucht die Erklärung der Verschiedenheit des serbischen und byzantinischen Kirchengesangs in der Bogumil-Bewegung des 12. Jahrhunderts, die eine gewisse Abkehr von der byzantinischen Liturgie und Vereinfachung der Melodien mit sich gebracht haben soll.

Mittelalterliche und barocke italienische Einflüsse werden in zwei Studien behandelt. J. Höflers *Ein mensurales Fragment aus dem erzbischöflichen Archiv in Ljubljana* folgert aus dem Inhalt (ein Tonar in Quadratnotation und eine Reihe auf Marchettus von Padua hinweisende Beispiele) auf die Expansion der italienischen Musik nach Slowenien gegen Ende des 14. und 15. Jahrhunderts. Als Einleitung einer umfassenden Untersuchung der Werke von Tomaso Cecchini (*Cecchino*, MGG 2, Sp. 944—945), Organisten von Spalato und Lesina, ca. 1580 bis 1644, gibt B. Bujčić (*Das Dritte Buch der Madrigale „Amorosi Concerti“ von Tomaso Cecchini*) eine gedrängte Stilanalyse der Madrigale des bislang wenig bekannten Veronesen. Syllabische Textbehandlung und kurzatmige Motive scheiden ihn von seinen großzügigeren und harmonisch kühneren Zeitgenossen, aber seine Meisterschaft wird eben in der Benützung der einfachen technischen Mittel offenbar.

Zwei Artikel bringen Beiträge zum Musikleben der Barockzeit: P. Kurets *Jakob Globočnik, ein steirischer Provinzialtrompeter* und A. Rijavec' *Die Stadtmusikanten von Ljubljana*. Die Blütezeit der Stadtpfeifer und -geiger begann mit dem Einzug des Protestantismus nach Slowenien und dauerte bis zum Aufkommen der *Academia Philharmonicorum* (1701).

Aus dem 19. Jahrhundert bespricht J. Sivec die Aufführung der Opern Donizettis im Stadttheater von Ljubljana, die auffallend spät, 1838 mit *L'elisir d'amore* einsetzen, dann aber im Programm bis 1856/57 dominieren.

B. Loparniks Studie *Dramatischer und musikalischer Plan von Kogojs Oper „Kar hočete“* („Zwölfte Nacht“) untersucht das unvollendete Werk des hervorragenden slowenischen Vertreters des Expressionismus mit dem Ergebnis, daß es den Wendepunkt seiner Laufbahn bedeutet hätte, eine Orientierung zum Neoklassizismus und Hinwendung zur heimischen Volksmusik.

Der Amerikaner H. Stevens hebt in seinem Beitrag *Das Barock und die Komponisten des 20. Jahrhunderts* den Einfluß des Concerto grosso auf Komponisten wie Bartók, Hindemith, Strawinsky und Schönberg hervor.

Weitere Artikel über slowenische Klaviermusik (M. Lipovšek), Musikwissenschaft in Serbien (S. Djurić-Klajn), Musik-

soziologie (J. Supičić), Kračmans Lied „Šmarijski šomašter“ (Z. Kumer) und Berichte über neue Dissertationen ergänzen das reichhaltige Jahrbuch.

Benjamin Rajeczky, Budapest

Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 1. A publication of the Libraries Board of South Australia in association with the University of Adelaide. Adelaide 1966. 255 S. Alleinauslieferung: Bärenreiter-Verlag.

Als wohl erste der sieben Universitäten Australiens legt Adelaide einen musikwissenschaftlichen Sammelband vor. Der Anreger und Herausgeber, Dr. A. McCredie, dort seit 1965 Senior Research Fellow in Musicology, gibt an, das Ziel der Publikation sei „to provide a two-way channel for the exchange of information between musicologists both within the University and without“. Er weist ferner auf seinen Vorgänger John Bishop (1903 bis 1964) hin, der seit 1948 Elder Professor of Music and Director of the Elder Conservatorium in the University of Adelaide war. H. Basten widmet dem Gedenken dieses offenbar um die australische Musik als Dirigent, Pianist, Organisator und Pädagoge hochverdienten Mannes, Schüler von Boult, Sargent und Howells, dankbare Worte. Es folgt eine Bibliographie der Literatur über Bishop durch den Adelaider Musikbibliothekar W. Galusser (1947 in Zürich promoviert).

Von den acht Aufsätzen behandelt die heimische Folklore C. J. Ellis: *Aboriginal Songs of South Australia*. Er fußt auf den seit 1937 begonnenen, in Adelaide befindlichen, nicht allzu zahlreichen Aufnahmen der Gesänge von 33 australischen Stämmen. Diese werden, durch 14 Notenbeispiele erläutert, nach Diskussion der Interpretationsschwierigkeiten auf Überlieferung, Melodik, Rhythmus, Verzierungen und Stimmcharakter hin einer sorgfältigen Prüfung unterzogen. — M. Rosenberg untersucht (*Symbolic and Descriptive Text Settings in the Works of Pierre de la Rue*) in einer geisteswissenschaftlich feinsinnig eingeführten Deutung vor allem Wort- und Tonmalerei, Textunterlegung, Takt- und Satzsymbolik des Meisters, dessen „method of text setting is more restrained and subtle, and at times quite profound“.

Der englischen Musik gelten zwei Arbeiten. I. Spink gibt in *Sources of English Song. A Survey 1620—1660* eine zusammen-

fassende Darstellung der (5) Liedersammlungen, (6) Autorenveröffentlichungen (vorwiegend von H. Lawes) und (5) Catchbooks dieser Jahre. Unter den zahlreichen handschriftlichen Quellen sind das *Henry Lawes Autograph* (London, British Museum, Loan Ms. 35, 384 Stücke) und *John Gamble's Common place Book* (New York, Public Library, Drexel Ms. 4275) mit Vorzug zu nennen. — Eine Art Ergänzung, aus dem gleichen Zeitraum, bringt H. S. Kent. Er behandelt *Puritan Attitudes to Music* aufgrund des 1772 gedruckten „Journal of the Swedish embassy in the years 1653 and 1654“ des — sich später enttäuscht zurückziehenden — Bulstrode Whitelocke (1603—1675). Der Autor bemüht sich, auch im Widerspruch gegen andersartige zeitgenössische Überlieferungen, nachzuweisen, daß die Musikpflege und -liebe der Puritaner auch die weltliche Kunst zur Blüte brachte. Sie habe unter Whitelockes Amtsführung auch die schwedische Tonkunst günstig beeinflusst.

Der Herausgeber A. McCredie, der 1963 mit der Dissertation *Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera* in Hamburg promovierte, schreibt unter gründlicher Prüfung der Literatur über die drei erhaltenen Opern, und durch sieben Faksimiles wirksam unterstützt, über *Christoph Graupner as Opera Composer*. Textgeschichte und handschriftliche Quellen werden diskutiert, dann Overtüren, Rezitative, Vokalformen, Orchester und Ballett in weitgreifender Vergleichung geprüft. Graupners Opernschaffen „displays as much dramatic enterprise and musical invention as that of his contemporaries. Above all, it reveals a singular sensitivity for dramatic characterisation and an ability to engender both emotional sympathy and tension“.

Fr. Schmidts Oratorium *Das Buch mit den sieben Siegeln* durchleuchtet in seinen einzelnen Faktoren L. Wickes unter Vorlegung plausibler Beispiele. — J. W. Barker gibt dem vielbehandelten Thema *The Organ Works of Max Reger* durch Heranziehung vorwiegend angelsächsischer Literatur einige neue Akzente und unternimmt es, für die einzelnen Gattungen eine stilistische Entwicklung festzustellen. — D. Peart weist auf das Chorwerk *The Shepherd's Calendar* des australischen Komponisten P. M. Davies hin, dessen Aufführung in Adelaide in diesem Jahre zu erwarten ist.

Diese *Miscellanea* setzen sich in Ausstattung, Niveau und Quellenkenntnis den besten angelsächsischen Veröffentlichungen zur Seite. Der Rezensent schließt sich gern den Schlußworten des Foreword an: „I wish the publication a long and useful life“.

Reinhold Sietz, Köln

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 2. Berlin: Verlag Walter de Gruyter und Co. (1966). 136 S.

Die Begründung des „Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde“ im Jahre 1963 entsprach einem echten Bedürfnis der Ethnomusikologie, fehlte doch ein Publikationsorgan für größere grundlegende Arbeiten aus dem Bereich der europäischen und außereuropäischen Volksmusik, nachdem die „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft“ 1923 ihr Erscheinen einstellen mußten. Auch der zweite, wiederum von Fritz Bose besorgte Band verdient jene starke Beachtung von Seiten der Fachwelt, die dem ersten zuteil geworden ist. Es ist wohl ein Zufall, daß alle fünf Beiträge — sowie selbstverständlich die Buch- und Schallplattenbesprechungen — in deutscher Sprache abgefaßt sind. Einer gemeinsamen Thematik sind die Beiträge nicht verpflichtet; was sie verbindet, ist die Güte der Arbeit und die Bedeutung ihrer Resultate für die Ethnomusikologie. Damit erweist sich das „Jahrbuch“ als würdiger Nachfolger der von Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel herausgegebenen „Sammelbände“.

Musik am Schwarzen Meer aus der Feder von Kurt Reinhard (Berlin) ist ein Bericht über die dritte Türkei-Reise des Verfassers, in dem erste Ergebnisse einer reichen musikalischen Ausbeute (über 1100 Lieder) von der östlichen türkischen Schwarzmeer-Küste vorgelegt und die bisherigen Arbeiten Reinhard's zur türkischen Musik wesentlich bereichert werden. Daß die Musik der Kurden in der Südost-Türkei vom allgemein anatolischen Volksmusikstil sehr verschieden ist, hat Dieter Christensen im ersten Band des „Jahrbuchs“ bereits gezeigt. Nun geht es Reinhard darum, anhand exakter Analysen von Liedern sowie durch Beschreibung von Repertoire und Instrumentarium zu zeigen, daß auch die volkläufige musika-

liche Tradition in der Umgebung von Kars sowie an der östlichen türkischen Schwarzmeerküste (zwei verschiedene Stile) vom Anatolischen durchaus verschieden ist. Anhand exakt transkribierter und analysierter Beispiele (wozu eine kleine Schallplatte gehört) arbeitet Reinhard den Charakter, die Formen und Strukturen der Musik dieses geographisch klar begrenzten Raumes heraus, eines Gebiets, das so viele Beziehungen zur Antike Europas aufweist und in dem die griechischen Kolonisten ihre Spuren — bis auf den heutigen Tag sichtbar — hinterlassen haben. Musikalisch fällt bei den vorgelegten Proben auf: Es wird an der Schwarzmeerküste schneller musiziert als in Anatolien, typisch sind die Straffheit und tänzerische Grundhaltung dieser Musik, die Lieder sind von einfachster Struktur, bei den oft einteiligen Strophen spielt das Prinzip der Motivreihung und gelegentlich auch der Sequenzbildung eine gewisse Rolle, auffallend ist der geringe Ambitus, die Textbehandlung ist syllabisch, Ornamentation ist Sache der Instrumente, die Struktur der Lieder wird durch asymmetrische Metren belebt.

Einen anderen wesentlichen Beitrag schrieb Walter Graf (Wien): *Zur Verwendung von Geräuschen in der außereuropäischen Musik*. Es ist darin nicht, wie man auf Grund des Titels vermuten könnte, vom Geräusch und seiner Funktion in außereuropäischer Musik die Rede, sondern davon, wie man es heute analytisch erfassen kann. Graf berichtet mit aller Ausführlichkeit über den Kay-Sonographen, den der Österreichische Forschungsrat dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Verfügung gestellt hat. Dieser Sonograph zerlegt in einem Arbeitsgang ein fortlaufendes Schallereignis von etwa 2,4 Sekunden Dauer in sein Teiltonspektrum und zeichnet dieses als Sonogramm auf. Die Analyse erfolgt linear, nicht logarithmisch. Die Charakteristik des gleichsam bandförmig abgetasteten Bandes läßt sich in einer Kurve (Ordinate: db, Abszisse: Hz) darstellen, die in der Mitte ein Maximum aufweist und nach beiden Seiten hin abfällt. Aus diesem relativ neuen Mittel der Klanganalyse, meines Wissens erstmalig in Wien zur Erforschung außereuropäischer Musik solchermaßen systematisch angewandt, vermag die Ethnomusikologie entscheidend Nutzen zu ziehen, ist der Anteil des Geräusches in exotischer Musik

doch unvergleichlich größer als in der traditionell-abendländischen. Einige analysierte Aufnahmen von Lavasteinen, Gegenschlagstäben, Schlagruten, Kreiseln, Rasseln, Schneckengehäusen, Schlagkürbissen, Schwirrhölzern und auch des Händeklatschens (meist als Begleitung des Gesanges) veranschaulichen dies in Grafs Bericht. Es ist keine Frage, daß auch dieser Sonograph dazu beitragen kann, der Erforschung außereuropäischer Musik eine solidere Grundlage zu schaffen, obgleich seine Verwendung andererseits die Gefahr in sich schließen kann, die sorglose Ungenauigkeit von gestern durch einen heillosen Physikalismus von morgen zu ersetzen. Dieses Hilfsmittel der Technik wird dann der Forschung am besten dienen, wenn es ein Hilfsmittel bleibt, wenn immer klar im Auge behalten wird, was an einer Aufnahme musikalisch relevant, was allenfalls bloß akzidentell ist.

Hans P. Feriz (Amsterdam) gibt in *Altindianische Musikinstrumente aus Mittelamerika* einen bebilderten Überblick über jenes Instrumentarium, das vor der Ankunft der europäischen Entdecker im Gebrauch gewesen sein muß. Saiteninstrumente scheinen gänzlich gefehlt zu haben. Der Beitrag von Feriz ist im Grunde eine ikonographisch-musikalische Beschreibung von insgesamt 28 Abbildungen (Statuetten Musizierender, Okarinas, Lockpfeifchen, Signal- und andere Pfeifen, Rasseln, Schellen). Unbegreiflich ist die Meinung des Autors, die Übernahme der für die gegenwärtige Volksmusik der Maya Guatemalas charakteristischen Marimba in der kolonialen Periode sei dadurch begünstigt worden, daß sich sowohl bei diesem afrikanischen Instrument wie auch bei einigen altindianischen Panflöten der durch Bukofzer längst widerlegte Hornbostelsche „Blasquinten-Zirkel“ nachweisen lasse.

So kurz der Beitrag *Zur Kompositionstechnik der Arapaho* von Bruno Nettl (Champaign, Illinois) auch ist, er bietet einen interessanten, allerdings an einem breiteren Material noch entschieden auszubauenden Ansatz, die Kräfte und technischen Mittel zu erkennen, die bei Naturvölkern — bewußt oder unbewußt — zur Entstehung traditioneller Gesänge führen.

Der Band schließt mit einem kurzen Bericht über *Die Volksliedforschung in Italien* von Ernst Hilmar (Kassel), der auf der Tagung für Volksmusikforschung in Köln (1964) vorgetragen wurde. Hans Oesch, Basel

Journal of the International Folk Music Council. Volume XVIII, 1966. Ed. by Peter Crossley-Holland, Cambridge: W. Heffer and Sons, Ltd. 1966. 131 S.

Seit seiner Gründung im Jahre 1949 enthielt das „Journal of the International Folk Music Council“ jeweils die Referate, die im Vorjahr anlässlich der Council's Annual Conference gehalten wurden. Der vorliegende Band XVIII weicht von dieser Usanz erstmals ab, da 1965 keine solche Veranstaltung stattfand. Daß 1966 gleichwohl ein Jahrbuch herausgebracht wurde, erscheint geradezu als eine Selbstverständlichkeit, ist dieses unter den Auspizien der UNESCO erscheinende Periodical neben der „Ethnomusicology“ und dem „Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde“ doch die bedeutendste derartige Publikation der Gegenwart. Während sich die „Ethnomusicology“ vornehmlich mit der Musik der Naturvölker und des Orients befaßt, war das „Journal“ — wie auch das „Jahrbuch“ — von Anbeginn auf alle Bereiche außereuropäischer Musik sowie der europäischen Volksmusik ausgerichtet. Dieses Ziel verfolgt auch der Jahrgang 1966, dem abermals ein Obituary sowie ein ausgedehnter Teil (49 Seiten) mit fast durchwegs hervorragenden Besprechungen von Schallplatten, Büchern, Zeitschriften und ausgewählten Aufsätzen zur Ethnomuskologie beigegeben ist. Den Hauptteil des Bandes bilden acht Studien, von denen drei regionale Probleme, zwei Instrumentenkundliches und drei Systematisches behandeln.

Trần Văn Khê (Paris) untersucht in *La Musique populaire au Vietnam* die Zusammenhänge der vietnamesischen Volksmusik mit der Kunstmusik sowie der Sakralmusik dieses Landes. Er gibt erst einen wertvollen Überblick über die verschiedenen Gattungen, zeigt Charakteristisches hinsichtlich des Wortton-Verhältnisses, der Tonleitern, des Rhythmus und der Mehrstimmigkeit auf. Obgleich in Vietnam Hofmusik (*Nha nhac*) und Volksmusik (*Tuc nhac*) — wie auch in China (*Ya Yueh/Su Yueh*) oder in Japan (*Gagaku/Zokugaku*) — streng voneinander geschieden sind, hat die volkstümliche Musik seit dem späten 16. Jahrhundert auf die klassische Tradition einzuwirken begonnen und das *Nha nhac*-Repertoire teilweise sogar verdrängt. Zahlreiche Skalen der heutigen Kunstmusik haben nicht nur ihre Entsprechungen im *Tuc nhac*, sondern sind recht

eigentlich darauf zurückzuführen. Dieser Zusammenhang hätte vom Autor mit Vorzug etwas breiter zur Darstellung gebracht werden können. Der Beitrag schließt mit dem Hinweis, Kunstmusik und Volksmusik in Vietnam seien gleichermaßen bedeutungsvoll für die Ethnomuskologie, da die Grenze zwischen den beiden Bereichen so schwer zu ziehen sei.

Robert T. Mok (New York) weist hin auf die seit altersher bestehende *Heterophony in Chinese Folk Music*. Anhand von elf Notenbeispielen, die er neueren, in China veröffentlichten Studien entnommen hat, zeigt er interessante Typen dieser Mehrstimmigkeit auf. Überraschend ist das Faktum keineswegs, vielmehr wundert man sich, wie hartnäckig sich die Schulweisheit von der „homophonen chinesischen Musik“ immer noch zu behaupten vermag.

Über *Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslawiens* berichtet Cvjetko Rithman (Sarajevo). Man unterschied bisher gemeinhin zwei Kategorien polyphoner Praxis auf dem Dorfe: Bei der einen ist die Oberstimme Hauptstimme, wobei der Unterstimme nur sekundäre Funktion zukommt; bei der zweiten Gruppe bewegt sich diese Hauptstimme gelegentlich unter die Begleitstimme, wobei sie mit dieser vornehmlich in Sekunden konsoniert. Nun gibt es indessen Formen der Mehrstimmigkeit, die sich nicht diesen zwei Kategorien beordnen lassen. Der Autor gibt, zum Teil mit Beispielen belegt, eine knappe Klassifikation dieser Zwischenkategorie: Bordun, Parallelbewegung in Terzen oder Sexten, „*na bas*“ („Auf dem Basse“), Ostinato und (sehr selten) Kanon.

A *Finn-Ugric Flute type* von Ernst Emsheimer (Stockholm) ist eine Übersetzung der nur unwesentlich veränderten, wertvollen Studie in *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung* (Festschrift für W. Steinitz), Berlin 1965; sie braucht daher hier nicht besprochen zu werden. Hingegen verdient *The Musical Bow at Palenque* von Georg List (Bloomington) gebührend hervorgehoben zu werden. Auf zwei Expeditionen nach Kolumbien ist der Autor in der Region nahe der Atlantikküste auf einen einzigen alten Mann gestoßen, der den Musikbogen spielte. Das Instrument wird in der Gegend von Palenque als „*marimba*“ bezeichnet, was fraglos nach Afrika weist. Dort ist „*marimba*“ allerdings eine der vielen Bezeichnungen für die Sansa

oder Mbira. Die Zusammenhänge zwischen dem Departamento de Bolivar in Kolumbien und Afrika sind gesichert: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts zogen sich afrikanische Neger fliehend in diese Berggegend zurück. List gibt neben einer Beschreibung des Musikbogens und der auf ihm produzierten Skala das musikalische Repertoire des Greises wieder, das er indessen in Bezug auf seine Herkunft einstweilen sowenig zu bestimmen vermag wie den Musikbogen selbst.

Benjamin Rajeczky (Budapest) weist auf die Bedeutung der Registrierung aller Choralhandschriften Europas für die Melodiegeschichte hin und fordert, daß in den geplanten RISM-Bänden doch wenigstens Incipits in Buchstabenschrift gegeben würden, wenn schon weder Faksimilia noch Notendruck möglich seien. Die letzten beiden Studien befassen sich mit dem endlosen Problem der Klassifikation von Melodien. Alain Daniéou (Berlin) empfiehlt die in Indien gebräuchliche Methode, die man seit dem *Gītālamkāra*-Traktat des Bharata (500 v. Chr.) kennt. Alica Elsčeková (Bratislava) bietet eine anhand der slawischen Volksmusik entwickelte Möglichkeit der Rubrizierung, bei der Lochkarten verwendet werden. Wer all die in letzter Zeit propagierten Methoden der Klassifikation von Melodien studiert hat, muß zur Überzeugung kommen, daß es wohl nur einem Guido von Arezzo gelingen könnte, hier das klärende Wort zu sprechen. Hans Oesch, Basel

Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik. Katalog der Abteilung Noten. (Darmstadt: Internationales Musikinstitut 1966.) 293 S.

Die Bibliothek des Internationalen Musikinstituts Darmstadt umfaßt gegenwärtig rund 13 000 Noten- und 3000 Buchtitel zur im weitesten Sinne des Wortes „zeitgenössischen“ (also nicht nur zur „Neuen“) Musik und ist damit zumindest im deutschsprachigen Gebiet wohl die umfangreichste Sammlung ihrer Art. Der neue Katalog der Notenabteilung ist dank dieses außerordentlichen Reichtums nicht nur ein oft unentbehrlicher Helfer bei der Suche nach zeitgenössischen Werken, sondern auch ein wertvolles bibliographisches Arbeitsmittel, zumal seine Angaben zu den einzelnen Titeln recht ausführlich und, nach Stichproben zu urteilen,

zuverlässig sind. Der Katalog ist alphabetisch nach Komponisten geordnet und unter jedem Namen nach Werkgattungen unterteilt, also einfach zu benutzen. Natürlich ist sein Inhalt nicht allumfassend; einige Namen fehlen ganz (Roberto Gerhardt), andere sind nur spärlich vertreten (Elliot Carter), und die Auswahl von Namen und Werken aus den Ostblockländern, vor allem aus der DDR, wirkt ziemlich zufällig — was mit der Schwierigkeit der Materialbeschaffung zusammenhängen mag. Sicherlich wird es für das Institut nur eine Frage der Zeit sein, solche Lücken zu schließen. Jedenfalls ist seine Bibliothek schon heute aller Beachtung und des fleißigsten Gebrauchs nicht nur durch die Praxis, sondern ebenso durch die Musikwissenschaft wert.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Francesco Degrada: *Indici della Rivista Musicale Italiana*. Annate XXXVI—LVII (1929—1955). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 144 S. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia. 1.)

Die neue Società Italiana di Musicologia — „che raccoglie in prevalenza le giovani e giovanissime leve della musicologia italiana“ (S. 3) — entfaltet eine überaus begrüßenswerte Aktivität. Fast gleichzeitig mit dem ersten Heft der *Rivista Italiana di Musicologia* legt sie deren erstes Beiheft vor, das als „*doveroso gesto di gratitudine*“ ein Register zu den letzten 21 Jahrgängen der alten RIM bietet. Ein Register der älteren Jahrgänge, ebenfalls von Francesco Degrada, soll als zweites Beiheft der neuen Zeitschrift die schon vorliegenden Register von Parigi, Salvatori und Concina (1917 für Jahrgang 1 bis 20, 1931 für Jahrgang 21—30) ersetzen. Das Register ist so gegliedert, daß es Auskunft auf praktisch alle Fragen gibt, die man an eine Zeitschrift zu stellen gewohnt ist. Einem Verzeichnis der Aufsätze, alphabetisch nach Autoren geordnet, folgt ein sehr umfangreicher und differenzierter Index der behandelten Namen und Sachen, in den auch Verzeichnisse der abgebildeten Autographe, der wichtigsten behandelten Handschriften und der Bildnisse von Musikern und Wissenschaftlern eingegliedert sind. Als besonders nützlich dürften sich die Listen der ganz oder teilweise in der RMI veröffentlichten Kompositionen und der Rezensionen (unterteilt nach Büchern und Noten) erweisen. Ins-

gesamt: eine fleißige, umsichtige und gründliche Arbeit, für die dem Verfasser der Dank aller Benutzer gewiß sein wird.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Alec Robertson und Denis Stevens: Geschichte der Musik. I. Die Hochkulturen des Ostens. Das Altertum. Das Mittelalter. München: Prestel-Verlag 1965. 430 S.

Das vorliegende Buch ist uns bereits in der englischen Originalfassung unter dem Titel *The Pelican History of Music*, erschienen 1960 bei Penguin Books Ltd. (Harmondsworth, Middlesex, England) bekannt. Die in Zusammenarbeit von Erich Maschat und Alfons Ott besorgte Übersetzung darf mit sehr wenigen Ausnahmen als ausgezeichnet gelten, und die reichere Bebilderung der deutschen Ausgabe, für die E. M. Stresow verantwortlich zeichnet, hebt sich angenehm von der Originalfassung ab (so ist es merkwürdig, auf Tafel 2 a der englischen Ausgabe eine stark verkürzte tibetanische Tempeltrompete einer Oboe aus dem gleichen musikalischen Bereich in Tafel 2 b gegenübergestellt zu finden, wobei letztere als das größere Instrument erscheint, obwohl sie *in natura* nur einen Bruchteil der Trompete ausmacht. In solchen Fällen lohnt es sich, den vom British Museum längst eingeführten Brauch zu befolgen, gleichzeitig mit dem Objekt einen Maßstab abzubilden, um in etwa die Größenverhältnisse zu veranschaulichen).

Der erste Band dieser dreiteilig konzipierten Geschichte der Musik enthält einen ersten Abschnitt, der die außereuropäische, nicht-abendländische Musik behandelt und von P. Crossley-Holland gezeichnet ist. Es ist beklagenswert, daß dieser so wichtige, die Teilgebiete Mesopotamien, Ägypten, Indien, China, Japan, Tibet, Südostasien, die jüdische und arabische Musik und merkwürdigerweise die des griechischen Altertums enthaltende Abschnitt gegenüber den folgenden Teilen (*Liturgische Einstimmigkeit* von A. Robertson, *Ars antiqua* von D. Stevens und *Ars nova* von G. Reaney) sehr abfällt und der guten Sache als Einführung recht schlecht dient. So beruhen die mehr als summarischen Ausführungen über Mesopotamien zum größten Teil auf den z. T. schon längst überholten Erkenntnissen F. W. Galpins, ohne daß die rezenten Veröffentlichungen W. Stauders und H. Hartmanns überhaupt

erwähnt würden. Die wertvolle Publikation Cl. Marcel-Dubois' über die Musikinstrumente im alten Indien wird nicht einmal in Literaturverzeichnis erwähnt, und in gleicher Weise wird auch das Musikleben Israels, Chinas, Japans und des islamischen Kulturkreises wenig fundiert und oft geradezu oberflächlich behandelt.

Auch in dem Abschnitt über das pharaonische Ägypten tauchen wieder alte Fehler und Mißverständnisse auf, von denen man geglaubt hätte, sie seien endgültig ausgemerzt. Was soll man wohl von einer „besaiteten Rassel“ halten (S. 19), ein Ausdruck, der das Sistrum bezeichnen soll und in diesem Falle wohl auf einen Übersetzungsfehler („a strung rattle“) zurückzuführen ist? Das verbal gemeinte Wort *seb* 3 bedeutet nicht „Flöte“, sondern jede Art des Anblasens von Windinstrumenten, gleichgültig, ob es sich um die schräg (nicht „vertikal“) gespielte, mundlochlose Flöte (*m* 3.1) oder um die Doppelklarinette (*menet*) handelt. — Ein unschöner Ausdruck ist „Blattpfeife“ (übersetzt aus engl. „reed-pipe“). Daß das Bordunspiel bestimmter Instrumente ein „Mittel zur Ausschmückung“ sein soll, ist uns neu. Was soll hier wohl „ausgeschmückt“ werden? Castagnetten (besser *Kastagnetten* geschrieben) sind nicht, wie hier behauptet wird (S. 21), von den Hyksos nach Ägypten importiert worden, sondern sind älter, und der „folkloristische“ Ausdruck „Lyra“ sollte besser durch den generellen und allgemein anerkannten instrumentenkundlichen Begriff *Leier* ersetzt werden. Die Trompeten (ägypt. *scheneb*, nicht „*sneb*“) klingen weit entfernt von „brillant“ (S. 22), sondern viel eher dumpf, gar nicht schmetternd wie die modernen Trompeten. Ein Übersetzungsfehler ist endlich „Zimbel“ für engl. „cymbals“ und muß in *Becken* korrigiert werden (S. 23 und S. 132).

Die den fernöstlichen Musikkulturen gewidmeten Abschnitte weisen weder im Textteil noch in den Bildbeschriftungen solche gravierenden Fehler auf. Und doch taucht auch hier wieder einmal wie die legendäre Seeschlange in der Interpretation von Abb. 14 das so oft kritisierte „Muschelhorn“ auf. Es erscheint nahezu aussichtslos, in diesem Punkte terminologische Ordnung zu schaffen (vgl. *Mf* XIX, 1966, S. 80), und doch können wir nur immer wieder darauf hinweisen, daß es zwischen einer Muschel und einer Meeresschnecke gewisse zoologische

Unterschiede gibt, die auch Musikwissenschaftler anerkennen sollten. Hier, zu Abb. 14, wird unglücklicherweise auch noch darauf hingewiesen, daß dieses Instrument „am spitzen Ende der Muschel (sic!) angeblasen wird“. Nochmals also, und hoffentlich zum letzten Male: auf einer Muschel kann man ebensowenig blasen wie auf einer Auster, sondern nur auf der Tritonschnecke. Die Muschelschalen lassen sich im Höchstfall als Becken verwenden.

Zu den weiteren Teilen des Buches kann man den Herausgebern, den Autoren, den Übersetzern und, last not least, dem Verleger nur gratulieren, was den Inhalt und die konzise Form der Darstellung angeht. Nur ein kleiner Verbesserungsvorschlag: das Wort „Psalter“ (vgl. Abb. 57) ist mehrdeutig und sollte als Instrumentenbezeichnung vermieden werden. Es fällt besonders angenehm auf, daß die drei folgenden Autoren sich bemühen, nicht allein musikhistorische Fakten aufzuzählen, sondern das musikalische Geschehen in Verbindung mit dem kulturhistorischen Hintergrund zu bringen versuchen. So wird die liturgische Einstimmigkeit in den Gottesdienst hineingestellt und Querverbindungen vom römischen zu den gallikanischen, mozarabischen, ambrosianischen oder östlichen Riten aufgezeigt (A. Robertson). Die Entstehung der frühen Mehrstimmigkeit unter dem Zeichen der *Ars antiqua* wird von einem Kenner der Materie (D. Stevens) wie nicht anders erwartet, in knappen und präzisen Strichen geschildert, und auch G. Reaney bringt nützliche Hinweise auf die historischen und kulturellen Ereignisse, die wesentlich zum Verständnis der aufblühenden *Ars nova* dienen.

Der Anhang enthält die üblichen Literaturhinweise und Register, wenn auch auf engstem Raum zusammengedrängt, ferner eine kurze Liste über Bildwerke zur Musikgeschichte, eine besonders begrüßenswerte Diskographie, endlich Erläuterungen einiger Begriffe und Erklärungen bzw. Referenzen zu den Bildtafeln. Hans Hickmann †, Hamburg

Werner F. Korte: *De Musica*. Monolog über die heutige Situation der Musik. Tutzing: Hans Schneider 1966. 83 S.

Die Musik der Gegenwart hat sich in Einzelgängern monologisiert; auch der Betrachter kann nur einen Monolog halten. Zwischen den Verfechtern avantgardistischer Parolen und den Nachbetern spätroman-

tischer Glaubensbekenntnisse sucht der Autor seinen Standpunkt zu fixieren, von dem aus eine Erkenntnis der gegenwärtigen Situation möglich ist. Für manchmal unvermeidliche Simplifizierung in der Darstellung bittet er um Verständnis. Ob die Dinge, so wie sie sind, zu beklagen seien, wird nicht entschieden. Ist Musik heute überflüssig? Wo ist die überprüfbare Funktion ihrer Notwendigkeit? Das „höchst widersprüchliche und sonderbare Tun im Musikbereich“ soll diagnostiziert werden. Mit einer Untersuchung des Konzertsales, was er einst bedeutete, als Musik noch „holde Kunst“ war, und wie er sich heute darstellt, wird die Diagnose begonnen. Das Wertgefüge der Faktoren hat sich beträchtlich verändert. Aus einem Forum der lebenden Generation, das durch die Urteilskraft des Publikums wie auch finanziell von der bürgerlichen Gesellschaft getragen wurde, ist ein subventioniertes Musik-Museum geworden, in dem zeitgenössische Musik nur unwillig geduldet wird. Eine „dritte Macht“, die hinter verschlossenen Türen ein Angebot ohne Nachfrage manipuliert, hat sich zwischen Künstler und Hörer geschoben.

Das war nur möglich durch den Siegeszug der technischen Apparate, der ein „*Faktum und Fatum*“ ist. An die Stelle der Einmaligkeit eines Konzert-Erlebnisses ist die pluralistische Fülle eines standardisiert und steril angebotenen Repertoires getreten, was für die musikalische Bildung des Hörers ein Gewinn sein könnte. Korte meint — und vielleicht sieht er hier zu schwarz — das Gegenteil sei der Fall: Die Köpfe sind voller Schlagworte, aber die Kenntnis europäischer Musiküberlieferung ist gegen früher eher reduziert. Wie bei der Produktion von Musik die „*schizoide Manipulation*“ eines aus beliebig vielen Schnitten zusammengeklebten Tonbandes das sinnvolle Ablaufkontinuum aufhebt, so ist durch willkürliche Bedienung des Abschaltknopfes auch die Art der Teilhaberschaft an der Musik verändert. Daß die finanzkräftigen Rundfunkanstalten ein neues Mäzenatentum für zeitgenössische Musik entwickeln, ist so dankenswert wie gefährlich. Denn eine Handvoll Sendeleiter entscheidet nun über die Werkauswahl; die öffentliche Urteilsinstanz verkümmert ebenso wie der freie Wettbewerb der Künstler.

In den folgenden Kapiteln werden Fragen der musikalischen Substanz selbst behandelt: der Jazz, der allzu schnell aus unreflektierter Unmittelbarkeit in gelenkte kommerzielle

Produktion absank; die „historische“ Musik, — die, anfangs ein echtes Bedürfnis, bald ebenfalls zum Geschäft gemacht oder aber in hochmütiger Isolierung zur Weltanschauung geprägt wurde — ist in jedem Falle ein Rückzug aus der Gegenwart. Scharf kritisiert werden die oft fragwürdigen Praktiken der Musikwissenschaft. Bei der Wesensbestimmung musikalischer Kunstwerke sollte jede vage, auf Außermusikalisches bezogene Deutung und unüberprüfbar subjektive „Merkmal-Interpretation“ vermieden werden. Nur aus rein musikalischen Ordnungsfaktoren können eindeutige „Entscheidungskriterien“ gewonnen werden.

In der angewandten und der autonomen Musik-Erfindung sieht Korte die beiden Grundmodelle europäischer Tradition. Bei aller Gegensätzlichkeit ist ihnen gemeinsam der individuelle schöpferische Impuls, der vom Interpreten wie vom Hörer nachvollzogen werden kann, sowie das strukturell gesicherte Kontinuum des Ablaufs. In der gegenwärtigen Musik ist die Geltung der alten Modelle aufgehoben. Serielle Komposition kann nicht durch eine außermusikalische Konzeption geordnet sein. Selbst wo ein Text vertont wird, bleibt die serielle Struktur „prima pratica“. Mit der elektronischen Musik wird der Konzertsaal zum akustischen Studio; im totalen Klangbereich sind Ton und Geräusch gleichgesetzt. Der Komponist, am Schalter ganz mit sich allein, braucht keine reproduzierenden Musiker mehr; für die Klangkollektion, die er über das Tonband schiebt, ist die Vorstellung eines Kontinuums irrelevant.

Noch gibt es keine eigenständigen Formen für diese Kompositionsweise; noch sind es nur einzelne, die die alten Ansprüche auf persönliche Faszination und emotionale Wirkung abgetan haben und einen neuen Anspruch anmelden. Doch sieht der Autor klar, daß es ein Zurück nicht geben kann. Unsere Musik, einmal in die pluralistische Vermarktung eines Massenkonsums geraten, ist genau das, was wir sind, sie hat den Rang, den wir selbst ihr zugewiesen haben, und mag, so wie sie ist, die einzige Brücke zu einer möglichen Musik von morgen sein.

Cornelia Schröder, Berlin

Ursula Eckart-Bäcker: Frank-reichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965.

324 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2.)

Ablauf und innere Dynamik, das Wesen des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Geistesgeschichte im Bereiche der Musikgeschichte zur Darstellung zu bringen, ist eine der interessantesten noch nicht gelösten Aufgaben unseres Faches. Mit der biederen Aufteilung von Früh-, Hoch- und Spätromantik ist es nicht getan; Friedrich Blumes Kasseler Vortrag (1962) lehrte eindeutig, daß das Problem von seiten der Musik allein unlösbar bleibt. Nur in differenzierter geistesgeschichtlicher Begründung hat ein solches Unternehmen Aussicht auf Erfolg; und dies besonders ab Goethes und Hegels Tode, wo die Vielschichtigkeit des Jahrhunderts erst richtig ans Tageslicht zu treten beginnt. Voraussetzung dazu sind gewiß wieder vielerlei archivalische Arbeiten und die Greifbarkeit ihrer Ergebnisse für den ganzen Jahrhundertraum. Mit der Herausgabe diesbezüglicher Schriften unterstützt die Fritz-Thyssen-Stiftung ein dringliches und wichtiges Forschungsgebiet der abendländischen Musikgeschichte.

Die vorliegende Studie behandelt das französische Gebiet des Jahrhunderts, d. h. Situationen und Stationen des französischen Geistes im Ablaufe der Entwicklung. Einleitend wird ein knapper Überblick über die Entfaltung der französischen Musikkritik gegeben, die Spiegelinstrument der (auch geistesgeschichtlichen) Zeitdarstellung ist. Die Verfasserin folgt den großen Aufrißlinien des Jahrhunderts, wie sie, musikgeschichtlich, etwa in meinen beiden Schriften *Beethoven und Wagner im Pariser Musikleben* (1939) und *Claude Debussy, das Werk im Zeitbild* (1936) erstmalig vorgezeichnet wurden (beide Arbeiten nicht zitiert). Der Wert der Eckart-Bäcker'schen Arbeit liegt in den archivalischen Zonen; geistesgeschichtlich sind diejenigen Partien am ansprechendsten und voll überzeugend, wo sie sich auf Curtius u. a. stützen kann. Weniger glücklich sind diejenigen geraten, wo solche Fundamente fehlen oder wo die delikate Frage der „Übersetzung“ geistiger Allgemeinhaltungen auf das spezifisch musikalische Gebiet große Anforderungen stellt; so etwa betreffs des höchst interessanten wie höchst schwierigen Problems des Positivismus, ebenso aber betreffs des Bergsonianismus. Und auch betreffs des Impressionismus muß man, nach dem Stand der heutigen Forschung, die nicht berück-

sichtigt ist (siehe etwa Debussykongreß 1962, Jugendstil etc.), manches Fragezeichen machen. Am besten und breitesten ausgeführt sind die Kapitel über die Jahrhundertmitte und die Auseinandersetzung Frankreichs mit Wagner, während dann der Weg zur Moderne wie ein Anhang wirkt, wobei auch nur mehr wenige Quellen von bekannten französischen Kritikern herangezogen werden, um bereits bekannte Entwicklungslinien zu unterbauen. Die archivale Leistung des Buches ist jedoch bedeutend, und in mühevoller Kleinarbeit ist die Fülle bisher unbekannter und auch brauchbaren, mitunter höchst interessanten Materials zum Mikrokosmos der Zeitbewegungen (jedenfalls für die deutsche Wissenschaft) erschlossen worden. So darf man trotz allem sagen: ein wertvoller Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Andreas Liess, Wien

Martin Vogel: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 452 S., 60 Abb. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 6.)

Es wird heute wohl kein gebildeter Leser mehr auf den Gedanken kommen, sich aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* über Fragen der griechischen Kulturgeschichte orientieren zu wollen. Nietzsche kam es, soweit das Griechentum in Frage stand, nur darauf an, in ihm als der auch für ihn noch klassischen Hochkultur mit Hilfe dreier idealtypischer Begriffe — des Apollinischen, des Dionysischen und des Sokratischen — die allgemeinmenschlichen Kräfte erkennbar werden zu lassen, die echte Kultur aufbauen und zerstören. Es ging ihm außerdem darum, das einheitlich heitere Griechenbild seiner Zeit als eine Verfälschung nachzuweisen und die auch von ihm nicht gelegnete griechische Formklarheit und Lebenspositivität als in tiefer Erfahrung des Lebensleides erworbene Lebenskunst zu verstehen. Ähnlich hatte schon Hölderlin versucht, dem auch von seiner Zeit noch rokokohaft-schäferlich interpretierten, allzu einseitig an der späten griechischen Plastik entwickelten monistischen Griechenbild Winkelmanns ein dualistisches entgegenzustellen, wobei auch er mit idealtypischen Gegensatzbegriffen wie „orientalisch-abendländisch“, „aorgisch-organisch“, „Saturn-Zeus“ arbeitete, um das Plastisch-Formhafte im Griechentum vom Geistig-Seelenhaften zu unterscheiden. Auch er ging dabei von

der Tragödie aus. Über die Korrektur des klassizistischen Griechenbildes hinaus aber ging es beiden um die Neuerrichtung einer vom Mythos getragenen Kultur. Nur daß Hölderlin sie von einer Wiederkehr der verschwundenen Götter, Nietzsche — in seiner Jugendschrift — von Wagners Musikdrama erwartete. Auch hoffte Nietzsche — Philologe, der er nun einmal aus Begeisterung für das lebendige Griechentum geworden war —, seine Wissenschaft in den Sog seiner Lebensdynamik hineinreißen zu können, sie aus ihrer nüchtern-rationalen Feststeller- und Beschreiberfunktion zu lösen, sie zu lebensnahem Verstehen zu führen und so zur Geburtshelferin der deutsch-abendländischen Mythik machen zu können. Die amusische und antimythische sokratische Kultur sollte zu musizieren beginnen, „Sokrates“ sollte die Musik treiben, die er kurz vor seinem Tod, göttlichem Rat nachgebend, nur an der Versifizierung einiger dürrtger Fabeln geübt hatte.

Dies nun nimmt der Verfasser des vorliegenden Buches dem Philologieprofessor Nietzsche heute, nach fast 100 Jahren, noch übel. Wie konnte ein Philologe, und gar ein fast ungerecht bevorzugter, schon mit 24 Jahren auf ein Ordinariat berufener, es sich erlauben, statt exakt nach dem Stande der damaligen Forschung die Entstehung der griechischen Tragödie zu beschreiben, ihr Wesen im Zusammenhang ewig menschheitlicher Formen *verstehen* und damit auch noch die Fachgenossen, denen er auf den Knien hätte danken sollen, schurigeln zu wollen. „Der Autor der ‚Geburt der Tragödie‘ war nicht um wissenschaftliche Exaktheit bemüht. Wenn diese Schrift noch von einem Privatmann verfaßt wäre! Nietzsche verfaßte sie jedoch, wie der Titelblattentwurf beweist, als ‚ordentlicher Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel‘. Er setzte die Mittel und das Ansehen seines Faches ein, um das Lebenswerk [Richard Wagners] zu verherrlichen“ (S. 350). Unerhört allerdings, daß dieser junge Professor, statt auf seine Karriere bedacht zu sein, seine kaum errungene Position in die Schanze schlug, um einem Freund und einer Idee zu dienen! Vogel rechnet selbst mit dem Vorwurf, daß sein Tadel an Nietzsches eigentlicher Leistung vorbeigehe, aber er stellt fest (S. 359): „Dazu wäre zu sagen, daß es gar nicht das Ziel dieser Untersuchung ist, Nietzsche gerecht zu werden. Es geht eben nicht um die

Person, sondern um die Sache, um die Entstehung eines in seinen Auswirkungen nicht eben unbedeutenden Irrtums.“ Die „Sache“ ist allerdings nicht Nietzsches Lehre, sondern die Rechtssache Vogel contra Nietzsche wegen philologischer Schnitzer und Mißbrauchs der Philologie. In dieser „Sache“ spielt nun unleugbar gerade Nietzsches Person eine große Rolle, und der Verfasser breitet in der Absicht, seinen Kontrahenten in möglichst bedenklichem Licht erscheinen zu lassen, den größten Teil des Klatschs um Nietzsche — in den Kapiteln *Dionysische Weltanschauung, Ecce homo und Genie und Irrtum* — vor dem Leser aus. Das läßt sich nicht mit der absurden Behauptung rechtfertigen, Nietzsche selbst habe es nicht vermocht, „*Sachliches und Persönliches auseinanderzuhalten. Selbst in dem für die Jahrtausende geschriebenen ‚Zarathustra‘ stand nach seinen eigenen Angaben fast hinter jedem Wort ein persönliches Erlebnis*“ (S. 359). Es blieb Vogel vorbehalten, den *Zarathustra* deshalb als eine Art Schlüsselroman anzusehen und mit den Methoden antiquiertester Modellphilologie an Nietzsche heranzugehen. Für das Verständnis Nietzsches ist es z. B. absolut irrelevant zu wissen, daß Ariadne „eigentlich“ Cosima Wagner „war“. Nichts an Nietzsches Werk „zwingt die spätere Forschung dazu, die biographischen Details stärker als üblich zu berücksichtigen“ (S. 359). Besonders absurd aber scheint mir die Kausalverknüpfung, die der Verfasser herstellt zwischen Nietzsches „Irrtum“, d. h. der Ableitung seines Kulturideals von einem angeblich dionysischen Zweig der hellenischen Kultur, und dem Unfug, den Nietzsche Nachbeter, wie z. B. die Schwabinger Kosmiker (S. 259 ff.) mit Nietzsches Gedanken anstellten. Wären die Auswirkungen etwa anders ausgefallen, wenn Nietzsche statt seiner mythischen Begriffe neutrale, wie „plastisch-musikalisch-rationalistisch“, verwandt oder wenn er den nach Vogel vor allem verhängnisvollen Begriff der dionysischen Kultur durch den auch von ihm gebrauchten „tragische Kultur“ ersetzt hätte? Die Wirkungen, ob segensreich oder verhängnisvoll, gingen doch wohl von Nietzsches wortmächtig vorgetragener Lebensphilosophie aus, nicht von ihrer Anknüpfung an den Dionysoskult, wenn ihm dieser auch einige wirksame Farben lieferte.

Sieht man von der gerade bei einem Verfasser strenger Wissenschaftlichkeit seltsam

anmutenden polemischen Grundhaltung ab, so kann man dem umfangreichen, sehr gut ausgestatteten Buch viele interessante Einzelheiten entnehmen. Mit zahlreichen Belegen wird der heutige Stand der Forschung Nietzsches Behauptungen gegenübergestellt, die auch nach dem Wissen seiner Zeit teilweise hätten berichtigt werden können. Apollon und Dionysos sind nicht radikal entgegengesetzte, sondern weithin verwandte Gottheiten, ja, es gab im Altertum einzelne Stimmen, die beide fast für identisch hielten (S. 66). Man wird trotzdem bedenken müssen, daß es reichlich Züge gibt, die das Gesicht beider Götter wesentlich genug bestimmen, um ihnen unverwechselbare Eigenart zu verleihen. Der Gott der orgiastischen Fruchtbarkeitsfeste war eben doch der zentralen Bedeutung nach Dionysos und nicht Apollon, so daß Nietzsches Typisierung nicht als völlig abwegig, sondern nur als plakathafte Vereinfachung erscheint, deren sich übrigens auch Vogel schuldig macht, wenn er behauptet, beide Götter seien „*seit früher Zeit so eng miteinander verbunden, daß sie fast zu einer einzigen Gottheit verschmolzen*“ (S. 93). Dazu reichen die wenigen Zeugnisse einer Gleichsetzung doch nicht aus. Bei der partikularistischen Vielfalt hellenischen Kulturlebens und dem vielversuchenden Geist seiner Träger gibt es kaum einen Zug eines Gottes, der nicht irgendwo auch einem anderen zugeschrieben worden wäre. Im großen behalten die Götter dennoch ihr charakteristisches Gesicht. — Wir erfahren ferner, daß Nietzsche zu Unrecht die Kithara dem Apollon, den Aulos dem Dionysos zugewiesen hat — wohl weil er mit anderen Fachgenossen der Sage vom Sieg des Kitharaspilers Apollon über den Satyr Marsyas diese Auslegung gab. Es gibt Zeugnisse, daß auch Apollon und die Museen den Aulos bliesen, und es gibt andererseits Abbildungen lyra- oder kitharaspilender Satyrn. (Im Abbildungsteil S. 408 ff.) Es gibt aber auch Platons Ablehnung des Aulos in der *Politeia* und die Aulos-Feindschaft der Pythagoräer, die die Saiteninstrumente wegen ihrer Tonreinheit und der Exaktheit ihrer Intervalle den geradezu die Seele befleckenden Blasinstrumenten als Mittel der Reinigung gegenüberstellten. Eine von den höchsten Schichten griechischer Geistigkeit ausgehende Differenzierung, die dem Sinn von Nietzsches Unterscheidung durchaus gemäß ist. Wenn Vogel schließlich die

Hypothese vorbringt, daß unter dem Schlauch, den Apollon aus der Haut des geschundenen Marsyas herstellte, der Balg der Sackpfeife zu verstehen sei, so kann man ihm, selbst wenn man ihm darin folgen möchte, doch nicht zustimmen, wenn er des weiteren erklärt: „Die Sage vom Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas hat die Erfindung der Sackpfeife zum Inhalt“ (93). Als ob der Sieg des kitharaspielenden Gottes über den Aulosbläser nicht der Hauptinhalt und das Ergebnis des Schindens nur ein Neben-umstand wäre.

Die übrigen Kapitel behandeln Nietzsches Verhältnis zu Wagner, den Philologenstreit um Nietzsches Tragödienschrift, Nietzsches Sehnsucht nach einer „Musik des Südens“ und, besonders ausführlich, die Torheiten und Tollheiten der Nietzscheaner, die Vogel, statt sie als Satyrspiel nach der Tragödie zu verstehen, natürlich Nietzsche und seinem „Irrtum“ zur Last legt. Hier wäre öfter mehr Kritik gegenüber der reichlich zitierten Literatur am Platz gewesen; stattdessen gibt der Verfasser nun besonders genießerisch seiner pamphletistischen, aber sich hinter scheinbarer Objektivität verborgenden Neigung nach, indem er Worten oder Tatsachen, die für Nietzsche ungünstig sind, ausgesucht törichte Verhimmelungen seiner Anbeter unkommentiert folgen läßt (z. B. S. 323 Mitte). Vieles hat hier nur am Rande mit Nietzsche zu tun; doch findet der an der Streuung von Nietzsches Gedanken bis zur Gegenwart hin Interessierte eine äußerst reichhaltige Stoffsammlung vor. Für die positiven Auswirkungen Nietzsches, vor allem für die Anregungen, die die Geisteswissenschaft von ihm empfing und die sie von positivistischer Tatsachensammelei zu tieferem Verständnis führten, hat Vogel kein Organ. Ihm ist das Arbeiten mit idealtypischen Gegensatzpaaren zuwider, weil sie die Wirklichkeit nicht exakt beschreiben, in der es nach Vogel nur relative Gegensätze gibt. Was sie bei Männern wie Korff, Strich und Worringer zu echtem Verstehen dieser Wirklichkeit beitrugen, sieht er nicht oder will er nicht sehen (S. 197 ff.). Nietzsches Anhänger dachten: „An Nietzsche stirbt die alte Philologie als enge Fachwissenschaft.“ Vogel kontert: „Sie blieb im wesentlichen das, was sie war; und sie blieb intakt“ (S. 342). Allerdings! kann man nach der Lektüre seines Buches dazu nur sagen. Der Rezensent möchte es lieber mit Wilhelm

Michel halten, wenn er von Nietzsche meint: „Denn er ging auf den Grund, er machte ernst; und wer ernst macht, hilft noch im Irren der Wahrheit“ (S. 348). Ist das nun ein absoluter Gegensatz? Nach Vogel gibt es den nicht. Warum aber ist er dann so böse auf Nietzsche?

Walter Hof, Königstein/Taunus

Die Musikwissenschaft ist hinsichtlich des Themas dionysisch — apollinisch vor allem an einer Analyse des Verhältnisses zwischen Nietzsche und Wagner interessiert. (Das meiste Material bietet immer noch die problematische Studie *Nietzsche und Wagner* von L. Griesser, Wien und Leipzig 1923.) Nietzsche hat seine *Geburt der Tragödie* im Anschluß an seine Tribschener Gespräche 1869 ff. mit Wagner Ende 1871 veröffentlicht. C. von Westenhausen hat wahrscheinlich gemacht, daß man sich in Tribschen über das im Salon hängende Gemälde B. Genellis *Bacchus unter den Musen* unterhalten und daß Nietzsche A. Feuerbachs *Vaticanischen Apoll*, C. O. Müllers *Geschichte der griechischen Literatur und Gesdichten hellenischer Stämme und Städte*, F. G. Welckers *Griechische Götterlehre*, F. Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* und J. J. Bachofens *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* auf Grund unmittelbarer Anregung durch Wagner aus der Baseler Universitätsbibliothek entliehen hat. Wie Vogel ferner betont, hatte Nietzsche in Tribschen Gelegenheit, Wagners unveröffentlichte Manuskripte zu studieren. Da sich die Tribschener Gespräche nicht rekonstruieren lassen, solange die Cosima-Tagebücher nicht zugänglich sind, ist es um so wichtiger, die bis etwa 1870 erschienenen Schriften Wagners auf die Frage zu untersuchen, ob und wo Nietzsche hier Anregungen für sein Ideenpaar des Apollinischen und Dionysischen finden konnte. Dabei geht es weniger um die bloßen Begriffe, denn diese konnte Nietzsche von den genannten Autoren und vor allem von seinem Lehrer Ritschl übernehmen, als vielmehr um die Sache. Vogel, der freilich auch Nietzsches eigene Ideen nirgendwo zusammenhängend referiert, scheint sich davon wenig versprochen zu haben: Er zitiert Wagner vor allem zu den beiden Stichworten, interpretiert ihn aber kaum zusammenhängend, zumal es ihm nicht lohnend erscheint, „die Verantwortung dafür, einen Irrtum in Umlauf gebracht zu haben, . . . einfach von

Nietzsche auf Wagner abzuwälzen" (112). Ein Vergleich zwischen *Oper und Drama* und den benachbarten Schriften mit der *Geburt der Tragödie* findet nicht statt. (Zum Problemkreis vgl. E. Ruprecht, *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche*, Berlin 1938.) Ein Versuch, Wagners Opern-Dichtungen und -Kompositionen als Erreger der Ideen Nietzsches zu betrachten, wird nicht unternommen, obwohl der *Tristan* dazu allein auf Grund von Äußerungen Nietzsches Anlaß hätte geben können. Statt dessen beantwortet Vogel Nietzsches Charakterisierung des 3. *Tristan*-Aktes als eines „ungeheuren symphonischen Satzes“, den ein echter Musiker nicht perzipieren könne, „ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu veratmen“, mit einem „Narrenhaus“ — Zitat E. Hanslicks (187 f.). Auch der Antipode wird verurteilt: „Schon 1849 dachte Wagner in Gegensätzen. Das Gegensatzpaar hieß damals . . . Apollon — Jesus . . . Zwanzig Jahre später war Wagner antichristlich eingestellt. Es kostete ihn keine Überwindung, Jesus gegen Dionysos einzutauschen“ (121). Selbst wenn der äußere Sachverhalt stimmen würde, trübe der Vorwurf Wagner nicht: dieser ist niemals christlich oder antichristlich, sondern immer religiös gewesen, wobei die Symbole austauschbar waren.

Programmatisch stellt Vogel „die Musikanschauung des Altertums weit über den Musikbegriff des 19. Jahrhunderts“ (39). Die antike „Mousiké“ setzt er in Umschrift, „um einer Verwechslung mit dem modernen Begriff ‚Musik‘ vorzubeugen“ (ebda.). Freilich — „Nietzsche hatte ein schlechtes Verhältnis zur Mathematik. Die Reifeprüfung in Schulpforta war durch seine mangelhaften mathematischen Leistungen gefährdet. So blieben ihm die engen Beziehungen zwischen Ton und Zahl verborgen“ (360 f.). Dabei hätte Nietzsche „aus der Beschäftigung mit der antiken Mousiké ein solides Fundament für seine Philosophie gewinnen“ und aus „der musiktheoretischen Auseinandersetzung seiner Zeit entnehmen können, wie ein echter Dualismus beschaffen ist“ (ebda.; vgl. dazu im Kapitel *Der Strahlensatz* das „die geometrische Anlage eines enharmonisch umstimmbaren Saiteninstruments“ verdeutlichende Diagramm auf S. 37. Auf die Rhythmus-Theorien Nietzsches geht der Verfasser nicht ein).

Die Kompositionen Nietzsches und seines späteren „Klassikers“ Peter Gast lernt der

Leser im Spiegel abfälliger zeitgenössischer Urteile kennen; Werk-Analysen sind durch ein Zitat aus W. Vettters Nietzsche-Aufsatz ersetzt.

Unter der Überschrift *Dionysische Weltanschauung* berichtet Vogel über groteske Verirrungen der Nietzsche-Gefolgschaft. Nicht erwähnt sind die Namen von O. Bie, J. Kapp, P. Bekker oder E. Kurth, die in ihrem Beruf als Musikschriftsteller die Gedankenwelt und Sprache Nietzsches (Kurth vielleicht über H. Bergson) keineswegs nur zum Nachteil ihres Faches tradiert haben. Ein Hinweis auf die *Zarathustra*-Dichtung und ihre ideenschöpferische Wirkung auf G. Mahler (3. Sinfonie) und auf R. Strauss fehlt, obwohl Nietzsche in ihr — als einer Art Anti-Parsifal-Dichtung — den Begriff des Dionysischen „höchste Tat“ geworden sah. Nicht erwähnt ist Thomas Manns *Doktor Faustus*, obschon der Gedanke einer Selbst-Intoxikation Leverkühn-Nietzsches zur Freisetzung dunkler, dionysischer Kräfte größere Wahrheit hat als Vogels Recherchen über Art, Ort und Zeit der Lues-Infektion Nietzsches.

Martin Geck, München

André Michel: *L'école Freudienne devant la musique*. Paris: Edition du Scorpion 1965. 509 S.

Der Verfasser hat bereits ein Buch über dieses Thema veröffentlicht, *Psychoanalyse de la Musique*, Paris 1951, das Rezensent in dieser Zeitschrift (V, 1952, S. 301) besprochen hat. Das neue Werk behandelt denselben Gegenstand sehr ausführlich, denn der Verfasser bringt diesmal lange Auszüge aus der betreffenden Literatur. Es handelt sich bei dieser überwiegend um Literatur aus den Jahrzehnten vor dem ersten Weltkrieg und längstens bis ca. 1933, meist deutschsprachige Werke, die für des Deutschen unkundige Leser von Interesse sein mögen, wie Max Graf (geb. 1873) über Wagner (1906—1911), Otto Rank (1911—1926), E. Hitschmann (ab 1912), Bernfeld (1922), L. Kaplan (1912), O. Mensendieck (1913/14), Van der Chijs (1922), A. Winterstein (1925), S. Ferenczi (1911—1926) u. a., meist mit Werken aus der ersten Blütezeit der Psychoanalyse, von Verfassern, von denen viele das Schicksal der Emigration erleiden mußten. Es ist sehr wenig, was in den letzten Jahrzehnten zu unserem Thema hinzugekommen ist.

Die Anschauungen über die Psychoanalyse sind positiv und negativ. Es handelt sich hier

nur um das vom Verfasser Beigetragene, nicht um eine Stellungnahme zu Freud (die dem Rezensenten als nur Interessiertem, aber nicht Fachgebildetem, nicht zusteht). Michel ist ein unbedingter Anhänger Freuds, dessen Lehre wohl doch allzu einseitig nur sexuelle Motivation gelten läßt. Der erste Teil der Arbeit befaßt sich mit den „Musikern ohne die Musik“. Wagner (nach Graf) steht wie seine Helden zwischen zwei Frauen, er ist mutterverhaftet. Die Wirklichkeit dürfte viel komplizierter sein. Es ist nicht nur der (nach Freud) mit der Liebe zur Mutter einhergehende Haß auf den Vater (Ödipuskomplex), sondern auch die Begünstigung des Liebhabers der Mutter, des Stiefvaters Geyer, den aber Wagner lange Zeit als seinen leiblichen Vater angesehen hat (und dessen Künstlerbarett er in späten Jahren nachahmte). Beethoven sei von Haß gegen die Frauen erfüllt gewesen. Damit übernimmt der Verfasser (ohne Zitate) die Ansicht des Buches von Editha und Richard Sterba, *Ludwig van Beethoven und sein Neffe, Tragödie eines Genies. Eine psychologische Studie*, München 1964. Nach Sterba ist Beethoven ein armer gequälter Mensch, von „latenter Homosexualität“ und unerfüllter Liebe zu seinem Neffen erfüllt. Die latente Homosexualität übernimmt auch Michel (67). Beethovens Taubheit rühre von einer Syphilis her (die nun wieder nicht mit der Weiberfeindschaft zusammenpaßt). Daß Beethoven, ertaubt, mißtrauisch wie viele Schwerhörige, ohne Ehefrau (das er sich in jüngeren Jahren gewünscht hat) und Kind als alter und bereits kranker Mann sich an seinen Neffen klammert, als Choleriker nicht der geeignete Erzieher, berechtigt freilich nur einen der „Tiefenpsychologie“ Kundigen von latenter, Sterba versichert im Gegensatz zu Michel „unbewußter“, Homosexualität zu reden. Michel nennt sie noch milde „platonique“ (328). Welcher Art die „Tiefenpsychologie“ Sterbas ist, ergibt der von ihm aufgezeigte Zusammenhang zwischen „höchster und niedrigster Produktion“ (229). Beethoven habe eine Viertelstunde den Abort besetzt gehalten und die nächste Benützerin fand an der Tür mit Bleistift gezogene Linien, mit Noten ausgefüllt. Eine Psychologie, die Zusammenhänge sucht, wo keine sind, ist wohl eher Untiefenpsychologie. Sterba will Beethoven an gebrochenem Herzen nach der Abwendung des Neffen sterben lassen. Beethovens Ablehnung des *Don Juan* und des

Figaro nicht „à cause de leur contenu hétérosexuel lascif“ (71), sondern weil Beethoven die Stoffe „zu leichtfertig“ waren: aber nicht aus Abneigung des Homosexuellen gegen „Heterosexualität“, das ist etwas anderes! Auch Schubert ist Weiberfeind. Die Kargheit an Ereignissen in seinem äußeren Leben scheint dem Reichtum seiner jeder menschlichen Erfahrung gegenüber empfindlichen Musik zu widersprechen (80). Im Anschluß an Hirschmann wird Schuberts Gedicht *Mein Traum* analysiert. Die ersten Werke Schuberts widerspiegeln den Konflikt des jungen Komponisten aus dem Kampf gegen den Vater und der empfindsamen Liebe zur Mutter. Ohne die Kraft, sich vom Vater loszumachen, blieb er sein ganzes Leben weiblich (feminin) und leidend.

Michel folgt Freud in der auf die sexuelle Entwicklung des Kleinkindes und Kindes zurückgreifenden Analyse der Persönlichkeit, die drei Stufen unterscheidet: 1. die orale mit Autoerotik, 2. die anale (bei welcher der Darminhalt als Reizkörper wirkt — schwächstes Argument Freuds, da diese sexuellen Empfindungen des Säuglings und Kleinkindes nicht festgestellt werden können) und 3. die phallische. Im Kapitel *Ursprung der Musik* (294) wird mit Sterba behauptet, daß die Musik auf geistiger Grundlage narzissischer und analer Art begründet ist. Die Komponisten werden von Michel nun nach den drei Stufen eingeteilt. Beethoven ist oral und phallisch, Chopin, Gounod, Albeniz, und Debussy sind oral, wobei, wie im erstgenannten Buch, Debussys Mutterbindung auch seine Liebe zum Meer entstehen läßt, oder vielmehr „Meer“ symbolisch für Mutter ist — wohl in den romanischen Sprachen klanggleich (mère — mer), nicht in den germanischen! Seine Mutter hatte ihn zum Seemann bestimmt. Seine statische Harmonik steht im Gegensatz zum genitalen (phallischen) Stadium. Die Anwendung der chinesischen Tonleiter (die Debussy nicht gebraucht, gemeint sind indonesische Gamelan-Eindrücke) ist wesentlich ein Symbol der Einsamkeit des Ichs, des Narzissmus, der Oralität (305). Debussy hat außerdem eine *Berceuse* komponiert, für Michel ebenfalls untrügliches Zeichen seiner oralen Grundlage. Michel möchte die Bezeichnung Impressionismus nicht gelten lassen: Das was wir Impressionismus nennen, ist ein Sieb der Gemütsbewegung („un crible d'émotion“); „aber täuschen wir uns nicht, die Mutter ist immer

die Quelle" (307). Im Kapitel *Oralité* (dem die beiden weiteren Stadien, *Analité* und *Stade phallique*, folgen), werden die eben genannten als oral bezeichnet. Chopin, der unter Frauen aufgewachsen ist, mutterverhaftet, sucht sich unter Männern sehr männliche Freunde aus, wie eine Geliebte männlichen Typus (Sand). In seinen Werken herrschen die Symbole des Meeres (s. o.), des Geburtslandes, „*pays natal*“, wieder Personifikation der Mutter, und des Todes, Symbol der Rückkehr in das vorgeburtliche Sein, vor. S. 150 glaubt der Verfasser, an der *f*-Fantasie nach den beiden chromatischen Oktavstürzen, T. 90 und 94, nach der chromatischen Steigerung, T. 98 bis 105, eine „Agonie“ zu erkennen, meint „kindliches Alptrücken“ wiederzufinden, Todesfurcht, die sich der Angst vor Kastration (verbunden mit dem Ödipuskomplex) nähert (151). Der weibische Chopin (das Wort „*féminin*“ hat im Deutschen zwei Entsprechungen: weiblich und weibisch — letztere gilt für den femininen Mann) läßt sich ganz und gar nicht gerade an dieser *f*-Fantasie darstellen. Sie ist im Gegenteil eminent männlich, sie beginnt mit einem feierlichen, ritterlichen Marsch, das *agitato*-Thema mit synkopischer Verschiebung ist dramatisch-düster, dem lyrischen wiederkehrenden „zweiten“ Thema (T. 79) folgt die genannte Stelle mit der neuen dramatischen Steigerung (T. 108), den schweren Akkorden und der über einem quasi-Reiter-Baß mit der charakteristischen Synkope (T. 106) einsetzenden Melodienphrase, wieder ritterlichen Charakters — nicht „Angst“ ist hier in dieser aggressiven, dramatischen, geballt-energischen, heroischen Musik die Triebkraft, sondern Mut. Chopin als weibisch („*féminin*“) zu bezeichnen, ist angesichts der vielen männlich-ritterlichen Stücke (die berühmtesten seine Polonaisen, Revolutionsetüde etc.) sicherlich gänzlich verfehlt.

Die Fantasie op. 44 hat eine modifizierte Sonatenform, wie sie damals als „Concertino“ gepflegt wurde. Da meines Wissens das Werk noch nie auf seine Form hin untersucht wurde, sei hier ein Schema gegeben: Einleitung. — Thema 1 (65), *f*; 2 (74), *As*; Motiv 3 (90), *c*, *es*; 4 (104); Nachsatz (124) *Es*. Dieser Teil wiederholt (und zwar im Gegensatz zur Wiederholung der Exposition der Sonate gekürzt und tonartlich verschoben): 1 (152) *c*; 2 (161) *Ges*; ohne 3 und 4; anstelle einer Durchführung *Lento sostenuto*,

das einen langsamen Satz ersetzt. Dann wieder der ganze erste Teil (gegen den Anfang in der Subdominante, *reprisesmäßig*). 1 (232) *b*; 2 *Des*, 3 (223) *As*; 4 (291) *As*.

Wir lesen S. 303 ein Zitat, warum Chopin „feminin“ sein soll: er wurde zu spät der Mutterbrust entwöhnt! (Im Orient stillen Mütter auch sehr kriegerischer Stämme ihre Kinder bis ins 6. Jahr.) Chopins gegensätzliche Natur, heroisch-dramatisches Wesen und differenzierteste Sensibilität mögen sich, unter anderem, eher aus der Gegensätzlichkeit der Eltern erklären: der Vater war Franzose, die Mutter Polin. Michel wendet sich gegen die Ansicht, daß Chopins Musik oedipisch sei, sie sei vielmehr deutlich vor-oedipisch und eindeutig oral.

Mozart bleibt (319) in mehrfacher Hinsicht in infantilen Fixationen und ist nur als Musiker zur Reife gelangt. Mozart ist auch mutterverhaftet, er haßte den Vater, mit dem er sich identifiziert, den er aber zu übertreffen sucht: daher sein Zwang zu komponieren! (324). Seine schöpferische Tätigkeit bildet die froheste unter den Perioden der Depression in seinem Leben. Seine schöpferischen Ausbrüche waren wie das plötzliche Auffahren im Schlaf. Zum Thema Mozart gehört auch das Thema *Don Juan* (der Verf. schreibt statt „*Don*“, französischer Gewohnheit zufolge, immer „*Dom Juan*“). Die Figur *Don Juans* hat eine große Schar von Dichtern, Musikern und Philosophen auf den Plan gerufen (vgl. Engel, *Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur*, Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954, bes. S. 75 ff., Ergänzungen in *Probleme der Mozartforschung*, daselbst 1964, Salzburg 1965, S. 44/9; nicht bekannt ist mir der Vortrag von Marius Schneider über das Problem). Michels „*Dom*“ *Juan* liebt, ohne es zu wissen, nur eine Seele: seine Mutter (176). Gegen den *Commendatore* stellt ihn wieder der *Oedipuskomplex*, *Leporello* ist sein Doppeltgänger; wieder bestimmt ihn latente Homosexualität. Otto Rank (in meinem Aufsatz zitiert) wird genannt. Michel beruft sich auch auf F. Goldbeck, der schrieb, daß Mozart nichts weniger als ein Heiliger gewesen sei und die gesteigerte sexuelle Erregung gewisser Lungenschwindsuchtkranker gehabt habe. Woher weiß er das? Michel versucht sich auch in musikalischer Symboldeutung. In der Registerarie zählt *Leporello* die Frauentypen auf, die *Don Juan* besonders begehrt, „*la grassotta (d'inverno)*“, „*la magrotta*

(*d'estate*)", „*la grande maestosa*“, *la piccina*“ — die Kleine. Dieses Wort „*la piccina*“ löse eine Modulation nach „*mineur, minore*“, Moll aus. Erstens wird das Wort „*minore*“ nicht gebraucht, sondern eben „*piccina*“, und zweitens kann von einer Modulation nach Moll keine Rede sein. Es geht hier im Baß und der Gesangstimme im Terzenverband (Mosers Ausdruck zu gebrauchen) abwärts auf die Dominante (*d—h—g—e—cis—a*)! Aber in der Tat hat der zitierte P.-J. Jouve (*Le Don Juan de Mozart*, Paris 1942) recht, wenn er darauf hinweist, daß im Finale Nr. 24, bevor Don Juan die Hand der Statue ergreift, in dem mehrfach wiederholten Satz des Leporello „*La terzana d'aver mi pare*“ das Wort „*terzana*“ (dreitägiges Fieber, Malaria) durch Achtel-Triolen symbolisiert wird. — Noch andere Komponisten werden psychoanalysiert, Bach, Schumann u. a.

Michels Buch, das eine Art Lehrbuch der Psychoanalyse sein soll, behandelt noch weitere Themen z. T. ausführlich, außermusikalische Störungen der musikalischen Tätigkeit (welchem Kapitel der Verfasser „Eine psychologische Einführung in die Musik“ mit pädagogischen Hinweisen gibt. Darin ist, leider ohne Literatur, die Pädagogik eines Mr. Bilstin gepriesen, der Entspannung, Relaxation, empfiehlt); außermusikalische Begleitung der musikalischen Ausführung; die vorgeschichtlichen Wurzeln der Musik, u. a. mit Zitat Lachs, der Darwins Annahme, daß die Vögel auch unter anderer als sexueller Erregung singen, zurückweist — inzwischen ist die Mitteilung an die Artgenossen und selbst das motivfreie Singen erwiesen. — Es folgen die Wurzeln der Musik im Kindesalter — mit Darstellung der schon zitierten drei Stadien Freuds; der musikalische Traum; die Wirkungsweise der Musik — mit Fragen des Schaffungsprozesses und der Symbolik (nach Germain direkte, nachahmende, assoziative, 391); die musikalische Sprache (die Verteilung der Rollen des Unbewußten und des Bewußten in der Analyse des Künstlers erklärte den Unterschied zwischen Romantikern und Klassikern, 430).

Ohne Kenntnis der Grundanschauung Freuds wirkt die Lektüre gewiß schockierend. Allzu viele offenkundige Übertreibungen, Deutungen, die keine objektiven Beweise mitbringen, sind nicht geeignet, für des Autors Thesen einzunehmen. Auch ist das Buch zu wenig systematisch angelegt, was die Lektüre mühselig macht. Und doch sollte ein

solches Werk dazu dienen, Musikästhetik und Musikpsychologie, die beide seit Jahrzehnten stagnieren, anzuregen, über die Probleme nachzudenken, die hinter der Musik liegen, denn die Notenköpfe machen die Musik nicht allein. Hans Engel, Marburg/Lahn

Donald Jay Grout: *A Short History of Opera*. Second Edition. New York and London: Columbia University Press 1965. 852 S.

Eine Geschichte der Oper war seit Kretzschmars wenig glücklichem Versuch eines der vordringlichsten Anliegen der Musikgeschichte. Grout hat schon mit der ersten Ausgabe seiner *Short History of Opera* ein dringendes Bedürfnis erfüllt, in welchem Maße, zeigt allein schon die Tatsache, daß das Werk zwischen 1947 und 1958 fünfmal gedruckt worden ist. Mutig hat er die für einen einzelnen fast unlösbar erscheinende Aufgabe in Angriff genommen, und er hat sie glänzend gelöst. Freilich spürt man in der ersten Ausgabe noch eine gewisse Unausgeglichenheit, eine Unsicherheit der Fülle des Stoffs gegenüber. Die Präliminarien und das 17. Jahrhundert, dessen Opernereignisse noch klar zu überschauen sind, werden unverhältnismäßig ausführlich behandelt, in der Folgezeit die großen Schwerpunkte umfangmäßig über Gebühr über ihre Umgebung herausgehoben.

Die zweite Ausgabe läßt von diesen Fehlern nichts mehr erkennen. Hier schaltet der Autor in jeder Periode mit gleicher Souveränität mit dem Stoff und hat bei der Darstellung der Einzelheiten stets ihre Bedeutung im Rahmen des Ganzen im Auge.

Die Einteilung nach Jahrhunderten weicht sachlich nicht von der der früheren Ausgabe ab, nur daß sie klarer und einheitlicher ist als dort, wo als Teilüberschriften stilistische Bezeichnungen und bloße Zeitbegriffe gemischt erschienen. In der Tat treffen ja die Jahrhundertwenden weitgehend mit stilistischen Wandlungen auf der Opernbühne zusammen.

Um das Gleichgewicht zwischen der Bedeutung der einzelnen Jahrhunderte herzustellen, hat der Autor einzelne Abschnitte, wie z. B. den Überblick über die Vorgeschichte der Oper im weitesten Sinne und die Behandlung des 17. Jahrhunderts gegen früher geschickt gestrafft, die anderen Kapitel aber durch eine lebendige, kontinuierliche Wiedergabe der Entwicklung zwischen den großen

Höhepunkten und um diese herum angemessen erweitert. Dabei fällt auf viele der nur für ihre Zeit bedeutenden, später aber vergessenen Meister ein helleres Licht, ja die ganze Darstellung zeugt mit ihren objektiveren Urteilen von einem tieferen historischen Verständnis. Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung von Meistern des 19. Jahrhunderts, vor allem von Donizetti und Meyerbeer.

Eine besondere Bereicherung der neuen Ausgabe bilden vom 19. Jahrhundert ab einzelne Kapiteleinführungen, die ganz knapp die jeweiligen Grundprobleme umreißen, so in *The Turn of the Century* der Hinweis auf die Mischung der Gattungsstile und auf das Eindringen „romantischer“ Merkmale in die Rettungsoper, im Kapitel *Italian Opera: Verdi* die kurze Darstellung der veränderten Rolle, die Italien am Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Opernbühne spielt, in *The Romantic Opera in Germany* die Betrachtungen über das Singspiel jener Zeit und nicht zuletzt die ausgezeichneten Zusammenfassungen der entscheidenden Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (*Old Bottles and New Wine*) und der Opernsituation der jüngsten Vergangenheit (*Tradition and Renewal*).

Überhaupt hat sich der Schwerpunkt des Buches dadurch mehr von der ersten auf die zweite Hälfte der Operngeschichte verschoben, daß der Oper des 19. Jahrhunderts und vor allem der Gegenwart ein breiterer Raum eingeräumt wird. Freilich ist auch der Teil über das 18. Jahrhundert aufgefüllt. Sehr geschickt ist hier die Zusammenstellung von Keiser, Händel, Rameau und Scarlatti in einem besonderen Kapitel als Vertreter alter Operntypen, wobei vor allem die Bindung des letzteren an die alte Operntradition betont wird. Im Kapitel über die opera seria wird bewußt auf Grund der neuesten Forschungen die Bezeichnung „neapolitanische Oper“ umgangen.

Gegen Ende des Buches wird der Stoff immer mehr unter neuen Gesichtspunkten zusammengefaßt und dadurch aus einer bloß reihenden Aufzählung ein systematisch durchdachtes Ganzes gemacht. Im Kapitel *The later 19th Century* erscheint z. B. die Entwicklung der deutschen Oper glücklich unter „comic“, „popular“ und „fairy-tale-opera“ aufgliedert. Noch deutlicher treten die Bestrebungen, die Vielfalt der Erscheinungen zu geistig aufeinander bezogenen

Gruppen zusammenzuschließen, bei der Behandlung des 20. Jahrhunderts hervor, die gegenüber der ersten Ausgabe fast ganz neu ist. Treffend und anschaulich ist schon die erste Kapitel-Überschrift *Old Bottles and New Wine* mit der Unterteilung in Impressionismus, Entwicklung des nachwagnerischen, spätromantischen Stils und Fortsetzung der nationalen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts. Hier werden besonders die deutschen Versuche, von Wagner loszukommen, neu dargestellt. Als ihre Krönung erscheint das Werk von Richard Strauss, das von der *Frau ohne Schatten* an wesentlich ausführlicher behandelt wird als früher. Dadurch erhält die Würdigung dieses Komponisten erst das rechte Gleichgewicht.

Das zweite Kapitel dieses Teils, *Tradition and Renewal: The Recent Past*, zeigt mit seiner Einteilung in sechs heterogene Unterabschnitte die ganze Problematik der Opernproduktion unserer Tage. Es ist ein mutiger Versuch, durch das Chaos der auseinanderstrebenden, weltanschaulich-textlich oder rein musikalisch bestimmten, traditionsgebundenen oder avantgardistischen Experimente einen Weg zur kritischen Betrachtung zu bahnen.

Wie schon in der ersten Ausgabe zeichnet sich die Behandlung der einzelnen Meister und ihres Schaffens wie auch der einzelnen Werke aller Epochen durch feinstes musikalisches und dramaturgisches Einfühlungsvermögen aus. Dadurch und durch die Einordnung in die jeweilige geistige Umwelt, deren Exponent die Oper vor anderen Kunstwerken ist, entgeht die Darstellung der Gefahr, zur trockenen, lehrhaften Beschreibung abzusinken. Sie bietet vielmehr ein lebendig geschautes Geschichtsbild, das auf Schritt und Tritt zur näheren Beschäftigung mit der Materie anregt.

Zahlreiche Notenbeispiele ergänzen die Ausführungen. Die bereits in der ersten Ausgabe sehr reichhaltige Bibliographie ist in der neuen noch beträchtlich erweitert, außerdem ist, sehr begrüßenswerterweise, ein Verzeichnis von modernen Neuauflagen und Teildrucken alter, vor 1800 komponierter Opern angefügt. Hier hätten — eine nur nebenbei geäußerte Bemerkung in eigener Sache — der Vollständigkeit halber auch die vielen umfangreichen Beispiele zur venezianischen und römischen Oper aus dem Monteverdi-Buch der Rezensentin aufgenommen werden müssen.

Das Buch Grouts ist ein Standardwerk der Musikgeschichte. Es war in der Tat an der Zeit, auf dem Gebiet der Opernforschung einmal wieder zur Synthese zu kommen, und es ist recht bezeichnend, daß dieses kühne Unterfangen von der jungen Musikforschung der Neuen Welt ausging. Es hat das Fazit aus der aufgehäuften Spezialliteratur gezogen und die Wichtigkeit der etwas ins Hintertreffen geratenen Operngeschichte für die Musikforschung wie für die allgemeine Kulturgeschichte einmal mehr bewiesen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Walter Salmen: Geschichte der Rhapsodie. Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag 1966. 147 S. (Atlantis Musikbücherei).

Dieses Buch, trotz des über eine Bestandsaufnahme hinausgehenden MGG-Artikels schon in Anbetracht der anscheinend zurückgehenden Rhapsodieproduktion fällig und mit einer Ausnahme ohne Vorgänger, bemüht sich, in knappem Rahmen ein erschöpfendes Bild dieser „Form“ zu geben, über die Fachwerke wie Enzyklopädien nichts Entscheidendes zu sagen wissen. Zunächst wird der Werdegang der vorwiegend literarischen Rhapsodie lebendig, unter Heranziehung z. T. entlegener Belege (z. B. aus Herder) und nahezu unbekannter Tatsachen (die sizilischen Rhapsoden, S. 17) bis in die Neuzeit dargestellt. Rhapsodisch gestaltende wie auf tretende Dichter gibt es über W. Jordan hinaus bis in die neueste Zeit, so Dehmel, Däubler und Carl Hauptmann; Stefan George soll sogar „hinter dem Vorhang“ (S. 23) gelesen haben. Der Verfasser macht dann klar, wie der „Sturm und Drang“ dem „reihend-offenen Formprinzip“ der Rhapsodie den Übertritt in musikalische Formung ermöglichte, und daß die Klassiker, Dichter wie Musiker, ihr gegenüber sich kühl verhielten. Auch der vokale Seitenzweig stirbt, schon infolge des gewaltigen Sogs der Instrumentalität, rasch ab: Trotz C. M. v. Weber, Schillings und Graener blieb nur Brahms' *Altrhapsodie* op. 53 am Leben. Es ist fast ergreifend, zu sehen, wie ungeachtet der ernsthaften Pionierleistungen Tomascheks und Vofiseks „der große Moment ein kleines Geschehen findet“ und die nicht folkloristisch oder programmatisch angerührte Rhapsodie „ernsthafter Prägung“ nur wenige Meister findet. Salmen nennt neben A. Hesse und A. Dreyschock vor allem Brahms, dessen *h-Rhapsodie* op. 79 in Tonart, Aufbau und

dem kantablen Mittelteil der wertvollen Komposition N. Burgmüllers (abgedruckt S. 134) verwandt ist.

Mit Recht nehmen fast die Hälfte des Buchs „*Franz Liszt und die nationalen Strömungen*“ ein. Ab 1850 erfährt diese Form, die, der Titelpromiskuität der Zeit entsprechend, bereits in triviale Regionen abgeglitten war, Aufwertung und Aufschwung. Das ist — wie der Verfasser auf breiter, geisteswissenschaftlich unterbauter Basis entwickelt — ebenso dem schöpferischen Beispiel und kompositorischen Elan wie der persönlichen Faszination des Klaviermeisters Liszt zu verdanken (vgl. sein prophetisches Wort S. 96). Die Rhapsodie wird das konzertgültige Gegenstück zu der Überflutung des Hauses durch Vettern entfernter Grades, wie der Lieder ohne Worte. Man braucht nun der wohl allzu scharf profilierten Charakterisierung von Liszts Leistung (S. 74 ff.), so begründet und belegt sie zu sein scheint, nicht in allem beizupflichten; zeigt sich doch in vielen seiner Rhapsodien nicht nur „*fresko-hafter Aufputz*“ und „*naturalistische Nachempfindung*“, sondern auch ein persönlich konsequenter Stil, reich an Phantastik und Verwandlungsstreben. Teilweise noch zu Lebzeiten des Meisters und wohl tatsächlich „in einem betonten Sichauflehnen gegen den damals vorherrschenden teutonischen Akademismus“ (S. 81) schießen nun Rhapsodien, denen „*alles benutzbar und zusammentragbar*“ (92) ist, in panoramatischer Fülle aus dem Boden. Salmen gibt von dieser, in Besetzung, Form, Umfang und Wert sehr unterschiedlich, fast alle Völker ergreifenden Literatur ein lebendiges und reichhaltiges Bild. Man trifft auf viele berühmte Namen, die zumeist ausführlicher gewürdigt werden (Bartók, Debussy, Dvořák, Gershwin, Janáček, Ravel, Saint-Saëns). Es wäre lohnend, die Beziehungen der Rhapsodie zu der Musikethnologie sowie den Wandel der Formen, Themen, Besetzungen und des Ausdrucks näher zu untersuchen. Das mit wertvollen Anmerkungen, einem literarisch-musikalischen Anhang sowie vier Bildbeilagen ausgestattete Buch schließt mit der Feststellung, daß die Vokabel Rhapsodie sich jeder exakten wissenschaftlichen Definition entzieht; „*eine musikalische Gattung, die man als Rhapsodie zu bezeichnen hätte, gibt es nicht*“. Der oben erwähnte Vorgänger, das mehr als doppelt so lange (250 S.), mit 70 z. T. entlegenen Beispielen (gegenüber 10 bei

Salmen) ausgestattete, 1955 in Paris erschienene Werk *La Rhapsodie. Verve et Improvisation musicale* des Pariser Philosophieprofessors Vladimir Jankélévitch, der zudem vielbeachtete Bücher über Fauré, Ravel, Debussy und *Le Nocturne* verfaßte, kann nur in seiner anders gerichteten Einstellung richtig verstanden werden. In der Charakterisierung dieses vielseitigen Gelehrten weist MGG VI, 1710 auf die „dichterische Atmosphäre“ hin, in der der Verfasser „zuerst das Traumbild des Künstlers nacherlebt und nacherleben läßt, bevor er das Werk mit seltenem Scharfsinn und tiefer Kenntnis der klassischen wie der modernen Musik analysiert“. Hatte Salmen umsichtig und gelassen eine historisch-genetische Darstellung zu geben versucht, so sucht diese, bezeichnenderweise in der „Bibliothèque d'Esthétique“ erschienene Arbeit nicht nur das Wesen der Rhapsodie sondern des Rhapsodischen zu erhellern.

Das führt dazu, gleich mit „François Liszt et la Muse de la Rhapsodie“ zu beginnen. Er sieht, durchaus berechtigt, in dem gesamten Schaffen dieses Meisters als das bestimmende Element das Rhapsodische, und dessen Wesen ist das unbedingte Verlangen nach Freiheit, nach dem Ungeordneten, Dionysischen, Weltumfassenden. Daß bei solcher Apotheose (Liszt, „géant lui-même“ steht neben Aischylos, Dante, Shakespeare, Michelangelo und Victor Hugo, S. 52) der „monolithisme teutonique“ der Sonate und verwandter Formen als „l'art de faire beaucoup de musique avec peu de musique“ (26) mancherlei kritische Unbill erleiden muß und daß die deutsche (auch die italienische) Musik, wenn überhaupt, nicht gerade sachlich oder freundschaftlich behandelt wird, findet seine Erklärung, wo möglich Entschuldigung durch die Tatsache, daß beide Nationen zu der von Jankélévitch vorzüglich gemeinten folkloristischen bzw. programmatischen Ausprägung der Rhapsodie nicht gerade viel beigetragen haben, und begründet sich wohl auch aus dem Verlauf seines Lebens wie der Richtung seiner Studien. An dem Werk Liszts werden die Helden der folgenden Kapitel gemessen; sie fehlen alle bei Salmen. Besondere Aufmerksamkeit wird auf Rimski-Korsakov gelenkt (90 Seiten). Im Vordergrund stehen seine „*Métamorphoses*“. Sie zeigen „cette tendance à mimer et jouer musicalement les variations de la matière primordiale, les transmutations de la lumière,

l'échange alchimique des éléments et l'universel polymorphisme des qualités“. Das Werk dieses Urrussen, von dem fast nur die Opern herangezogen werden, ist „une musique de lumière“ (83), Rimski-Korsakov ist „un musicien du Jour“, Meister der „scènes populaires“ (traumhaft).

In Albeniz, dem das folgende, kürzere Kapitel gewidmet ist, sieht Jankélévitch den besonders liszt-nahen Meister (er hätte auch bei Salmen einen Platz erhalten können), den heiter singenden, erzählenden, virtuoson mediterranen Musikanten „du type biologique et biographique“, der den „état de verve“ (150) gut verkörpert. — Es folgt *Déodat de Séverac et la Déambulation*, er ist der Impressionist, Spaziergänger und Sonnenfreund. — Die Summe zieht das Schlußkapitel *De l'Improvisation*. Hier kommen in weit ausgreifender Geste alle ihre Elemente zur Sprache. Den Vorrang haben hier die sich dichterisch entfaltenden ersten vier Abschnitte über die Improvisation, die mit der berühmten, breiteren und tieferen Darstellung in Rollands *Jean Christophe* (deutsche Übersetzung, Bd. I, 465 ff) verglichen werden dürfen. Die letzten Ausführungen *L'Homme en verve* („La rhapsodie recueille ce double message de la Nature et de l'Humanité“) entswinden im Zypressendunkel des Exeunt omnes.

Diese kurzen Andeutungen können kaum einen Eindruck von der Fülle dieses trotz seines rhapsodischen Glanzes überlegt untergeteilten, ebenso bedeutenden wie problematischen Buches übermitteln. Die direkt erstaunliche, unerschöpfliche Kenntnis der französischen und mehr noch der russischen Musik (alles ist quellenmäßig bis ins kleinste belegt!) macht es zu einer Fundgrube. Mit großer Polymathie werden die bis ins Detail erfaßten Belege definiert, kombiniert, kontrastiert und verglichen. Ob das Ergebnis immer Synthesis, oder nur Synkrisis bzw. Symmixis ist, bleibt vielfach zweifelhaft. Die suggestiven, sehr beredten, manchmal mehr überzeugten als überzeugenden Musikbeschreibungen, virtuos schillernd im Schmucke vieler, auch fremdsprachiger Zitate, teleplastisch changierend, erinnern an Nietzsches und Suarez; manchmal meint man, „prometheische Phantasien“ zu vernehmen. Die artistische Bravour dieses Stils gerät bei gewissen sich selbst überlassenen Katarakten leicht in den Trieb sand der Wörter, nicht in das Heiligtum des „Worts“. Am wertvoll-

sten für den Forscher sind die recht oft in die Tiefe gehenden Ausführungen über Tonarten, Harmonik, Virtuosität, Klavier- und Orchestersatz und besonders über die Improvisation. Leider fehlt in diesem Buch mit so vielen Anspielungen und Abschweifungen das dringend notwendige Register. Es sei noch auf die Vorliebe des Verfassers für die Musik der Glocken hingewiesen. Dieses eigenwillig geschlossene, ebenso rauschhafte wie lucide, schwer übersetzbare Apokryphon ist gewiß „nützlich zu lesen“, aber nicht gerade „gut zu lesen“. Man verabschiedet sich am besten von ihm mit einem Wort Carl Spittellers: „Zuerst schüttelt man benommen den Kopf, dann — dem Autor respektvoll die Hand.“ Reinhold Sietz, Köln

Ernst Sack: Musikalische Ontologie, eine exakte Wissenschaft im Altertum. Amelinghausen (Privatdruck) 1966. 29 S.

In der pythagoreischen Schule rangierte die Musikē noch vor den drei anderen Fächern des Quadriviums. Nach Aristeides Quintilianus (*de mus.* 6ff.) rechnete selbst die Frage nach der Archē, nach dem Urgrund der Dinge, zur Mousikē. Ernst Sack ist daher berechtigt, von einer Musikalischen Ontologie der Antike zu sprechen; und mit Recht wendet er sich den esoterisch-harmonikalen Stellen bei Platon zu, wie es andererseits zu bedauern ist, daß K. Gaiser auf der Suche nach Platons *ungeschriebener Lehre* (Stuttgart 1963) die Harmonik nicht stärker berücksichtigte. In der Mousikē liegt vermutlich der Schlüssel zum Kernstück der platonischen Lehre, zur Lehre von der Idealzahl.

Ernst Sack, Apotheker in Amelinghausen, hat die Bedeutung dieser Fragen erkannt und sich mit mehreren kleinen Schriften auf dieses schwierige Feld gewagt. Sein neuerlicher Versuch ist eine verbesserte, leider aber auch verkürzte Fassung seiner 1959 im Deutschen Apotheker-Verlag zu Stuttgart erschienenen Schrift über *Platons Musik-ästhetik*. Sack faßt sich so kurz, daß es selbst dem mit Harmonik und Kanonik gründlich vertrauten Leser schwerfallen dürfte, jeweils zu erkennen, wie er gerade zu der einen oder anderen Zahl fand. Sack arbeitet mit „Basiszahlen“. Aus *Timaios* 35 b gewinnt er die Basis $(2 \times 3 \times 4 \times 9 \times 8 \times 27)$, in der der Kundige die Potenzreihe $2^1 \times 3^1 \times 2^2 \times 3^2 \times 2^3 \times 3^3$ erkennen wird. Da bei Platons „Hochzeitszahl“ (*pol.* 546) die Zahl 100 ($= 2^2 \times 5^2$) eine Rolle spielt, stellt Sack eine weitere

Basis mit $(2 \times 5 \times 5 \times 9 \times 8 \times 27)$ auf, aus der er eine Art Skala bildet, sich leider aber sogleich in Kommadifferenzen verstrickt. Im Mittelpunkt des Systems stehen die Gleichungen

$$\begin{aligned} g &= 36. = 2700 = g = 8. \\ f &= 32. = 3000 = f = 9. \end{aligned}$$

Mit 36. und 32. sind Frequenzverhältnisse (wie zwischen dem 36. und 32. Teilton), mit 2700 und 3000 sind Saitenlängen gemeint. $36:32$ ergibt den großen Ganzton $9:8$, $3000:2700$ den kleinen Ganzton $10:9$. Da die Basis $2 \times 5 \times 5 \times 9 \times 8 \times 27 = 97\,200$ gleich F gesetzt wird, müßte das 5 Oktaven höhere f zu $3037,5$ berechnet werden, was aber gegen die von Sack geforderte Ganzzahligkeit des Systems verstieße. Ähnlich verhält es sich mit dem b , bei dem sich Sack für das um ein Komma schärfere $b\,9/5$ entscheidet; er erhält dadurch eine f -dur-Tonleiter mit verstimmtter Quarte $f-b = 20:27$. Da es bei diesen Platon-Stellen gerade um pythagoreische Skala und reine Terz $5/4$ geht — die „Hochzeitszahl“ wird meist als $(3 \times 4 \times 5)^4$ gedeutet —, muß das syntonische Komma unbedingt beachtet werden.

Auf die Aristeides-Skalen wendet Sack die Stimmung des Archytas an, die noch die 7 mit sich bringt. Der Lydisti des Aristeides ordnet er die Basis $2 \times 5 \times 7 \times 9 \times 8 \times 27 (= 136\,080)$ zu, was etwas aufwendig erscheint; schon bei einer Basis von 560 wären die Tonstufen dieser Skala in ganzen Zahlen darstellbar. Die neue Basis ist für Sack eine Hochzeitszahl, da sich in ihr die menschliche Schwangerschaftsdauer ausdrücke. 284 Tage wäre die Schwangerschaft, was sich in 5 Tage + 9 Wochen + 8 weibliche Perioden zerlegen lasse. Sack erhält somit die Zuordnung:

$$\begin{aligned} 2 \times 5 \times 7 \times 9 \times 8 \times 27 &= 136\,080 \\ 5 + (7 \times 9) + (8 \times 27) &= 284. \end{aligned}$$

Daß bei diesen Gleichungen einmal Multiplikation, das andere Mal Addition vorliegt, wird nicht begründet.

Auch in anderen Fragen der antiken Musiklehre wird man Sack nicht folgen können, so zum Beispiel bei seiner Auslegung der Begriffe Dynamis und Thesis, die Sack den Frequenzen und Saitenlängen zuordnet. Daß von der griechischen Vokalnotation gesagt wird, sie habe 24 Zeichen pro Oktave gehabt, wird auf einem Versehen beruhen; sie

hatte 21 Zeichen. Die ältere Instrumentalnotation glaubt Sack nicht nur in althebräischen Buchstaben und in einem Alphabet von Thera, sondern auch in isländischen Runen wiederzuerkennen. Die drei Notentafeln, die dies belegen sollen, sind der Schrift nicht beigelegt, sind aber in der 1959 erschienenen Schrift enthalten. Die Übereinstimmungen zwischen den Zeichen sind aber so vage, die Abweichungen so bedeutend, daß es nicht sinnvoll wäre, hier näher darauf einzugehen. Martin Vogel, Bonn

Jacques Chailley: *Expliquer l'Harmonie?* Lausanne: Les Editions Rencontre et la Guilde du Disque o. J. 128 S.

Der bekannte Musikforscher legt hier eine kurze Geschichte der abendländischen Harmonieentwicklung vor, die als Musterbeispiel eines knapp abgefaßten Sachbuches gelten kann, das auch einem breiteren Kreis von Musikliebhabern verständlich bleiben will. Im vollen Bewußtsein, daß die Musik schließlich ein „*fait complexe*“ ist (S. 70), beschränkt sich das Buch auf das harmonische Element: Die Ausklammerung der melodischen und rhythmischen Komponenten hätte leicht zu einseitiger Darstellung verleiten können, wenn nicht die souverän gliedernde Hand des Autors dem Leser geradezu faszinierend die Phänomenologie des abendländischen Harmoniebegriffes vor Augen führen würde. Zu diesem Zweck wird das Buch in einen historischen Teil (*Rétrospectives*) und in einen zeitgenössischen Ausblick unterteilt (*Perspectives*), der die letzten harmonischen Möglichkeiten unseres tonalen Systems beleuchten will. Chailley veranschaulicht seine Ausführungen auch durch graphische Darstellungen, Notenbeispiele und Tabellen, die freilich manche persönliche Meinung stützen sollen und nicht immer überzeugend wirken (so wird die generalisierende Zeichnung zur Entwicklung vom Einklang bis zum Zwölftonakkord auf Seite 87 manchem Kundigen anfechtbar erscheinen).

Daß die Darstellung mehr dem französischen Geschichtsbild und seinen Heroen entspricht, während die deutsche Harmoniegeschichte ziemlich in den Hintergrund gerückt erscheint, erklärt sich von selbst. Bei einer allfälligen Übersetzung ins Deutsche könnten die Seiten 40–50 ohne weiteres die eingearbeitete deutsche Entwicklung vom Generalbaß zur Harmonielehre vertragen. Ob man J. Sauveur „*le vrai fondateur de*

l'acoustique musicale“ nennen kann, bleibt wohl Auffassungssache (S. 46).

Eine Überraschung bedeutet die Feststellung, Hugo Riemann sei ein ehemaliger Diplom-Landwirt gewesen (S. 55: „*un ancien ingénieur agronome*“). In der gesamten Riemann-Literatur findet sich kein diesbezüglicher Hinweis, auch die Autobiographie verschweigt diesen Beruf. Es würde auch zeitlich kaum ausgegangen sein, denn unmittelbar nach dem Gymnasialabitur 1868 finden wir Riemann bereits als Jusstudenten in Berlin. Vielleicht handelt es sich um einen „*erreur*“ und um eine Verwechslung mit Riemanns Vater, der Rittergutsbesitzer war? In diesem Zusammenhang wäre auch zu erwähnen, daß das Riemannsche Harmoniesystem nicht „*en 1873*“ entstanden ist (das ist das Jahr der in Leipzig abgelehnten Dissertation), sondern daß es besser heißen müßte: „*dès 1873*“.

Zu Seite 61: „*Paul Hindemith, israélite comme Schoenberg, était en 1938 expulsé par le régime nazi.*“ Hindemith war nicht jüdischer Abstammung (die Vorfahren stammten aus Hessen und Schlesien), er wurde auch 1938 nicht verjagt, sondern gab bereits 1937, nachdem er sich durch das herrschende politische System behindert fühlte, seine Berliner Lehrtätigkeit auf, um auf Auslandsreisen zu gehen.

Am Schluß drückt Chailley die Hoffnung aus, daß die historische Analyse zusammen mit der musikalischen Philologie Zeugnis der Entwicklung einer lebendigen Sprache werden möge, anstelle der fruchtlosen Manipulation mit chemisch-mathematischen willkürlichen Formeln, ein Wunsch, dem man sich nur von Herzen anschließen kann.

Der Verlag hat der Ausstattung des Buches besondere Sorgfalt angedeihen lassen: Papier, Bildmaterial und Layout sind hervorragend und stellen das Werk in die Spitzengruppe der zeitgenössischen Kunstbücher. Der Fachmann wird seine Freude an den prachtvollen, meist mehrfarbigen Bildern haben: Dem Musikfreund gehörten sie freilich „expliziert“, weil er mit der oft esoterisch-wissenschaftlichen Thematik nichts anfangen kann. Aber ein Bildkommentar würde ein eigenes Buch verlangen . . .

Für alle Musikfreunde zu empfehlen, auch für eine Übersetzung ins Deutsche geeignet.

Ernst Tittel, Wien

Pietro Aaron: *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Willem Elders). Utrecht: Joachimsthal 1966. (II, 48) S. (Musica Revindicata, ohne Bandzählung.)

In der immer höher anschwellenden Flut der Faksimiledrucke ist der vorliegende unter die erfreulicheren zu rechnen, da er nicht ausschließlich aus verlegerischer Kalkulation und durch mechanische Vervielfältigung der tantienfreien Vorlage entstanden zu sein scheint. Wenigstens ein knappes Vorwort des Herausgebers, das geschickt in den Inhalt des Traktates einführt, ist ihm beigegeben — wenn auch kein Register. Vielleicht hätte man als ersten Neudruck einer Schrift Aarons den *Thoscanello* vorziehen können; immerhin lohnt auch der kleine *Trattato* eine Ausgabe, weniger wegen der Beschreibung der „tuoni“ und der Anleitung, sie einschließlich der „tuoni commisti“ in mehrstimmigen Sätzen zu bestimmen und zu unterscheiden, als vielmehr wegen der Seitenblicke auf die zeitgenössische Kompositionspraxis, die dabei abfallen und die Aarons erfrischend pragmatische Grundhaltung und seine beträchtliche Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires (von Busnois und Ockeghem bis Festa) deutlich werden lassen.

Vielleicht am bedeutendsten ist jedoch das Kapitel 25 *Della natura et operatione di tutti gli tuoni* mit seinen Ansätzen einer Musikästhetik jenseits der Analogievorstellungen zu den ordines der musica humana und musica caelestis: „... *donde pare a me . . . che l'anima per altro non si recrea et gaude negli canti et suoni harmoniaci se non perche quegli hanno in se grande perfettione et a se attraissano et grandemente suspendando, et in quel moto fanno alquanto dimenticare le miserie di questo mondo, veramente fanno che manco si sentono . . .*“ Vor allem dieses Kapitel des *Trattato* wäre ein lohnender Gegenstand einer gründlichen Interpretation. Übrigens ist die Ausgabe mit den schönen Holzschnitten des Originals technisch hervorragend gelungen und bereitet dem Benutzer ungetrübten ästhetischen Genuß.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

George J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1966. 316 S.

Der voluminöse Band mit der Silhouette Alt-Dresdens auf dem Schutzumschlag gewinnt den Leser nicht nur durch elegantes Großformat und gut lesbaren Druck, sondern auch durch klare Sprache und erstanliche Akribie im Detail. Das Hauptverdienst des Autors ist wohl die ausführliche englische Wiedergabe des Originaltextes von Heinichens Hauptwerk *Der General-Bass in der Composition . . .* (Dresden 1728), die dem englischsprechenden Leserkreis als vollwertiger Einsatz der (inzwischen im Faksimile-Neudruck erschienenen) Quelle empfohlen werden kann. Darüber hinaus werden Vergleiche mit den Schriften anderer zeitgenössischer Theoretiker angestellt (z. B. F. Gasparini, M. de Saint-Lambert, D. Kellner, C. Ph. E. Bach) und die Bedeutung von Heinichens Werk als „*the only entirely practical thorough-bass manual printed in the Baroque*“ (S. 279) herausgestellt. Interessante Untersuchungen erhellen das Verhältnis zwischen Heinichen und Mattheson (S. 275 f.). Die Beobachtung Buelows, Heinichens Kommentare zu Rameaus *Traité* seien „lauwarm und nicht überzeugend“ (S. 277), ist zwar richtig, beweist aber nur, daß Heinichens unser heutiges Rameaubild nicht teilte; für ihn ist eben Rameau „nicht überzeugend“. Der Verfasser begründet seine Arbeit, die ursprünglich als Dissertation bei Jan LaRue (New York) entstand, mit einer beklagenswerten Vernachlässigung Heinichens von Seiten der musikgeschichtlichen Literatur. Die kurze Behandlung Heinichens durch Frank T. Arnold (*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass . . .*, 1931 erscheint ihm einseitig und in vielem überholt).

Ungenauigkeiten lassen sich kaum nachweisen, so z. B. auf S. 11 Anmerkung 42, die richtiger lauten müßte: Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde. Dresden 1861/2 (II, 105). Der Untertitel des zweiten Bandes heißt: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862. Übertragungs- und Druckfehler sind im Verhältnis zur erfreulichen Fülle der Notenbeispiele zwar entschuldbar, hätten aber sicherlich vermieden werden können. Zum Teil sind es bewußte Konjekturen, so auf S. 100 der 7. Takt des Beispiels, der im Original un-

verständlich erscheint. Ohne Begründung wird in Ex. 72, Takt 3, und Ex. 84, Takte 13, 27, 33 ein *Fis* hinzugefügt, in der Tabelle auf S. 20 die Bezifferung mit 9 fortgelassen. Auffällig ist, daß Buelow die im Original eng zusammenstehende Bezifferung von Vorhaltsakkord und Auflösung meist so auseinanderzieht, daß die vollständige Bezifferung unter den Auflösungsklang zu stehen kommt,

z. B. 7 6 .
4
3

Die bei Heinichen so genannte „große Quart“ bzw. „kleine Quint“ verändert Buelow stillschweigend in übermäßige und verminderte Intervalle und unterstellt, „*he* (Heinichen) *does not recognize the existence of a diminished triad, that is, a diminished fifth combined with a third and bass octave*“ (S. 40). Unklar ist auch, worin Buelow (S. 55) die große Ähnlichkeit zwischen übermäßiger Sekund und vermindertes Terz sieht („*close similarity of the augmented second and diminished third*“), während der Unterschied bei Heinichen (dort S. 238–239) sogar durch Beispiele verdeutlicht wird.

Ein drucktechnisches Versehen führt zu einer Sinnentstellung auf S. 23: Zeile 10 gehört in Wirklichkeit hinter Zeile 13. Auf derselben Seite übersetzt Buelow den Satz „*dergleichen Künste . . . [können] nicht anders als ohne Ordnung und unvollkommen tractiret werden*“ etwas frei mit „*such skills . . . could be taught only with disorder and incompleteness*“; vielleicht wäre besser „*treated*“ statt „*taught*“ zu setzen?

Verschiedener Meinung kann man über die Auslegung einer Textstelle sein, wo Heinichen verschiedene nationale Stile vergleicht (Buelow S. 269). Mit „*Tramontani*“ scheinen mir nicht die Italiener gemeint zu sein, sondern gerade die Nachbarn „jenseits der Berge“, also Franzosen und Deutsche. Daher müßte sich „*dolcezza*“ und „*goût*“ auf Italien, „*vivacité*“ bzw. „*barbarismus*“ auf Frankreich beziehen, nicht umgekehrt. Dazu paßt auch Buelow S. 263: „*Heinichen defines goût as . . . 'an all-pervading cantabile' . . . [which] was an essential aspect of Italian opera.*“

Einige unbedeutende Schnitzer (z. B. auf S. 84 die Übertragung von „*schuldige Resolution*“ in „*faulty resolution*“, anstatt „*due resolution*“) schmälern nicht die gewaltige Übersetzungsleistung des Autors, die ihm

der fast tausend Druckseiten füllende, nicht einfache Text abverlangt hat.

Walter Reckziegel, Mannheim

Doris Stockmann: Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung. Sonderdruck aus: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Band 12, Jg. 1966, Teil II, S. 207–242.

Die Transkription von klingender Musik in ein brauchbares Zeichensystem, das eine vom Schallereignis unabhängige weitere Verarbeitung der Tondokumente erlaubt, ist ein Problem, das schon deswegen größte Aufmerksamkeit erfordert, weil von ihrer Qualität die Stichtätigkeit musikwissenschaftlicher Folgerungen in außerordentlichem Maße abhängt.

Wenn wir davon sprechen, daß die Notenschrift eine mehr oder minder isomorphe Abbildung dessen darstellt, was wir hören, so ist sogleich zu fragen, ob eine übereinstimmende hörmäßige Ausdeutung akustischer Ereignisse für alle Epochen und ethnischen Bereiche der Musik vorausgesetzt werden kann. Diese Frage wirft eine große Anzahl weiterer Probleme auf, die durchdacht und experimentell untersucht werden müssen, um die Möglichkeiten wie die Grenzen solchen Verfahrens abschätzen zu können, was für eine erfolgreiche musikethnologische Forschung unerlässlich ist.

Doris Stockmann hat sich die Mühe gemacht, die wichtigsten in diesem Zusammenhang ins Gewicht fallenden Fragen aufzuzeigen. Sie behandelt zunächst in einer umfassenden Übersicht die allgemeinen Grundlagen dieses Forschungsgebietes, vor allem aber ihre dringenden Notwendigkeiten, zu denen eine systematische Terrainforschung und Materialsammlung, die Transkription sowie eine Ordnung und Katalogisierung des transkribierten Materials vordringlich gehören (S. 208).

Neu aufgenommene moderne technische Apparaturen und Verfahren scheinen noch nicht ganz bewältigt zu sein: „*Die Reaktionen der Musikethnologen . . . reichten von begeisterter Zustimmung bis zu allzu negativer Skepsis und Abweisung*“ (S. 211). Hier scheint die noch immer mangelnde Kooperation zwischen den Nachbardisziplinen, zu denen Akustik und Tonpsychologie gehören, nicht ohne Schuld zu sein. Es ist indessen zu vermuten, daß der Druck, der von der modernen Technologie seitens anderer Nachbar-

gebiete ausgeht — etwa Nachrichtentechnik, Psychologie, Linguistik —, in absehbarer Zeit drastischen Wandel schafft. Doris Stockmann versucht, ihren Teil dazu beizutragen.

Vor allem ihre Abhandlung (Teil II) über den Zusammenhang mit den psychologischen Faktoren der Wahrnehmung beweist, daß sie über ein recht breites Wissen verfügt und auch moderne Literatur kennt, was innerhalb der Musikwissenschaft nicht eben selbstverständlich ist. Sie ist nicht dabei stehen geblieben, mit klischeehaften Wendungen neuere theoretische Ansätze (etwa die der Informationstheorie) auszuklammern, sondern setzt sich immer wieder damit auseinander. Daß sie dabei keine endgültigen Aussagen formuliert, sondern eher kleine Fragezeichen durch größere ersetzt, macht diese Monographie nicht nur für den Musikethnologen, sondern vor allem für die Vertreter der Nachbargebiete besonders wertvoll. Sie erkennen so gegenüber der Musikethnologie ihre Aufgabe, Hilfestellung zu leisten: In erster Linie geht das wohl die Akustik und die Psychologie an. Gerade hier können sich fruchtbare Wechselbeziehungen anbahnen, von denen sich der Rezensent einiges verspricht, der dem Aufsatz eine Reihe fruchtbarer Anregungen verdankt.

Hans-Peter Reinecke, Hamburg—Berlin

Volksmusik Südosteuropas. Beiträge zur Volkskunde und Musikwissenschaft anlässlich der I. Balkanologentagung in Graz 1964. Herausgegeben und redigiert von Walther Wünsch. München: Verlag Rudolf Trofenik 1966. 167 S. (Südosteuropaschriften. 7.)

Auf Einladung des Instituts für Musikfolklore an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz, der Südosteuropäergesellschaft München und dem Institut für Slawistik der Universität Graz hatten sich 1964 Slawisten, Volkskundler und Musikethnologen in Graz zusammengefunden, um über „die Volksmusik des Ostens und Südostens“ zu sprechen. Der vorliegende Band enthält die auf dieser Veranstaltung gehaltenen neun Referate, von denen nur wenige von Fachvertretern aus den südosteuropäischen Ländern stammen, und ist dem langjährigen Präsidenten der Südostropa-Gesellschaft, Rudolf Vogel, zum 60. Geburtstag gewidmet. Die Tagung war von den Initiatoren als „Begegnung von Wissenschaftlern und Musikern“ gedacht und verfolgte keine

spezifischen Ziele. So behandeln die Beiträge die unterschiedlichsten Erscheinungen der Volksmusikultur Südosteuropas und werden nur durch das geographisch weitgespannte und inhaltlich nicht näher präzierte Gesamthema der Konferenz zusammengehalten.

Einleitend berichtet Walther Wünsch auf der Grundlage seiner bekannten Arbeiten *Über die Aufgaben der Musikwissenschaft in der Epenforschung*. Als wichtigsten Forschungsgegenstand bezeichnet er die Vortragstechnik des Sängers und dessen Musikinstrument, die er u. a. im Zusammenhang mit dem „mittelalterlichen Spielmann und höfischen Dichtersänger“ sieht. Anschließend gibt der Münchener Slawist und Balkanologe Alois Schmaus aus seiner Sicht einen auf umfassender und fundierter Sachkenntnis beruhenden, informationsreichen Überblick über *Probleme und Aufgaben der balkanischen Epenforschung*. In den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt er eine gründlich durchdachte Arbeitshypothese für die historische Entwicklung der Epik, die eine Fülle von anregenden Gedanken enthält und Veranlassung zu weiterführenden Überlegungen sein sollte.

In einem umfangreichen, schon 1957 in der Zeitschrift „Slovenski Etnograf“ publizierten, hier in erweiterter Fassung vorgelegten Artikel untersucht Leopold Kretzenbacher *Südosteuropäische Primitivinstrumente vom „Rummelpot“-Typ in vergleichend-musikvolkskundlicher Forschung*. Hinter diesem Titel verbirgt sich eine monographische Darstellung der Stab- (nicht „Stand-“ wie S. 53, 67 und 90 zu lesen) bzw. Schnur-Reibtrommel in Europa. Die Terminologie, Ergologie und brauchtümliche Funktion des Lärminstruments verbunden mit einem instruktiven Überblick über die wichtigsten Verbreitungsgebiete in Europa werden von Kretzenbacher unter Auswertung auch des abgelegensten Schrifttums in nahezu erschöpfender Weise behandelt. Er bietet damit ein Musterbeispiel für eine vergleichende Untersuchung einfacherer, zumeist in brauchtümlichen Zusammenhängen stehender Volksmusikinstrumente, die von der Forschung bisher nur wenig beachtet wurden. — Unter philologisch-ethnographischen Gesichtspunkten betrachtet Milovan Gavazzi *Die Namen der altslavischen Musikinstrumente*. — *Altformen im Tanz der Völker des pannonischen und Karpatenraumes* bilden den Gegenstand einer verglei-

chenden Untersuchung von Richard Wolfram, in der er sich vor allem auf folgende Tanzarten konzentriert: Ketten-, Hochzeits- und tiernachahmende Tänze, Brauchtumstänze der Burschen, Hajduken- und Hirtenstänze, „Verbunk“ und Drehtänze. — Guido Waldmann berichtet über *Mehrstimmiges Singen im slawischen Bauernlied*, ein Thema, das in den letzten Jahren u. a. durch eingehende Studien sowjetischer Volksmusikforscher stärker ins Blickfeld rückte. — Unter dem Titel *Über das Redigieren von Volksliedersammlungen* vermittelt Vinko Žganc seine reichen Erfahrungen bei der musikologischen Systematisierung von kroatischen Volksmelodien. Als Beispiel dient ihm seine bekannte Sammlung *Narodne pobjevke Hrvatskog Zagorja* (Zagreb 1952). — Einige Informationen über *The Neohellenic Folk-Music* gibt Solon Michaelides, und Karl Michael Komma faßt die Ergebnisse seiner bereits publizierten Untersuchung über *Das böhmische Musikantentum* kurz zusammen. Erich Stockmann, Berlin

Joseph Lefftz: *Das Volkslied im Elsaß*. Erster Band: Erzählende und geschichtliche Lieder. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1966. 395 S. Auslieferung: Bärenreiter-Verlag.

Dieses Werk hat seine Geschichte. Die *Verklingenden Weisen* des Dr. Louis Pinck (Bd. 1 1926; es folgten weitere drei Bände) hatten in aller Stille Lothringen als „klassische Volksliedlandschaft“ erwiesen. Straßburger Freunde hatten Herausgabe und Druck gefördert: Dr. Joseph Lefftz von der Straßburger Landesbibliothek hatte die Liedtexte überprüft und zur vielgerühmten Bebilderung geraten; Professor Paulin hatte den bezeichnenden Titel *Verklingende Weisen* erfunden. So hatten die Lothringer Volkslieder ihren Weg gemacht. Aber Lefftz war ja selbst ein erfahrener Volkskundler und Volksliedforscher. Mit drei wichtigen Ausgaben (von Arnolds *Pfingstmontag*, Brentanos *Chronika des fahrenden Schülers* und der Urfassung der Grimmschen Märchen) hatte er sich verheißungsvoll in die Wissenschaft eingeführt. Seit 1920 verfolgten wir seine fruchtbare Mitarbeit an der neugegründeten Zeitschrift „Elsaßland“. 1930 erschien von ihm die *Geschichte der Gelehrten und Wissenschaftlichen Gesellschaften des Elsasses bis 1870*. „Hier wird in aller Bescheidenheit die Geistesgeschichte einer Landschaft gebo-

ten“, rühmte damals Ludwig Dehio. Im gleichen Jahre hatte Lefftz die große elsässische Volksliedsammlung des Arztes Dr. Kassel (Hochfelden) übernommen; in Ausführung eines Vermächtnisses des Verstorbenen sichtete er sie in schwieriger Arbeit und vermehrte sie in planmäßigem Weitersuchen. Die Herausgabe wurde seine „Hauptarbeit“. 1939 war der erste Band der Elsässischen Volkslieder (*Das Volkslied im Elsaß* ist der richtige Titel) abgeschlossen und fast fertig gedruckt. Aber während bisher von französischer Seite alle Unterstützung gewährt worden war, blieb es den neuen nationalsozialistischen Machthabern des Elsasses vorbehalten, das Erscheinen des ersten Bandes zu verhindern. Aber das bisher Geleistete konnten sie nicht vernichten. Lefftz blieb trotz des Zusammenbruchs am Kriegsende und viel menschlichen Leides an der Arbeit. 1966 legte er das erste bleibende Ergebnis, den ersten Band der Volkslieder mit den erzählenden und geschichtlichen Liedern vor (Bildbeigaben von Pierre Nuss). Schon jetzt darf gesagt werden, daß er damit dem *Volkslied im Elsaß* den ihm zukommenden Platz in der Volksliedforschung sichern und seine Selbständigkeit statuieren wird. Wir begrüßen daher diesen ersten, vom Verlag schön ausgestatteten Band von Herzen und wünschen, daß die in Arbeit befindlichen weiteren vier Bände bald folgen möchten. Hervorgehoben seien die Einleitung des Herausgebers und seine fachkundigen Bemerkungen zu jedem Lied. Erwähnt sei noch besonders das einsichtige Geleitwort, mit dem der Ehrenrektor der Straßburger Universität, Prof. Dr. h. c. Joseph F. Angelloz, die Bedeutung des Buches gewürdigt und auf seinen völkerverbindenden Sinn hingewiesen hat. Schwer fällt es dem Fachmann, einer solchen Leistung gegenüber kleine Berichtigungen anzubringen: die Melodie des Liedes 42 ist die zweite Hälfte der Weise vom *Eifersüdtigen Knaben*; Lied 43 ist laut Friedländer, Bd. 2, bereits 1789 bekannt; Lied 45 ist ähnlich bei Pinck I und V vertreten, 86 eines der besten Volkslieder aus neuerer Zeit (vgl. Pinck V, 90); 61 ist (ähnlich wie die Lieder 69—71) ein bekanntes Bänkellied. Zu 13 wäre auch Pinck V, 96, zu vergleichen. Doch was besagt das gegenüber einer Lebensleistung wie der von Joseph Lefftz! Inzwischen ist auch der 2. Band und die klingende Dokumentation durch die Schallplatte AMS 17 100 erschienen. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Das Politische im Lied. Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung. Bonn 1967. 110 S. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung. 76.)

Die hier gesammelten Referate gehen auf eine Tagung der oben genannten Bundeszentrale im Oktober 1966 zurück. Titel und Verfasser: *Motivationen des Singens und des Liedes in unserer Gesellschaft* (Friedrich Klausmeier). *Der Funktionswandel des Singens in unserer Gesellschaft. Grundsätzliche Betrachtungen zu einem regionalen Forschungsobjekt* (Ernst Klusen). *Ideologie und politisches Lied* (Hans-Jochen Gamm). *Das Lied der Soldaten der Bundeswehr. Warum und wie wird in der Bundeswehr gesungen?* (Martin Lutschewitz). *Politische Momente im Jugendsingen von heute* (Helmut König). *Zur pädagogischen Dimension der deutschen Nationalhymne* (Ulrich Günther). *Das politische Moment im unpolitischen Lied* (Lars-Ulrich Abraham). *Gedanken zum pädagogischen und didaktischen Problem von Lied und Singen* (Ulrich Günther). *Das politische Lied in den heutigen Schulliederbüchern* (Hermann Peter Gericke).

Die Themen sind weitgespannt. Sie reichen von direkter Betrachtung des politischen Liedes (Gamm) bis zu der Einsicht, daß jedes Lied politische Momente in sich tragen kann (Abraham). Musik, musikalische Übung und Ausübung haben im allgemeinen Öffentlichkeitscharakter und daher „politische“ Bedeutung. Denn politisch im weiteren Sinne ist alles, was die Polis angeht, nicht nur den Staat, sondern auch die Gesellschaft. Daß Musik dann aber auch politisch mißbraucht werden kann, hat man immer wieder erfahren, die Erfahrungen in unserem Jahrhundert selbst sind noch frisch.

Der Mißbrauch ist im Lied in seiner charakteristischen Verbindung von Wort und Ton besonders deutlich zu erfassen. Gamm zeigt am kommunistischen *Weltjugendlied* und an Luthers *Ein feste Burg*, wie sehr Ideologie durch Text-Indoktrination verfestigt werden kann. Der „*altböse Feind*“, verstanden als Widersacher Gottes, wird unversehens säkularisiert zum „Feind“; der Widersacher Gottes — das sind nunmehr „die anderen“, sie erscheinen in vielerlei Verkleidungen: als Juden, Freimaurer, Jesuiten, als Zeugen Jehovas, als Fremdarbeiter und als Kommunisten. Im *Weltjugendlied* wird das Freund-Feind-Denken nicht so deutlich, aber

Gamm weist überzeugend nach, daß „*Friede und Freundschaft*“ nur für die „Linientreuen“ gilt, aber nicht für die „Abweichler“. Beide Lieder haben Lehrfunktion, sie stiften kollektives Bewußtsein, üben Ideologie ein. Indoktrination heißt hier: Gleichschaltung, wahre Lehre, Agitation oder Mission, politisches oder religiöses Monopol einer Gruppe, Hinweis auf eine bessere Zukunft, Arbeit mit einem Antisymbol.

Abraham geht in seinem Beitrag besonders auf die Erfahrungen mit Liedern in der NS-Zeit ein. Er zeigt überdeutlich, daß unpolitische Texte politische Bedeutung und allgemein politische Texte eine bestimmte politische Richtung annehmen können. Dieser Sachverhalt wird an vielen Quellen aus der damaligen Zeit nachgewiesen. Die Propagandawirkung der Lieder wurde stets als politische Kraft empfunden. Aber nicht nur die Texte, sondern auch die Melodien wurden in den „Dienst“ gestellt: Neuheidnische Jultexte erhalten die Melodie von „*Es ist ein Ros entsprungen*“, sie wird dadurch unmittelbar Propagandaträger; die Melodie zu „*Jesu, meine Freude*“ gibt dem Lied „*Morgensonne lächelt auf mein Land*“ hymnische Überhöhung. Gerade angeblich „unpolitische Lieder“ halfen im Verein mit dem noch heute in den meisten Schulen gebräuchlichen harmlosen „bloßen Liedersingen“, den Boden für die gewünschte Ideologie zu bereiten. Solches Liedersingen förderte Glauben statt Nachdenken, Hingabe statt Kritik. Wer gehofft hatte, Liedpflege sei ein von der Politik weithin unberührter Bereich, sieht sich hier vom Gegenteil überzeugt. Abraham fordert mit Recht, daß Gesellschaft und Schule durch Neubedenken von Lehrplänen und Richtlinien hier Abhilfe schaffen müssen.

Der Beitrag von Gericke ist nur eine Repertoire-Aufstellung, die vor allem einen kritischen Kommentar zur vorgelegten Tabelle vermissen läßt. Aufregend ist allerdings sein Hinweis, daß der Staat selbst durch seine ausdrückliche Genehmigung Fragwürdigkeiten in der Auswahl mancher Schulliederbücher bestätigt habe. Eine Entrümpelung unserer Schulliederbücher wie auch der Lesebücher täte weithin not.

Lutschewitz gibt ein ungeschminktes Bild der Situation des Liedsingers in der Bundeswehr. Das erste Liederbuch von 1958 beruhte wohl auf Richtlinien über das Singen in der Bundeswehr (1957), die sich wie ein Abklatsch von Richtlinien der Volksschulen

lesen: Betonung der Gemütswerte, Gegenwärtigkeit gegen Rationalität und Technisierung, erzieherische Werte. Gespeist von den Impulsen der älteren musikalischen Jugendbewegung, konnte das Buch sich nicht durchsetzen. Die Linie „Westerwald“ scheint sich wieder verstärkt zu haben. Lutschewitz meint, es sei wichtig, daß noch gesungen werde, weniger wie und was. Die ganze Ratlosigkeit angesichts des heutigen Liedsingers trat hier zutage. Das Referat bringt mehr Impressionen als Erkenntnis.

König weist mit Recht darauf hin, daß im Jugendsingen von heute keine festen Gruppen mehr erscheinen wie früher etwa die „Bündischen“ oder die „Wandervögel“, dann die politischen Jugendgruppen „rechts“ und „links“. Singen sei nicht „gemeinschaftsbildend“, es sei vielmehr emotionaler Ausdruck vorhandener Gemeinsamkeit.

Günthers Ausführungen zur „deutschen Nationalhymne“ versuchen, unter ästhetischem, politischem und historischem Aspekt pädagogische und didaktische Fragestellungen herauszulösen. Er macht deutlich, daß nur Objektivierung und Distanzierung einen Unterricht über die Nationalhymne möglich machen. In einem zweiten Beitrag spricht er über pädagogische und didaktische Probleme von Lied und Singen. Damit entfernt er sich sehr vom Hauptthema des Heftes. Allerdings ist hier nichts gegen den Wert dieses Aufsatzes gesagt. Er bringt einen vorläufigen Entwurf zu einer neuen Didaktik des Liedsingers und sollte genauer und gesondert besprochen werden.

Klusen spricht vom Funktionswandel des Singens. Er unterscheidet Primär- und Sekundärfunktion; die erste kennt das Lied nur als „dienenden Gegenstand“ die zweite meint die ästhetische Qualität, der Gegenstand zielt hier nicht mehr auf ein anderes, sondern besteht in sich und für sich. Spezielle Untersuchungen in einer kleinen Gemeinde haben, zusammenstimmend mit anderen Arbeiten, das Übergewicht der Sekundärfunktion bestätigt. Interessant ist, bezogen auf das Sammelthema des Heftes, daß Generationsgruppen eigene Liedschwerpunkte haben, daß das sogenannte neue Gemeinschaftslied keines ist, sondern Schullied bleibt ohne Auswirkung außerhalb der Schule, und daß im engeren Sinne politische Lieder am wenigsten bekannt waren. Es ist kulturpolitisch bedeutsam, daß das übliche Liedsingen in der Schule überhaupt keinen Einfluß auf Musikleben und

Musikkonsum hat und auch im Hinblick auf eine allgemeine Musikerziehung versagt. Das aber ist ein alarmierender Zustand, der auch von der Musikwissenschaft viel mehr zur Kenntnis genommen werden müßte.

Klausmeiers Beitrag über Motivationen des Singens hat den bedeutsamen Vorzug, daß er allgemein bekannte Erscheinungen heutigen Singens, der Singmüdigkeit, der Singbegeisterung in Beat und Folklore für eine weitere Betrachtung „griffig“ gemacht hat. Er geht aus von stimmlichen Äußerungen des Säuglings, von Schreien und Lallgesängen, bezeichnet erstere als extrovertiert (deren Gefühlsqualitäten er am ehesten mit Allmachtsgefühlen umschreiben möchte), die anderen aber als introvertiert (als Selbstbefriedigung durch die Innenresonanz der Stimme). Er zeigt, wie diese beiden Anlagen, durch Kultur überformt, sich auch beim Erwachsenen wiederfinden. Eine Geschichte des Singens würde erweisen, wie zwischen diesen beiden Extremen die konkreten Phänomene hin und her pendeln: Auf der einen Seite magische Schreie, extrovertiertes Singen der Kolonnen, machtbetontes Singen politischer Gruppen, aggressives Singen im Beat, kraftvolles Schreien von Tenören im Männerchor; auf der anderen Seite verhaltener gregorianischer Choral, idealisierte Art des bel canto, Singideal des Singkreises, pädagogisches Leitbild des leisen intimen Singens im Schullied. Klausmeier betont, daß es sich bei dieser Arbeit um einen ersten Ansatz handelt, der theoretisch und empirisch noch ausgewertet werden müßte. Wir möchten diesen Aufsatz als einen sehr bedeutenden bezeichnen, weil er neben seiner allgemeinen Thematik auch noch Handhaben bietet, die spezifischen Wirkungsweisen von Text und Melodie, auch im Hinblick auf politische Bedeutsamkeit, genauer zu erkennen.

Die Sammlung dieser Referate, abgesehen vielleicht von zweien, ist sehr verdienstvoll, man möchte ihr eine weite Verbreitung wünschen. Allerdings sei noch ein Wort zu den eingeschobenen Diskussionen gestattet. Man hätte sie besser weglassen oder sie ganz mit Namensnennung ausbreiten sollen. In der vorliegenden Form sind sie völlig unzureichend. Der Protokollant hat versucht, die verschiedensten Aussagen zu verharmlosen und oberflächlich zu harmonisieren. Man ahnt nur noch, daß neben den meist sehr progressiven Referaten sich auch eine größere Zahl von Teilnehmern befunden haben muß,

die gar nicht mit dem Vorgetragenen einverstanden war. Bei der derzeitigen Situation der Musikerziehung aber ist dieses Verwischen von gegensätzlichen Positionen geradezu ärgerlich. Walter Gieseler, Kleve

Helmut Segler und Lars Ulrich Abraham: Musik als Schulfach. Braunschweig Waisenhaus-Buchdruckerei u. Verlag 1966. 139 S. (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig, Heft 13.)

Daß die musikalische Jugendbewegung die Musikerziehung an den Schulen neu belebt und ihr neue Wege gewiesen habe, ist eines der gängigsten Klischees. Die immer schlechter werdende Situation des Faches Musik an allen Schularten kann viele außermusikalische Gründe haben, nicht zu übersehen ist aber, daß die Konzeption der „musischen Ideologie“ selbst zu einem wesentlichen Teil diesen Niedergang mit verursacht hat. „Hundert schöne Stunden“, unverbindlich und ohne jegliches sachliches Ergebnis, Analphabetentum und unreflektiertes musikalisches Vorsichhinleben, das ist heute die Norm in der Musikerziehung. Wenige Inseln musikalischer Schulkultur verstärken nur das vorherrschende Grau in Grau. Segler und Abraham versuchen in ihrem Buch daher nichts Geringeres als eine neue Grundlegung des Schulmusikunterrichts. Sie werden des Beifalls der jüngeren Generation unter den Lehrern sicher sein, wobei die Zugehörigkeit zu den „Jüngeren“ wahrhaftig nicht vom realen Alter abhängig ist.

Daß Kritik am Bestehenden notwendig zuerst kommen muß, sachlich zwar, aber doch auch provozierend und unter Nennung von vielen Namen, scheint uns dringend erforderlich: denn anders lassen sich die vielerlei krummen und schiefen, ja infantilen Tendenzen, die dazu noch mit handfesten ideologischen und ökonomischen Interessen verknüpft sind, nicht aufzeigen. Ausgehend von der Situation der Volksschule, versuchen die Verfasser, den Blick auf alle Schularten zu lenken. Ihre Forderung ist Sachlichkeit, notwendige Orientierung in der Welt der Musik, also Erkenntnis der musikalischen Qualitäten, weiter Entdecken und Entwickeln musikalischer Talente und Begabungen. Dann aber ist der Musikunterricht nicht mehr überanstrengt durch die illusionäre Aufgabe, den Menschen durch Musik charakterlich und moralisch zu formen. Die Verfasser bezeichnen den Versuch, mit Hilfe der

Musik gesundes, heiles Leben und gesundes Volkstum zu fördern, mit Recht als „Analogiezauber“. Sie bekämpfen die Einteilung der Schulfächer in Verstandes- und Gemütsfächer, wobei der Musikerziehung nur eine Art erholsamer Ausgleichsfunktion zufällt. Segler stellt drei Aspekte für eine neue Musikdidaktik heraus: den musischen, der affektiv angelegt ist und mehr die subjektive Wertschätzung betrifft, den technischen, der disziplinierend wirkt durch Übung und Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten, den künstlerischen, der den Weg zum Verständnis der Musik öffnet und ebnet. Abraham beleuchtet das Verhältnis von Ideal und Schulwirklichkeit, reguliert durch die Richtlinien. Er fragt: Was kann und soll der Musikunterricht leisten, wenn der weitaus größte Teil der Staatsbürger heute in der Volksschule noch die grundlegende und einzige Bildungsstätte hat, wenn dort die Schüler zu selbständig denkenden Menschen heranwachsen sollen, wenn Stoff und Arbeitsweise dem Rechnung tragen und wenn die Schüler den Zugang zu diesem Stoffgebiet durch Arbeit unter Kontrolle von Erfolg oder Mißerfolg finden sollen? Er fordert Antwort von der Musikwissenschaft, wie ein Schüler in neun Jahren ein zutreffendes Bild von der gesamten musikalischen Wirklichkeit gewinnen soll, wie er Urteilsfähigkeit erlangen kann und was an Fertigkeiten oder an Wissensgebieten unumgänglich ist. Es kann dieser Wissenschaft nicht gleichgültig sein, wie die Lösungen hierfür auszusehen haben; denn sie wird, wie jede Wissenschaft auf Nachwuchs angewiesen, davon nicht unbetroffen bleiben. Statt Erweiterung des Blickfeldes, wie sie den Verfassern vorschwebt, bleibt, besonders in der Volksschule, trotz aller schönen Worte in den Richtlinien, die ganze Musikarbeit eingeengt auf ein Liedersingen, das in der Auswahl mehr oder weniger zufällig und für die Erkenntnis der Musik als Kunst blind und unverbindlich ist. Was hier modisch als „Grundschicht“ bezeichnet wird, ist meist nur Euphemismus für Volk im Sinne von „pebs“; denn die meisten Richtlinien der Länder für die Volksschulen scheinen eine Hinführung zur Musik als großer Kunst nicht für nötig zu halten. Natürlich muß „Grundschicht“ nicht nur soziologisch-ständisch, das Wort kann auch anthropologisch im weitesten Sinne gebraucht werden und u. a. Liebe, Freude, Trauer als grundschriftliche Erlebnisse verstehen. Aber

als Schlagwort wird es doch meist von der Assoziationsreihe Volkslied — Volkstum — Volksschule — Volksmusik her im Sinne einer Sache für „niedere Kreise“ verschlissen.

Daher nimmt die Kritik am Liederbuchwesen mit ihrer äußerst fragwürdigen Liedauswahl in unserm Buch den breitesten Raum ein. Die Verfasser gehen von der wohl nicht umstrittenen Ansicht aus, daß die Verlage, da sie ihre Produkte ja verkaufen wollen, wohl wissen, was die breite Masse der Lehrer von ihnen erwartet. Damit aber ist indirekt eine Basis zur Beurteilung dessen gefunden, was wohl in deutschen Schulen, speziell aber Volksschulen, gesungen wird. Segler fordert von einem Liederbuch, daß es neben der Material-Bereitstellung für Singsituationen das Lied selbst als Unterrichtsgegenstand setzt: in systematischer Aufstellung von Liedtypen, in historisch repräsentativer Auswahl und im Hinblick auf große Namen der Musikgeschichte. Abraham weist in Einzeluntersuchungen nach, daß Liederbuchveröffentlichungen nach dem Zweiten Weltkrieg diese letzte Forderung kaum oder gar nicht berücksichtigen. Eine Gegenüberstellung von *Jödes Musikant* (1/1923) und Wolters' Buch *Singende Schule* Band II (1963) beweist das sehr schmerzlich. Die Sonderuntersuchung über das letztere Buch ist wie ein Detektivbericht zu lesen. Was hier aufgeklärt wird an schiefen, irreführenden und schlicht falschen Quellenangaben, ist erheblich. Hingewiesen wird weiter auf Editionsünden wie Textkompilationen gegen den Geist der Dichtung und der Musik, auf tiefgreifende Mängel hinsichtlich „stilgeschichtlicher Repräsentanz“ (es fehlen Bach, Schütz, Schein, Scheidt, Weber, Schumann) zugunsten von Zeitgenossen (aber nicht etwa Bartóks, Distlers, Fortners, Hindemiths, Orffs, sondern von Wolters selbst und einer Reihe von bekannten HJ-Komponisten). Die Volksliedforschung selbst müßte sich dagegen verhalten; denn ihre Prinzipien sind hier weit hin mißachtet worden. Abraham betont mit Recht, was für freie Jugendgruppen als Singgut geeignet sei, hätten sie selbst zu verantworten; wo aber Schulbücher so aussehen wie hier, hätten verantwortliche Pädagogen Einspruch zu erheben. Er weist im einzelnen nach, daß das sogenannte neue Gemeinschaftslied häufig ältere Melodien und Texte plagierte (Motto-Plagiat ist am beliebtesten) und daher keinen eigenen stilgeschichtlichen Rang besitze; unangenehm berühren im

Liederbuch häufig notdürftige Kaschierungen von Liedern eindeutiger NS-Weltanschauung. Hier Namen zu nennen, mag sich erübrigen, Abraham läßt nichts ungesagt. Die im Grunde unzulänglichen „Richtlinien“ sind angesichts der Ergebnisse dieser Liederbuchkritik nach Abraham sogar zum Rang idealer Normen emporgewachsen. Vernichtenderes kann kaum gesagt werden.

Mancher, vornehme Zurückhaltung schätzend, wird fragen, ob diese Polemik nicht doch überdreht sei. Uns scheint hingegen, sie ist überall sachlich sehr begründet; wir halten dafür, daß kritische Reflexion im Kreise der Musikpädagogen selbst unerläßlich sei. Reflexion ähnlicher Art war auch anläßlich des Germanistentages 1966 zu konstatieren.

Die Musikwissenschaft muß diese Überlegungen zur Kenntnis nehmen und mithelfen, im Sinne einer recht verstandenen Versachlichung die Diskussion über den Musikunterricht zu einem guten Ende zu führen. Die beiden Verfasser sind nicht die ersten Kritiker dieser Art: August Halm, Richard Wicke, Hans Otto und Theodor W. Adorno, jeder aus einer anderen Position kommend, haben dazu schon Wesentliches gesagt. Es wird immer deutlicher, daß elfenbeinerne Türme nichts mehr nützen. Dieses Buch sollte Anlaß werden zu weiterer harter, aber fruchtbarer Auseinandersetzung. Wenn die Reflexionen Seglers und Abrahams durchdrängen, wären mit einem Schlage die meisten Liederbücher zum alten Eisen zu werfen. Verleger und künftige Herausgeber sollten sich eine gemeinsame Plattform erarbeiten. *Musik als Schulfach* gibt dafür eine ausgezeichnete Diskussionsgrundlage ab.

Walter Gieseler, Kleve

Anthony Baines: *European & American Musical Instruments*. London: BT Batsford Ltd 1966. X, 174 S., 824 Abb.

Es ist erstaunlich, daß dieses Bilderbuch alter Musikinstrumente nicht schon vor Jahrzehnten verfaßt worden ist, denn es bringt erstmalig Abbildungen aus 85 Sammlungen alter Instrumente und gibt dadurch einen Überblick, den man als vollständig bezeichnen darf. Das Werk wird daher für einige Zeit Standardwerk bleiben. Der Titel ist in mehrfacher Hinsicht irreführend: 1. Das Werk behandelt nur Streich-, Zupf- und Blasinstrumente. Das Kapitel „Schlagzeug“ ist mit seinen

16 Abbildungen (von insgesamt 824) doch reichlich kurz ausgefallen. 2. Im Vorwort heißt es: „Von der Renaissance an“, behandelt wurde das Gebiet aber nur bis zum Jahre 1900. Im Klappentext ist die Einschränkung „bis 1900“ erwähnt, im Vorwort nicht. Der Verfasser schließt also seine Betrachtungen mit einer Zeit ab, als die Violine noch mit Darmsaiten bezogen wurde und das *a'* noch 435 Schwingungen in der Sek. machte. Die Entwicklung des Instrumentenbaues in unserem Jahrhundert, die grundlegende Änderungen durch die Verwendung der Elektrizität brachte (Elektro-Gitarre, Elektro-Baß), ist nicht einmal erwähnt.

Das Werk ist in erster Linie für Instrumentensammler und Sammlungsleiter bestimmt, denen noch eine Übersicht über Typen und Variationsformen alter Instrumente fehlt, es soll sie befähigen, Instrumente zu erkennen und einzuordnen. Auch aus Platzmangel mußte das weite Gebiet mehrfach eingeengt werden; Tasteninstrumente (einschließlich Akkordeons), Glocken, vielerlei Schlagzeug und auch mechanische Instrumente sind nicht behandelt. Volksmusikinstrumente werden nur zum Vergleich herangezogen, denn das Buch behandelt grundsätzlich nur Instrumente, die von berufsmäßigen Instrumentenmachern angefertigt wurden. Viele der abgebildeten Stücke mögen von geringem Interesse für die Musikgeschichte sein, obwohl sie in ihrer Entstehungszeit geschätzt wurden, klug entworfen waren und mit Sorgfalt gebaut worden sind. Die Abbildungen sind durchlaufend nummeriert, im Begleittext sind Hinweise gegeben: Name, Erbauer, Jahr der Herstellung, jetziger Inhaber, Aussehen und Größenangabe. Jede Gruppe wird mit einer Übersicht über ihre Geschichte eingeleitet: „*The text is no more than a compressed companion to the illustrations*“, er stützt sich gern auf Veröffentlichungen im „*Galpin Society Journal*“ (London, seit 1948). Ein Literaturverzeichnis und Index schließen den Band ab und erleichtern das Finden gesuchter Instrumente unter den 800 Abb.

Das Zusammentragen und Sichten der vielen Abbildungen ist keine leichte Arbeit gewesen, und der Dank, den der Verfasser seinen Mitarbeitern ausspricht, ist gut zu verstehen und sei auch hier wiederholt, denn das Buch wird, seiner Einmaligkeit wegen, Standardwerk bleiben. Seine Lektüre zwingt jedoch zu einigen Bemerkungen, die nicht

dem Verfasser angelastet werden können: Die Qualität der Abbildungen! Die Technik der Photographie ist vor mehreren Jahren einen großen Schritt vorangegangen. Es ist für eine moderne Dokumentation nicht mehr angängig, laienhafte Aufnahmen zu bringen, die bisweilen nicht einmal die Qualität von Paßbildern erreichen. Solche Bilder mögen für ihren Zweck genügen, sind aber nicht ausreichend für Gegenstände der Kunst. Auch Musikinstrumente haben ihren Charme! Wie schön Instrumente heute aufgenommen werden können, zeigen die farbigen Aufnahmen, die das Victoria und Albert Museum (London) für den Umschlag des Buches zur Verfügung stellte. Gewiß: 800 farbige Aufnahmen hätten das Buch unerschwinglich teuer gemacht, aber die oftmals höchst mittelmäßigen Schwarz-weiß-Bilder wirken doch sehr ernüchternd — und dafür hat sich der Verfasser auch noch bedanken müssen! Insofern ist das Buch zehn Jahre zu früh geschrieben, schon unsere nächste Generation wird sich mit dieser Bildqualität nicht mehr begnügen.

Sehr zu Dank verpflichtet sind wir dem Verfasser dafür, daß er für jedes Instrument die genauen Maße in Zentimetern angibt. Wenn Spieler nicht mit ihren Instrumenten abgebildet werden, fehlt der Vergleichsmaßstab für die Größe des Instruments. Michael Praetorius hat das zu seiner Zeit schon erkannt und im *Syntagma musicum* einen Maßstab am Bildrande abgebildet, trotzdem werden heute noch Instrumente verschiedener Größe falsch abgebildet. — Der Verfasser stützt sich auf die stattliche Zahl von 85 Sammlungen, die ihm ihr Bildmaterial zur Verfügung stellten. Dabei fällt auf, daß unter den 824 Bildern nur 31 aus Sammlungen jenseits des „Eisernen Vorhanges“ stammen. Bis auf eine Aufnahme (Prag) stammen die restlichen 30 Bilder aus Sammlungen in der DDR. Kann Osteuropa wirklich nichts zu solch einer Übersicht beisteuern? (Ein Druckfehler sei noch vermerkt: S. 134, Instrument Nr. 725: Bohrung 11,5 bis 12,5 Millimeter, nicht Zentimeter.)

Albert Protz, Preetz

Peter Williams: *The European Organ 1450—1850*. London: BT Batsford Ltd (1960). 336 S.

Der Titel des Buches könnte den Orgelfreund in Entzückung versetzen, wenn nicht der Kenner sofort die skeptische Frage stel-

len würde, ob denn heute eine solche Fragestellung möglich und damit lösbar ist. Die Europäische Orgellandkarte zeigt derart viele weiße Stellen, daß selbst eine optimistische Auffassung der Sachverhalte und deren Darstellung scheitern müßte. Betrachtet man den Bearbeitungsweg, den der Autor einschlägt, dann ist man überrascht, daß bei Williams politische Räume den Hintergrund für die Betrachtung abgeben, nicht aber die Orgellandschaften, die als Kleinräume und Zellen das gesamte Orgelgeschehen darzustellen imstande sind. Für England mögen die kulturelle und politische Einheit einen Begriff darstellen, in Frankreich gelten aber bereits andere Gesetze: Burgund ist ein Herzstück, dann des Landes Mitte mit Paris, die Auvergne, sodann die atlantische und die Mittelmeerküste. Spanien steht erst am Beginn der Orgelforschung, Italien ist wiederum mehrfach geteilt.

Interessant wird die Sache in Europas Mitte; Deutschland ist hier nach der politischen Zeitlage einfach in West- und Mitteldeutschland geteilt. Eine solche Methodik kann zu keinem Ergebnis führen, weil die gesamte Orgelentwicklung in dieser Form nicht dargestellt werden kann. Deutschland verfügt über drei Hauptzonen: die süddeutsche, die jenseits des Rheins im Elsaß beginnt, sich dann am Alpenrand fortsetzt, Österreich einbezieht und schließlich im Karpatenraum ausklingt; die mitteldeutsche Zone beginnt ebenfalls am Rhein, durchquert dann Mitteldeutschland, bezieht Thüringen, Sachsen und Böhmen-Mähren sowie Schlesien ein und versiegt jenseits der Weichsel. Die norddeutsche Zone endlich beginnt in den Niederlanden, bestreicht die deutschen Küsten, wendet sich dann nach Preußen und versiegt im Baltikum.

Die drei Hauptzonen müssen aber wieder unterteilt werden. In den entstehenden Kleinräumen sind dann Akzente sichtbar, so im Süden die Silbermänner aus Straßburg, Gabler in Schwaben und F. X. Chrismann in Österreich. In der mittleren Zone nehmen die Mitglieder der Familie Compenius einen Sonderraum ein; es schließen sich J. G. Silbermann in Freiberg und M. Abraham Stark in Böhmen an, der letzte ist dann Michael Engler in Breslau. Für den norddeutschen Raum möge nur Arp Schnitger als erste Persönlichkeit genannt werden. Zu diesen Landschaften gesellen sich der dänische und der nordische Raum, Norwegen und Schweden.

Aus welchen Gründen der Autor Skandinavien, Polen und Österreich zusammenfaßt, ist schlechtweg unergründlich; bei Polen ist eine genaue Unterscheidung überhaupt nicht getroffen.

Diese kurze Übersicht handelt vom horizontalen Orgelgeschehen, von der pragmatischen Geschichte; dazu muß aber ein vertikales treten, die innere Entwicklung der Orgel als Instrument. Hier müssen die vier Jahrhunderte des Autors (1450–1850) in folgende Teile zerlegt werden: Blockwerkzeit bis 1520, Manierismus bis 1570, die klassische Orgel bis 1700 und ab 1700 die klassisch-manieristische Orgel, die dann in der Mitte des 19. Jahrhunderts in sich zerfließt.

Der Autor vergleicht an Hand der Orgelregister Instrumente und versucht, deren Klang zu deuten. Auch ein solches Verfahren ist anfechtbar. Nichts änderte sich im Orgelgeschehen mehr als die Register an sich, denn innerhalb des Registermensurenkoeffizienten sind Variationen des Klanges möglich; auch spielt der Raumkoeffizient eine bedeutsame Rolle. Überblickt man alle diese Dinge, die bei Williams mehr oder weniger in Erscheinung treten, dann kommt man zum Schluß, es wäre die Behandlung von etwa 25 Orgellandschaften ein gutes Arbeitsziel gewesen und dazu die Behandlung von etwa 150 Orgelwerken. Damit wäre alles Notwendige gesagt worden, und alles Epigonentum hätte in Wegfall kommen können.

Hätte Williams diesen oder einen ähnlichen Weg bei der Bearbeitung seines Buches eingeschlagen, dann wäre vermutlich ein wissenschaftliches Werk entstanden; anscheinend folgte er aber anderen Absichten und wählte den in England üblichen Essaystil und dessen Grundsätze. Damit entzog er sich der wissenschaftlichen Akribie und folgte den Wegen einer literarischen Improvisation. Ein solches Verfahren kann hinsichtlich eines bestimmten Leserkreises nutzbringend sein, die Wissenschaft von der Orgel wird aber kaum befriedigt. Die modernen Väter dieser Methode sind Wells und Toynbee; universalgeschichtlich ist ein Stoff eben leichter zu bewältigen als einer, der immer mit dem gleichen Gegenstande verfahren muß. Wenn der Verfasser im Sinne dieser Methode weite Anschauungsbogen zu schlagen beginnt, dann führt er sich selbst in das Reich des wenig Nützlichen, denn Bogen zu spannen, die in Wien beginnen und am Rhein endigen, wird zur bloßen Geschichts-

phantasmagorie. Soviel der Text entspricht, soweit steht er sich selbst im Wege; der Leser des Buches wird das kaum beachten oder zur Kenntnis nehmen können, für ihn ist das Werk die große, bis jetzt fehlende Zusammenschau im Sinne eines Führers. Und hier liegt der positive Wert der Arbeit.

Der treffliche Bilderbestand aus allen Teilen Europas trägt viel zum Verständnis bei. Zahlreiche Bilder erscheinen erstmals im Druck, andere geben Orgeln in anderen Positionen wieder, die bildtechnisch entzücken. Natürlich gibt es mehr Anregung, denn Vollständigkeit. Wie sehr die fehlende Anschauung über Sekundär-Informationen in die Irre führen kann, zeigt das Bild auf Seite 84 „Most (Brüx), Kleine Orgel der Stadtkirche. Unbekannter Meister“. Das muß richtig nun so heißen: „Brüx (Most), Kleine Orgel der Stadtkirche. Josef Pleyer, Elbogen, 1740.“ Most hat keine Orgeltradition; hier schuf ein deutscher Meister aus Elbogen bei Karlsbad für die Fronleichnambrüderschaft einer damals deutschen Stadt zwei Orgelwerke, ein großes und das abgebildete kleine. Ähnlich verhält es sich bei Cheb (Eger), — die historisch korrekte Namensfolge wäre auch in diesem Fall umgekehrt Eger (Cheb). Die Orgeltradition der alten freien Reichsstadt lag bei den deutschen Meistern Pey-singer, Pfannmüller und Trötzscher. Die Bildgaben erfreuen aber und stellen einen wichtigen Teil des Buches dar.

Die Beantwortung der Frage nach dem Werte des Buches wird nicht einfach sein. Bedenkt man aber, daß ein einzelner es wagte, die große europäische Zusammenschau literarisch zu fassen, dann wurden gewisse Werte wohl erreicht. In neuen Auflagen kann dann erweitert und gebessert werden. Freuen wir uns dennoch dieses kostbaren Bandes und fühlen wir mit jenen mit, die an die alten europäischen Orgeln kommen und sich freuen und diese Freude nicht zuletzt auch dem Autor verdanken, der ihnen dieses Wunderland erschloß.

Rudolf Quoika, Freising

Arthur George Hill: *The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance. With a new introduction and notes on the plates by W. L. Sumner.* Hilversum: Frits Knuf (1966). (14), 259 S. (Bibliotheca Organologica. VI)

Die Zeit, in der Hills Werk über die Orgelgehäuse erschien, glich in vieler Hin-

sicht der unsern: beide kehrten sich von den traditionellen Mitteln ab und suchten neue Bauformen, die zweckentsprechend und moderner sein sollten. Das 19. Jahrhundert war eben nicht allein historisch eingestellt, sondern im Sinne einer neuen Kunst dynamischer als andere Zeitläufte je zuvor. Bezeichnend ist zugleich, daß die reformerischen Ideen aus England kamen, aus jenem Lande, das hinsichtlich der Baudecken aber doch den kontinuierlichen Baugedanken in den Vordergrund stellte. Hans Sedlmayr hat in seinem Buche *Verlust der Mitte* gezeigt, wo die Quellen des neuen Seins lagen, im Stein-Eisen-Stil. Und gerade dieser drängte als Modernismus auch in die Kirchen und bemächtigte sich nicht zuletzt auch der Orgelgehäuse und der offenen, freien Form des Prospektbaues. Betrachtet man die Sache dialektisch, dann kommt man nur in manchen Fällen zur Antithese, in anderen vertauschten sich die Prämissen und löschten einander aus, m. a. W., was vorher als schön und elegant empfunden worden war, trug jetzt höchstens den Charakter des Historischen.

In diese Zeit wurde Hill hineingeboren. Mit einer besonderen Vorliebe für die Orgel ausgestattet, wollte er den Versuch machen, alte wertvolle Orgelgehäuse im Bilde darzustellen und damit kund zu machen, daß in der Kunst die Kontinuität mehr als ein Wertmaßstab sei. Organologisch gesehen war Hill ein Orgelfreund, mit seiner Zeichenkunst wurde er aber der Schöpfer einer bildhaften Organologie und der Begründer der Wissenschaft vom Orgelbilde. Zuerst bereiste er seine englische Heimat, dann durchforschte er die Niederlande, Frankreich und Spanien, dann ging es nach Italien und schließlich nach Deutschland und Österreich. Was er selbst nicht sehen konnte, ließ er als Foto herstellen, und danach zeichnete er den betreffenden Prospekt. Auf diese Weise erreichte er in seinen Orgelzeichnungen die künstlerische Einheit. Hill wollte seine Orgelbilderbibel durchaus auf die Gotik und die Renaissance beschränkt wissen, denn beide Stilarten waren ihm aus England her vertraut und typische Kirchenstile; auch wollte er sich Grenzen setzen.

Hills zeichnerische Tat hier zu umschreiben, wäre reizvoll, doch gehört dieser Teil seines Werkes in die Kunstgeschichte; wir begnügen uns, darauf hinzuweisen, daß der zeichnende Engländer einen eigenen Stil ent-

wickelte, und daß es ihm darauf ankam, jeweils die Grundformen herauszuarbeiten und dann die dekorativen Elemente an die richtigen Plätze zu weisen. So gelang es Hill, das schönste Orgelbildwerk zu schaffen, das wir besitzen. Als Organologe war er jedoch ein Laie. Man muß bedenken, daß es damals nur wenige grundlegende Arbeiten über diesen Gegenstand gab, über die von Hill bevorzugte Zeit überhaupt keine. So begnügte er sich, allgemeine Orgelbaufragen im Sinne der Zeit zu behandeln und sich in den speziellen Fällen mit Angaben zu behelfen, die man ihm machte. So kam es, daß manches in den Band geriet, was Legende war. Bei der Aufnahme der Dispositionen war Hill ebenfalls unkritisch: meist gab er das, was die Orgel selbst bot, das waren aber die Klangbilder von späteren Nachbauten. In allem mutet es aber als Glück an, wenn Hill dennoch auf dem Hauptgeleise bleiben durfte. Die Schönheit der Zeichnungen ebnet alles ein, was deren Qualität im Wege stand. Heute besitzt das Werk Hills einen umfassenden Wert, denn vieles, was er als Bild bot, ist in die Geschichte eingegangen: das betrifft jene Orgeln, die der natürliche Verschleiß als Opfer forderte, mehr aber noch jene Werke, die Opfer des Krieges wurden. Gerade Deutschland hat hier ein Soll aufzuweisen, das über Gebühr hinausging. Denken wir an Lübeck! Aber auch in anderer Hinsicht ist uns Hill zu einem Lehrer geworden. Die Orgel der Frauenkirche in Nürnberg zeigt das früheste Brustwerk in einer Orgel der gotischen Zeit; ohne Hill wären wir niemals zu diesem Wissen gelangt.

Wenn nun W. L. Sumner eine Neuedition des Buches vorlegt, so darf man gespannt sein auf alles, was er zu Hill beizubringen vermag. Eigenartigerweise griff Sumner die Sache anders auf, als man vermuten könnte. Ihm lag daran, den Text und ganz besonders die Zeichnungen Hills in einer besonders guten Qualität vorzulegen, womit er sich im Sinne des Autors auf die eigentliche Quellenlage zurückbesinnt und das gibt, was die Zukunft fordert und was die Gegenwart in einem großen Ringen um die Orgelgestalt herbeisehnt. Wieder stehen wir in Antithese zu den Bildern Hills und zu allen Versuchen, die Urformen des Orgelprospekts anzuerkennen und wenigstens in typologischen Formen zu einer Neuerung zu benutzen, die als Erfüllung nicht in den Fernen stehen darf. Der zeitgenössische Betrachter der Hillschen Bil-

der weiß, daß es hier kein Historisieren gibt: er glaubt aber zu wissen, daß es hier Grundlagen für eine Orgelprospektästhetik gibt, die man immer wieder sucht, und deshalb sucht, weil man zu weit von der künstlerischen Mitte abkam. Sumner hat den Urtext nicht ergänzt, auch nicht berichtigt. Hier setzt aber doch ein Wunsch der Organologen ein, nämlich der einer Ergänzung der Dispositionen im Sinne des jeweiligen Originals, zumal die Orgelhistorie über alle Orgeln Hills versorgt ist. Sumner könnte allerdings einwenden, daß das ein neues Buch (oder ein Ergänzungsband) geworden wäre.

Sumner bietet aber Vorwort, Einführung und vor allem eine bis jetzt fehlende Monographie über Hill, und damit entschädigt er den Leser und Benutzer des Buches in hinreichender und trefflicher Weise. Jedenfalls hielt sich Sumner frei von Diskrepanzen jeder Art, er suchte, nur Hill zu dienen und Zeitfragen offen zu halten. Nützlich ist die Edition in einem Bande. Es entstand ein Standardwerk erster Ordnung, und man darf dem Herausgeber und dem Verlag danken, daß beide den Orgelfreunden in aller Welt einen derartig gewichtigen Band vorlegten. Wir dürfen allerdings auch jenes reiche Land nicht vergessen, das imstande ist, der Orgelkunst eine derartige Edition zu widmen. Die Organologie wird das Erscheinen des Hill begrüßen und sich an den herrlichen Bildern erfreuen. Sie sind Geschichte und Gegenwart zugleich und dazu ein Bekenntnis eines Mannes, der noch wußte, was echter Idealismus ist.

Rudolf Quoika, Freising

Johan Sundberg: *Mensurens betydelse i öppna labialpipor. Studier av resonansgenskaper, insvägningsförlopp och stationärt spektrum. With an English Summary: The Significance of the Scaling in Open Flue Organ Pipes.* Uppsala: (Almqvist & Wiksell) 1966. XII, 234 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 3.)

Die Bedeutung der Mensuren bei offenen Labialpfeifen ist das Thema dieser umfassenden Studie, die sich mit den akustischen Problemen der Resonanzeigenschaften, Einschwingvorgänge und des spektralen Klangaufbaues von Orgelpfeifen befaßt. An den in schwedischer Sprache geschriebenen Originaltext schließt sich eine englische Kurzfassung an, die nicht nur die wesentlichen Ergebnisse zusammenfaßt, sondern auch einen hinrei-

chenden Einblick in die Arbeitsweise des Verfassers gewährt. Der sehr umfangreiche Abbildungsteil ist ebenfalls zweisprachig beschriftet, außerdem ermöglichen zahlreiche Hinweise im englischen Kurzteil auch ein weitgehendes Verständnis der im Original zitierten oder abgeleiteten Formeln. So ist auch ohne Kenntnis der schwedischen Sprache ein Verständnis des wesentlichen Gedankengutes möglich. Darüber hinaus zeugt das fast hundert Titel umfassende Literatur-Verzeichnis nicht nur von der Sorgfalt des Verfassers, sondern gibt dem interessierten Leser auch Hinweise auf sprachlich zugänglichere Beiträge zu einzelnen Fragen.

Klangliche Untersuchungen an Orgeln sind nicht nur deshalb ein lohnendes Objekt für wissenschaftliche Arbeiten, weil es — auch in Schweden — viele Jahrhunderte alte Instrumente dieser Gattung gibt, sondern auch, weil der Spieler den Klang selbst nicht mehr beeinflussen kann und der Bauweise des Instrumentes erhöhte Bedeutung zukommt. So nehmen die Probleme der Mensurierung (einschließlich des Luftdruckes) und deren klangliche Wirkung schon in den älteren Veröffentlichungen eine wesentliche Rolle ein. Im vorliegenden Beitrag werden diese Zusammenhänge mit Hilfe mathematisch abgeleiteter und teilweise auch empirisch entwickelter Formeln genauestens dargestellt, wobei als wichtiger Parameter noch das Material hinzutritt. Neben den üblichen Stoffen wie Zinn-Blei-Legierungen, Zink und Holz (hier verschiedene schwedische Species) wurden auch Messing als extrem ungedämpfte Wandung sowie Glas und Plexiglas als besonders gedämpfte Materialien in die Untersuchungen einbezogen.

Einen breiten Raum nehmen die Impedanzbetrachtungen für den Pfeifenresonator ein, die ausgehend vom glatten Rohr für die Pfeifenenden sowie die Labialöffnung entwickelt werden. Die Wiedergabe der Ergebnisse ist leider insofern etwas unübersichtlich, als in den Phasenfaktor-Diagrammen bei unterdrücktem Nullpunkt stets ein anderer Darstellungsbereich eingetragen ist, so daß die unterschiedlichen Werte bei den verschiedenen Materialien nicht beim ersten Überblick zu erkennen sind. Beachtlich ist jedoch bei diesen, wie auch den späteren Kurven, der Grad der Übereinstimmung zwischen den gemessenen und den berechneten Werten. Besonders bemerkenswert ist der Einfluß einer Ausbeulung in der Mitte

des Resonanzrohres, die sich nur auf die ungradzahligen Harmonischen auswirkt, also auf jene Teiltöne, die dort ein Druck-Maximum besitzen.

Im Kapitel über das Einschwingverhalten besticht vor allem ein vorangestelltes Diagramm, das in selten zu erreichender Deutlichkeit die Amplituden-Aufstockung bei der Anregung der 10. Oberwelle eines Rohres mit einem Sinuston zeigt. Die Bilder von verschiedenen Orgelpfeifen sind durch die bekannten Vorläufer-Erscheinungen bei höheren Frequenzen und eine entsprechend langsame Entwicklung des Grundtones charakterisiert. Bei den Klangspektren ist vor allem der Vergleich einer alten Pfeife von 1725 mit einer neuen Kopie aufschlußreich, weil diese Kopie nach einer „künstlichen Alterung“ durch ein drei Wochen währendes Dauerblasen bei den tiefen Teiltönen dem Vorbild ähnlicher wurde, während bei den höheren Klanganteilen die Abweichungen zunahm (in der Beschriftung zu Diagramm 7.2 muß es wohl heißen „cirkelpunker“ statt „cirkelleryss“). Interessant ist bei diesem Versuch die Perspektive; während derartige Messungen bisher der Frage galten, wie man neue Pfeifen den „schönklingenden“ alten angleichen kann, steht hier der ehemalige Klang der historischen Pfeifen zur Diskussion. Auch ein Vergleich der Alterung mit der Wirkung von Kernstichen fehlt nicht. Im Zusammenhang damit wird auch der Einfluß des Luftdruckes auf die Tonhöhe und den Klंगाufbau — und zur Erklärung dieser Erscheinung — auf das anregende Spektrum untersucht. Schließlich werden die gesammelten Erkenntnisse über die Funktionsweise der offenen Labialpfeifen in der Aufstellung eines elektrischen Ersatzschaltbildes zusammengefaßt. Die tatsächliche Realisierung dieser Schaltung — die man in anderen Veröffentlichungen leider so oft vermißt — beweist die Richtigkeit der Vorstellungen. Oszillogramme und Kurvendarstellungen weisen ein typisch orgelpfeifen-artiges Verhalten auf. Jürgen Meyer, Braunschweig

Clytus Gottwald: Johannes Ghiselin — Johannes Verbonnet. Stilkritische Untersuchung zum Problem ihrer Identität. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1962). 141, 22 S.

Die vorliegende Arbeit, eine Dissertation aus der Schule Helmuth Osthooffs, unterschei-

det sich von landläufigen „Erstlingswerken“ durch Originalität und Konsequenz der Methode. Gottwald versucht, die alte Frage nach Identität oder Nicht-Identität Ghiselins und Verbonnets durch stilkritische Untersuchungen zu beantworten — ein Versuch, der angesichts der Unzulänglichkeit unseres stilkritischen Handwerkszeugs heute noch ebenso kühn wirkt wie Gombosis stilanalytischer Versuch über Obrecht vor nun 40 Jahren, der aber andererseits gerade angesichts dieser Schwierigkeiten den Verfasser, ähnlich wie seinerzeit Gombosi, dazu zwingt, seine Untersuchungsmethoden zu verfeinern und über sie fortlaufend zu reflektieren. Der Gewinn der Studie ist damit nicht zuletzt ein methodologischer. Daß die so entwickelte Methode der Verfeinerung bedürftig und — wiederum ähnlich wie bei Gombosi — in manchen, auch wesentlichen Einzelheiten durch philologisch-historische Arbeiten inzwischen korrigiert worden ist, spricht keineswegs gegen sie und gegen das Verdienst des Verfassers. Gottwalds Arbeit sollte ebenso wie Gombosis Studie Pflichtlektüre für jeden Wissenschaftler werden, der sich mit musikalischen Kunstwerken der Josquinzeit ernsthaft auseinandersetzen will. Noch aus den Fehlern und Übertreibungen beider Arbeiten läßt sich lernen.

Gottwald gibt zunächst eine Biographie des „Doppelmeisters“ mit sorgfältiger historischer Kritik der bekannten Dokumente und mit einigen neuen, nicht unwichtigen Funden. Die schon hier deutlich werdende Wahrscheinlichkeit, daß Ghiselin und Verbonnet ein und dieselbe Person waren, wurde noch während der Drucklegung der Arbeit zur Gewißheit, als Frank A. D'Accone in Florenz die eigenhändige Unterschrift des „Johannes Ghiselin alias Verbonnet“ entdeckte (Gottwald konnte auf diese dokumentarische Bestätigung seiner Untersuchungsergebnisse wenigstens noch in einer Anmerkung hinweisen). Ein Verzeichnis des relativ kleinen unter beiden Namen überlieferten Werkbestandes schließt sich an, leider ohne thematischen Katalog und ohne systematisch durchgeführte Diskussion der Quellenlage. Für ersteren Mangel wird die begonnene Ghiselin-Gesamtausgabe des Verfassers (*Corpus Mensurabilis Musicae* 23) mit der Zeit entschädigen. Daß das Fehlen einer sicheren quellenkritischen Basis schwerer wiegt, haben die wichtigen und konsequenzreichen Untersuchungen Martin Staeh-

lins gezeigt (*Quellenkundliche Beiträge zum Werk von Johannes Ghiselin-Verbonnet*, AfMw 24, 1967, S. 120–132), nach denen wesentliche Aspekte der Arbeit Gottwalds (Werkbestand, Chronologie, Zuweisung der *Verbonnet*-Messe im Apel-Kodex) neu zu durchdenken sind.

Den Kern der Arbeit, der von diesen Einwänden nicht prinzipiell betroffen wird, bildet jedoch die nach Gattungen gegliederte, innerhalb der Gattungen und in der abschließenden Zusammenfassung um Chronologie bemühte Stilanalyse, mit der die vom biographischen Material her wahrscheinliche These von der Identität Ghiselins und Verbonnets weiter gestützt wird. Konsequenter als Gombosi strebt Gottwald hier von der bloßen Form- und Satzbeschreibung fort zur analytischen Entschleierung tieferliegender Gestaltungs-Tendenzen und -Gesetze und zur ästhetischen Interpretation der Einzelwerke wie der ihnen zugrundeliegenden personalstilistischen Konstanten und Entwicklungen, weitgehend (und gerade im zentralen Punkt, dem ästhetischen Urteil) unabhängig von der historischen Musikanschauung, weitgehend unabhängig auch (und das ist ein wesentlicher Schritt über Gombosis Ansatz hinaus) vom Vergleich mit anderen Komponisten und Kompositionen der Josquinzeit. Ein solcher fast asketischer methodischer Ansatz — zusätzlich verschleiert noch dadurch, daß über ihn nur fall- und schrittweise, nicht im Zusammenhang reflektiert wird — macht die Lektüre des Buches recht schwierig, zumal der Text äußerst konzentriert formuliert ist, die Form- und Satzanalyse teilweise vorausgesetzt wird und die Notenbeispiele (aus verständlichen technischen Gründen) nicht sehr zahlreich und auch nicht sehr instruktiv sind (die Lektüre wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Druck der Arbeit nicht gerade fehlerfrei ist).

Die Schwächen dieses Ansatzes, dessen großer Vorzug seine Konsequenz ist, werden im Detail deutlich. Farbige und unmittelbar einsichtig wird die Darstellung überall dort, wo Werke pointiert verglichen werden, etwa bei der Erörterung verschiedener Sätze über „*De tous biens pleine*“ (S. 100–101) oder bei der scharfsinnigen Untersuchung des dialektischen Verhältnisses von korrekter Deklamation und satztechnischer Differenzierung in der Geschichte der Vergil-Vertonungen im 16. Jahrhundert (S. 109–110). Problematisch erscheint sie überall dort, wo

das Einzelwerk oder der stilistische Einzelzug Anlaß zu weitreichenden ästhetischen Urteilen geben, die teilweise kaum nachvollziehbar sind, so bestechend geistvoll ihre Formulierungen zunächst wirken (das scheint mir für Einzelheiten wie die Urteile über Ghizeghems „*De tous biens pleine*“ S. 100 wie für die abschließende Erörterung über „*unendliche Melodie*“, „*Identität*“ und „*mathematische Konstruktion*“ zu gelten). Und die zeitweise Vernachlässigung der historischen Dimension stilistischer Phänomene rächt sich, wenn ein so unspezifischer Zug wie Zitate aus dem choralen Credo I in einem Messencredo kurzschlüssig als „*Symptom . . . für die Einwirkung einer neuen Religiosität, einer neuen Vertiefung in das Phänomen der Liturgie*“ verstanden wird (S. 56).

Einwände wie diese liegen auf der Hand. Um so notwendiger ist es, nochmals zu betonen, daß sie den Kern der Methode Gottwalds nicht berühren, ja daß gerade sie deutlich machen, wie sehr sich die kritische Auseinandersetzung mit der vorliegenden Arbeit lohnt. Der Verfasser hat mit ihr nicht nur sein eigentliches Problem — die Frage nach der Identität Ghiselins und Verbonnets — gelöst, sondern, weit über den begrenzten Anlaß hinaus, einen wesentlichen Anstoß zur methodischen Vertiefung der Interpretation musikalischer Kunstwerke der Josquinzeit gegeben, eine Gegenposition gegen die konventionell eingeschliffenen Techniken der Analyse gesetzt und einen Weg zur ästhetischen Beurteilung dieser Epoche gewiesen, über dessen Gangbarkeit zukünftig jedenfalls gründlich nachgedacht werden sollte.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Gesammelt, erläutert und mit einer Ikonographie der authentischen Haydn-Bildnisse versehen von László Somfai. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1966 (gemeinsam mit Corvina-Verlag, Budapest). XVIII, 245 S.

Nach früheren Versuchen — genannt sei nur das kleine, 111 Abbildungen enthaltende Buch von R. Petzoldt und E. Crass (*Joseph Haydn, Sein Leben in Bildern*, 1959) — bietet der hier vorzustellende Band die erste profunde Sammlung zeitgenössischer Bilder zu Haydns Leben. Eine Studie über *Joseph Haydn: Äußere Gestalt, Charakter, musikalischer Lebensweg* steht am Anfang. Es folgen

die Bilder zur Biographie; viele von ihnen sind natürlich bereits Gemeingut der Haydnliteratur, der größte Teil aber ist neu und zeugt von dem liebevollen Sammlerfleiß des Herausgebers. Ein *Kommentar* umfaßt die Abschnitte *Abkürzungen*, *Authentische Bildnisse Haydns*, *Quellenverzeichnis* und *Anmerkungen*. Den Schluß bilden sorgfältig erarbeitete Register.

Die 394 Abbildungen sind dem Lebensweg entsprechend geordnet und in vier Perioden unterteilt: *Kinder- und Lehrjahre (1732 bis 1760)*, *Musiker des Fürsten Esterházy (1761 bis 1790)*, *Der unabhängige Künstler (1791 bis 1795)*, *Vollendung (1795—1809)*. Orts- und Gebäudeprospekte, Pläne, Porträts der Menschen, die Haydn begegneten, eine Vielzahl interessanter Dokumente (unter ihnen komplett faksimilierte Wiedergaben des Vertrags über Haydns Anstellung als Fürstlich Esterházyischer Vizekapellmeister und der autobiographischen Skizze aus dem Jahre 1776), zahlreiche Notenautographen, Schriftproben authentischer Kopisten, Titelblätter und einzelne Seiten von Erst- und Frühdrucken, von Textbüchern zu in Eszterháza aufgeführten Opern und dergleichen mehr summieren sich zu einer fesselnden Bildbiographie, kommentiert — neben knappen Erläuterungen Somfais — vor allem durch Auszüge aus Haydns Korrespondenz, seinen Londoner Notizbüchern sowie Zitate aus den ersten Biographien: Georg August Griesingers *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* (1809) und Albert Christoph Dies' *Biographischen Nachrichten von Joseph Haydn* (1810). Einige relativ leicht erreichbare Darstellungen vermißt man allerdings, Porträts etwa von Haydns Schüler Peter Hänsel (ein Exemplar des in MGG publizierten Stichs befand sich in Haydns Besitz) oder von Johann Gänsbacher, Wenzel Johann Tomaschek und Johann Friedrich Reichardt, die mit ihren Berichten über Besuche bei Haydn wertvolle Zeugnisse hinterlassen haben; ein Bild Griesingers, in der Haydnliteratur bisher unbekannt, ist neuerdings in *Haydn-Studien, Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts*, Köln 1/2. 1966, reproduziert worden. Unter den Titelblättern Haydn gewidmeter Werke wäre wohl besonders noch das zu Beethovens op. 2 am Platz gewesen. Solch kleine Mängel, zu denen auch manche Flüchtigkeiten im Text zu zählen wären, wiegen jedoch wenig, wenn man die Schwierigkeiten der Materialbeschaffung

bedenkt. Somfai beansprucht gar nicht, etwa ein Gegenstück zu O. E. Deutschs Mozart-Bildband vorzulegen; dies könnte „nur auf der Grundlage einer vielleicht Jahrzehnte dauernden internationalen Zusammenarbeit geschaffen werden“. Was er als einzelner, wenn auch mit Hilfe zahlreicher Bibliotheken, Museen und Kollegen, zusammengetragen hat, bleibt von großem Wert. Das Prinzip, außer „bei Gegenständen wie Statuen, Reliefs, Musikinstrumenten und Andenken“ auf Fotografien zu verzichten, weil eben nur zeitgenössische Darstellungen gebracht werden sollen (dies wird ohnehin lediglich „innerhalb der Grenzen des Möglichen“ verstanden), ist freilich nicht immer einzusehen, da es nicht einmal eine Wiedergabe von Haydns Haus in Eisenstadt zuläßt.

Sein besonderes Verdienst sieht Somfai in der Ikonographie der authentischen Bildnisse Haydns. Hier stand ihm eine Reihe von Vorarbeiten zur Verfügung, die er allerdings nicht ganz genutzt hat. Als die bedeutendsten, weil ähnlichsten Porträts bezeichnet er die Gemälde von Chr. L. Seehas (1785), L. Guttenbrunn (1791?, bisher um 1770 datiert), J. Hoppner (1791), das Ölbild und den Stich von Th. Hardy (1792), die Bleistiftzeichnungen von G. Dance (1794), das Guaschbild J. Zitterers (zwischen 1791 und 1800), die Porzellanbüsten von A. Grassi (1802), die Grassi zugeschriebene Bleibüste (um 1800), die Wachsbüsten F. Chr. Thalers (um 1800), die Marmorbüste von A. Robatz (um 1800) und das in verschiedenen Fassungen überlieferte Wachsmedaillon S. Irrwoods (1803). Ein glücklicher Einfall war es, die Kopfteile dieser manchmal etwas idealisierten Porträts, vereint mit einer Wiedergabe der Totenmaske, auf zwei Seiten zu versammeln (S. Xf.); dies erlaubt „die Rekonstruktion eines Haydn-Bildnisses, das in den wichtigsten Grundzügen authentisch ist“. Als charakteristische Profilansichten werden zudem der gestochene Schattenriß H. Löschenkohls (1785), die anonyme Aquarellminiatur auf Elfenbein (um 1788?) und der anonym gemalte, nach C. F. Pohls Aufschrift aus dem Besitz Johann Elßners stammende Schattenriß (um 1788?) herausgestellt. (Daß es sich beim letzteren um die Silhouette der Sammlung Lavater handeln könne, ist auszuschließen, da die von Griesinger überlieferte Bildunterschrift fehlt.) Mangelnde Porträtstreue zugunsten einer stärkeren Idealisierung zeigen dagegen der Kupferstich

J. E. Mansfelds (1781), F. Bartolozzis Stich nach A. M. Ott (1791) und das Gemälde J. C. Röslers (1799). Zu dieser Gruppe gehört auch die bei der Bewertung von Somfai übersehene Sepiazeichnung V. G. Kiningers (1799), die übrigens 1965 von der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, erworben wurde. Das Ölbild von I. Neugaß (1805) „zeugt von der mangelhaftigen handwerklichen Fertigkeit des jungen Künstlers“, das J. B. Grundmann zugeschriebene, um 1768 (?) datierte Gemälde „bildet wegen der geringen Ähnlichkeit mit den späteren authentischen Bildnissen einen Sonderfall, wobei man sich jedoch vergegenwärtigen muß, daß das zeitlich nächste edite Bildnis Haydns“ (von Seehas) „wenigstens anderthalb Jahrzehnte später entstanden ist“. Unter die authentischen Porträts gezählt werden außerdem der 1808 von Artaria publizierte Stich D. Weiß' (nach einer antikisierten Büste) und B. Wigands Darstellung der Aufführung von Haydns *Schöpfung* am 27. 3. 1808, auf der jedoch keine Gesichtszüge zu erkennen sind. In den Anhang verbannt sind der Stich von L. Darcis nach P. N. Guérins verschollener Zeichnung und die Medaille von N. M. Gatteaux (beide vermutlich letztlich nach Kininger) sowie das unsignierte Pastellbild der Esterházy-Sammlung, vielleicht „ein mißlungenes Bildnis aus den letzten Lebensjahren“, zu dem Somfai die Vermutung äußert, es könne ein Porträt Michael Haydns sein.

Bildnisse von zweiter und dritter Hand (vor allem nach Mansfeld, Hardy, Zitterer, Kininger, Grassi) wurden — den vergleichenden Bildnachtrag ausgenommen — weder in die Ikonographie noch in den Bildteil des Bandes aufgenommen, „weil sie entweder nur primitive Wiedergaben des Originals (oder oft nur von dessen Kopie) sind oder weil der Künstler, der Haydn selbst nicht kannte, die Gesichtszüge des Komponisten falsch wiedergab oder verzerrte“. Diese radikale Beschränkung hat dahin geführt, die nicht „mit Gewißheit oder hoher Wahrscheinlichkeit als authentisch ermittelten Haydn-Bildnisse“ allzusehr außer acht zu lassen. Die unter den dokumentarischen Nachweisen (S. 221) zitierte Stelle aus Griesingers Brief an Breitkopf & Härtel vom 12. 6. 1799, Haydn sei in England dreimal „gestochen“ worden, hätte beispielsweise interpretiert werden können, daß damit neben Bartolozzis Stich nach Ott und dem

Stich Hardys (!) mutmaßlich derjenige von G. S. Facius nach Hoppner gemeint ist (vgl. E. Vogel, *Joseph Haydn-Portraits* in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters V, 1899, S. 19).

Eine Bibliographie des Schrifttums zur Haydn-Ikonographie fehlt leider ebenso wie eine Diskussion der bisherigen Ergebnisse und Irrtümer. Besitzernachweise wären besonders nach dem Aufsatz von M. M. Scott über *Some Haydn Portraits in England* (Monthly Musical Record LXII, 1932, S. 128 f.) zu ergänzen gewesen. Manche Fragen bleiben offen. So reproduzierte H. Marcel (*L'Iconographie d'Haydn* in S. I. M., Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique VI, 1910, S. 20) ein seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenes Musikerbildnis der Sammlung Esterházy, früher im Schloß Eszterháza, das nach einer Auskunft Dr. J. Harichs (Wien) dort traditionell für Haydns Porträt gehalten worden ist und also wenigstens zu erwähnen gewesen wäre. Zu Recht ausgelassen sind das von A. Schnerich (*Joseph Haydn und seine Sendung*, 1922, S. 241, ²/1926, S. 215), H. Botstiber (*Joseph Haydn III*, 1927, S. 404) und J. Müller (*Haydn Portraits in The Musical Quarterly* XVIII, 1932, S. 296 f.) genannte Pastellbild im Stift Heiligenkreuz, das — laut Mitteilung des Kustos P. Hadmar — als Porträt Georg Reutters d. J. identifiziert wurde (Abb. in L. Nowak, *Joseph Haydn*, 1951, nach S. 64), sowie das zuerst von Müller wiedergegebene, A. Longhi zugeschriebene angebliche Haydn-Bildnis des Museums von Brooklyn (vgl. H. Lenneberg, *A Negative Contribution to Haydn Iconography: The Longhi Portrait* in Das Haydn Jahrbuch II, 1963/4, S. 64 ff.). Da die Bilder aber nun einmal in die Spezialliteratur Eingang gefunden haben, wäre auch hier, wie bei einigen weiteren Porträts, ein Hinweis dienlich gewesen. Daß authentische Darstellungen übergangen wurden, ist allerdings kaum anzunehmen. Auch für Haydn gilt die generelle Feststellung O. E. Deutschs: „es gibt keine Entdeckungen mehr, wir kennen die historischen Bildnisse der Meister. Was noch entdeckt werden kann, das sind nur falsche Zuschreibungen oder posthume Porträts“ (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Ikonographie?* in Schweizerische Musikzeitung, 100. Jg., 1960, S. 232). Eine angeblich Haydn darstellende, ganzfigurige Silhouette von „Rossini“ zum Beispiel (P. Barbaud, *Joseph Haydn*, deutsch 1960,

S. 68) ist vermutlich eine Fälschung J. Kudernas (vgl. O. E. Deutsch, *Der Schwarzkünstler Kuderna* in Österreichische Musikzeitschrift XIX, 1964, S. 1 ff.). Nachzutragen wäre aber noch, daß G. Struck auf eine eventuell frühere Fassung des Porträts von Seehas aufmerksam gemacht hat (*Ein neues Haydn-Bild* in Musica VII, 1953, S. 97 ff.).

Trotz der Einwände: Dieses optische Dokument von Haydns Leben, seinem Werk und seiner Zeit ist eine achtenswerte Leistung. Die Ikonographie bildet eine gute Basis für weitere Untersuchungen. Im ganzen: ein ergiebiges, wertvolles und schönes Buch, das nicht so bald überboten werden dürfte.

Günter Thomas, Mönchengladbach

Helmut Osthoff: Josquin Desprez. Erster Band. Zweiter Band. Tutzing: Hans Schneider 1962 und 1965. XII und 243, VIII und 402 S.

Auch wenn man sich angewöhnt hat, große Worte mit Vorsicht zu gebrauchen, wird man das vorliegende Werk epochal nennen müssen. Es ist die erste umfassende Untersuchung über den größten Komponisten zwischen Dufay und Palestrina, praktisch die erste auf Vollständigkeit angelegte und auf der Höhe unseres Forschungs- und Wissensstandes gearbeitete Monographie über einen Komponisten dieser Epoche überhaupt und damit nicht nur eine erschöpfende Abhandlung seines Themas, sondern zugleich ein Beispiel und Muster. Es ist das imponierende Ergebnis einer vieljährigen forscherschen Bemühung, in der die überall spürbare Liebe zum Gegenstand, die Faszination durch Persönlichkeit und Werk Josquins, die gerade in diesem Falle mühevoll und unendlich sich verzweigende und ausweitende Arbeit des Historikers nicht durch schwärmerische Helldenverehrung überlagert, sondern inspiriert und befruchtet hat. Es ist in seiner „josquinisch“ klaren und konzentrierten Bewältigung einer ungeheuren Stoffmasse und nicht zuletzt in seiner literarischen Qualität das Muster einer Arbeit, in der das Thema auf die Darstellung unmittelbar zurückgewirkt hat. Und es bietet mit all dem keineswegs nur den „ersten Versuch zur Gewinnung eines wissenschaftlich fundierten Josquin-Bildes“ (I, S. IX), sondern, für mindestens eine Generation, dieses Josquin-Bild selbst.

Der Verfasser trennt, aus guten Gründen (I, S. IX), Lebens- und Werkbeschreibung,

erweitert aber die Biographie zu einem Zeitbild, in dem das kulturelle Ambiente des Meisters auf den Stationen seines Lebensweges außerordentlich plastisch und mit einer Fülle neuer Ergebnisse und Ausblicke, auch neuer Fakten und Daten zur Biographie selbst, dargestellt ist. Die reiche Ausbeute und die ebenso reichen Anregungen machen schon diesen ersten Teil zu einem Höhepunkt des ganzen Werkes. Wichtig ist dabei vor allem die ausführliche Darstellung der Mailänder Jahre und die naturgemäß hypothetische, aber plausible Datierung einer Reihe von Werken in diese frühe Zeit. (S. 14–15 zur auffallenden Fluktuation des Kapell-Personals in Mailand: Ganz offenbar war die Mailänder Kapelle seit 1471 eine Art Sprungbrett für die Niederländer, die nach Italien drängten. S. 18–19 zur Datierung des „*Tu solus, qui facis mirabilia*“ und zum Problem eines „Mailänder Stils“ und der Mailänder Motettenzyklen: vgl. die Zurückweisung der Ansicht Osthoffs und des Rezensenten durch Edward E. Lowinsky [Renaissance News XVI, 1963, S. 258–261] und Howard Mayer Brown [Mf XX, 1967, S. 219–220]. Ich halte jedoch Osthoffs und meine Hypothese nach wie vor, ohne an dieser Stelle ausführlicher argumentieren zu können, für plausibler als diejenige Lowinskys und Browns.) — Wichtig ist ebenso die Schilderung von Josquins Beziehungen zu Serafino dall'Aquila und Paolo Cortese in Rom und die Auswertung des Musikerkapitels in Corteses *De cardinalatu libri tres*. (S. 37: ob Cortese wirklich nur „ein Laie mit begrenztem Blickfeld“ war, scheint mir fraglich zu sein; immerhin sind seine Urteile recht sachkundig, und die Erwähnung Spataros unter den Komponisten kann auch als Zeugnis persönlicher Verbindung — über Corteses sogenannte Akademie? — und intimer Sachkenntnis gedeutet werden. Vgl. jetzt auch die ausführliche Interpretation der Cortese-Stelle bei Nino Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, JAMS XIX, 1966, S. 127–161.) — Besonders wichtig und ertragreich sind schließlich die Kapitel über Josquin und Ludwig XII., die scharfsinnigen biographischen Interpretationen des fünfstimmigen „*De profundis*“ und der Chansons „*Cueurs desolez par toute nation*“ und „*Plus nulz regrets*“. Die abschließende Darstellung der Persönlichkeit Josquins ist in der einfühlsamen und zugleich philologischen exakten Synopsis und

Auswertung eines verstreuten und relativ kleinen Quellenbestandes zu einem Persönlichkeitsbild von erstaunlicher Lebensfülle, Unmittelbarkeit und Vielschichtigkeit ein wahres Kabinettstück historischer Interpretation. (S. 89: die vielumstrittene Lutherstelle über „des Finken Gesang“ ist doch wohl anders zu deuten, nämlich so, daß sich „des Finken Gesang“ auf die Negation des vorhergehenden Satzes bezieht, nicht auf dessen positiven Inhalt: des Finken Gesang ist „nicht gezwungen“, ebenso wie „Josquini Gesang“, und der „Fink“ ist der Singvogel, dessen „natürlichem“ Gesang derjenige Josquins analog ist, nicht der Komponist Heinrich Fink, den Luther ja übrigens schätzte, dessen Tod er betrauerte und dessen „Gesang“ er kaum als gezwungen und durch Regeln gehemmt charakterisiert hätte. Ich beziehe mich mit der hier angedeuteten Interpretation auf einen in Bälde erscheinenden Aufsatz Walter Wioras, der das Problem ausführlich behandeln wird.)

Die Werkbeschreibung ist nach Gattungen und innerhalb der Gattungen nach der mutmaßlichen Chronologie gegliedert, für die eine Anzahl biographisch zu datierender Werke wenigstens einige Fixpunkte liefert. Wo diese fehlen, setzt die (natürlich immer mit äußerster Vorsicht gehandhabte) Datierung eine im ganzen geradlinige Stilentwicklung von der Dufay-Ockeghem-Nachfolge zu einem Spätstil voraus, der sich etwa in der *Missa Pange lingua* und in den spätüberlieferten Psalm-Motetten manifestiert; zusätzliche Datierungskriterien liefert die Quellenlage, die sehr detailliert berücksichtigt wird und die die Wertung der Quellen, welche die Josquin-Gesamtausgabe vermischen ließ, weitgehend nachholt. Die so gewonnene Chronologie wirkt insgesamt überzeugend; daß sie, ebenso wie die vorausgesetzte Konsequenz der personalstilistischen Entwicklung, hypothetisch bleibt, betont der Verfasser selbst, *expressis verbis* wie auch *implicite* in der Vorsicht, mit der er sie entwirft.

Dieselbe sympathische und philologisch redliche Vorsicht beherrscht die Diskussion der Echtheitsfragen, die in allen Gattungen, vor allem aber bei den spätüberlieferten Psalmen auftreten. Da auch Josquins unzweifelhaft echte Psalm-Motetten vermutlich Spätwerke sind, weicht Osthoff im Psalmen-Kapitel von seinem Ordnungsprinzip ab, verzichtet auf eine detaillierte Chrono-

logie und bespricht den überlieferten Werkbestand nach der Quellenlage, die zugleich das wesentliche Kriterium der Echtheitsbestimmung ist, während die Stilanalyse in dieser Werkgruppe, bei der außerordentlich leichten Imitierbarkeit und entsprechend weitverbreiteten Imitation des Josquinschen Psalmenstils, für die Echtheitsbestimmung ist, während die Stilanalyse in dieser Werkgruppe, bei der außerordentlich leichten Imitierbarkeit und entsprechend weitverbreiteten Imitation des Josquinschen Psalmenstils, für die Echtheitsbestimmung kaum zuverlässige Indizien liefert. Bei aller hier gebotenen und vom Verfasser mustergültig geübten Vorsicht bleiben freilich nicht wenige Einzelfälle ungeklärt und bleibt die Gesamtsituation gerade bei den Psalmen unbefriedigend — etwa dann, wenn man ein Werk wegen seiner hohen Qualität und mancher außerordentlicher Stilzüge Josquin zuschreiben möchte, gerade diese Stilzüge aber aus dem „Psalmenstil“ des Komponisten und seiner unmittelbaren „aemulatores“ doch deutlich herausfallen (II, S. 145: setzt eine Stelle wie Beispiel 75 nicht schon den Chansonstil der Jannequinzeit voraus?).

Osthoffs Messenkapitel verfolgt Josquins langen Werdegang von der Dufay nahestehenden *Missa L'ami Baudidon* bis zur *Missa Pange lingua* — einen Werdegang, der sich in der Tat wie eine imponierend konsequente, geradlinige Entwicklung darstellt. Die Sonderstellung der *Pange-lingua*-Messe am Ende dieses Weges, ihr „ausgespartes“, klassisch beruhigter und gefilterter Spätstil, wird in einer mustergültig präzisen und pointierten Analyse scharf herausgearbeitet. Dagegen scheinen mir die Zweifel an der Echtheit der *Missa Mater patris* problematisch zu sein: wer, wenn nicht Josquin, hätte sich so souverän über alle Tradition und Regel hinwegsetzen, hätte ein solches nicht nur bei ihm, sondern offenbar in der Messenkomposition des ganzen Zeitalters singuläres Experiment wagen dürfen? Seine satztechnischen Primitivismen erklären sich aus diesem Experiment-Charakter ebenso wie seine repräsentative Einordnung in Petruccis Messenbüchern (als Nr. 1 des dritten Buches, 1514: wie im ersten Buch also eine technische tour de force am Anfang des Bandes!). — Dagegen haben sich die Echtheitszweifel an der *Missa Da pacem*, die ich beim New Yorker Kongreß angemeldet hatte (Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, S. 64) durch Unter-

suchungen von Edgar H. Sparks inzwischen erheblich verstärkt (vgl. *Current Musicology* 1965, S. 7).

Die Behandlung der Motetten ist nach liturgischen bzw. textlichen Kriterien unterteilt (Sequenzen, Antiphonen, Magnificat, Hymnen usw.), nichtliturgische Andachtstexte, Bibeltexte, innerhalb dieser Gruppen soweit wie möglich chronologisch geordnet. Der Frühzeit, vor allem den Mailänder Jahren, wird überzeugend eine Anzahl von Sequenzen, Antiphonen und Passionsmotetten zugeordnet, die alle wesentlichen Elemente des „Mailänder Stils“ in wechselnden Konstellationen sehr deutlich ausprägen. Im Mittelpunkt der Untersuchung aber stehen natürlich die Motetten über biblische Texte, besonders die Davidsklagen und die Psalmen, an denen vor allem der von Josquin vielleicht inaugurierte, jedenfalls entscheidend vorangetriebene Prozeß der „*Versprachlichung der Musik*“ (I, S. XI) sichtbar gemacht wird. Die weltlichen Werke, deren Stellenwert in der musikalischen Landschaft der Josquinzeit sehr fein und präzise ermittelt wird (II, S. 133), treten gegenüber dieser jedenfalls historisch zentralen Werkgruppe etwas zurück, ohne daß ihre Interpretation darum vernachlässigt würde. Ein Epilog (II, S. 241—259) entwirft ein ebenso konzentriertes wie vielschichtiges Gesamtbild des Josquinschen Schaffens und betont noch einmal das „klassische“ Maß seines humanistisch-renaissancehaft getönten Spätstils (S. 251). Werkverzeichnisse, Register und ein umfangreicher Notenanhang schließen die Arbeit ab; Nachträge und Berichtigungen setzen sich vor allem mit jüngster Literatur auseinander. (II, S. 309—310: die Hypothese, das Fresko der artes liberales in der Kathedrale von Puy biete u. a. Porträts von Erasmus von Rotterdam und Josquin, wird mit Recht zurückgewiesen. Zu dem von diesen Zuschreibungen unabhängigen musikalischen Aspekt des Freskos — der Zuordnung der Musik zu Grammatik, Logik und Rhetorik — vgl. aber die Rezension Lowinskys, a. a. O., S. 256—257.)

Osthoffs Studie — wir wiederholen es — ist ein monumentales, ja ein epochales Werk, mit dem der Verfasser sich „*a position of immortality in the annals of musicology*“ erobert hat (Lowinsky, a. a. O., S. 262) und für das ihm die Musikwissenschaft auf Jahrzehnte respektvoll dankbar sein wird. Es ist unmöglich, im Rahmen einer Rezension die

Fülle der Erkenntnisse und Anregungen, die diese beiden (vom Verleger übrigens hervorragend schön und großzügig ausgestatteten) Bände in sich schließen, auch nur anzudeuten. Und es wird nicht als kleinliche Kritikelei mißverstanden werden, wenn wir abschließend dem Bedenken Raum geben, ob nicht die Methode der Interpretation, derer sich der Verfasser bedient, stellenweise — durch die zu interpretierenden Werke selbst — ein wenig eingeengt, allzusehr auf eine bestimmte Blickrichtung bezogen wird. Die späten Psalmtexten legen es nahe, nicht nur eine konsequente Stilentwicklung zu hypostasieren, sondern auch und vor allem diese Entwicklung als eine „Verbesserung“, Intensivierung, „Verschärfung“ des Wort-Ton-Verhältnisses zu verstehen. Da aber der Stil dieser späten Psalmen in auffallendem Maße auf ein grammatikalisch und prosodisch korrektes, rhetorisch gehobenes „Aussprechen“ des Textes, viel weniger auf dessen affektive Darstellung, symbolische Interpretation und seelisch erfüllte Umschmelzung in Musik zu zielen scheint, tritt leicht allzusehr in den Hintergrund, daß diese zugespitzte Konsequenz teuer erkauft ist: mit einer (zugespitzt gesagt) „Entmusikalisierung“, die selbst in großen Werken wie der *Pange-lingua*-Messe viel deutlicher noch in den Psalmen, die Gefahr eines nahezu mechanischen Deklamierens, einer schematischen „Abhandlung“ des Textes sichtbar werden läßt. Das „*Plauxit autem David*“ erreicht seine heute wie um 1500 geradezu ungeheure Ausdrucksintensität trotz aller Deklamationsfehler und grammatikalischer Sorglosigkeiten und transzendiert alle interpretatorischen Begriffe, die aus Humanismus- und Renaissance-Tendenzen abzuleiten sind; das „*Memor esto*“ erscheint dagegen vergleichsweise als ein zwar konsequent und scharfsinnig rhetorisches, aber gerade darin eher klassizistisch als klassisch wirkendes Kunststück, sehr nahe der Schwelle, jenseits derer Musik durch Deklamation ausgetrieben wird. Das Beispiel kann vielleicht zeigen, wo eine weitere Aufgabe der Forschung liegen könnte: in einer Differenzierung des analytischen Begriffsapparates, die formale Textdarstellung, musikalisch-rhetorisches „Sprechen“, Affektgestaltung, symbolische Darstellung insbesondere religiöser Inhalte begrifflich klar (und praktikabel) zu scheiden hätte. Das Beispiel zeigt aber jedenfalls, daß das Thema Josquin unerschöpflich ist. Dieses unerschöpfliche

Thema nicht nur angeschlagen, sondern zum ersten Male durchgeführt und mit dieser Durchführung ein verpflichtendes Modell entworfen, ein sicheres Fundament gelegt zu haben, auf dem sich „kontrapunktisch“ weiterarbeiten läßt, ist das große, das historische Verdienst des Verfassers.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

The Mozart Companion. Edited by H. C. Robbins Landon & Donald Mitchell. London: Faber and Faber (1965). XV, 397 S.

Die erste, zum Mozartjahr 1956 erschienene Auflage des vorliegenden Werkes ist in dieser Zeitschrift von Willi Kahl besprochen worden (Mf IX, 1956, S. 311–312). Die Neuauflage ist eine Paperback-Ausgabe zu entsprechend billigem Preis; sie bietet den ungekürzten Text einschließlich aller Notenbeispiele, nur die acht Bildtafeln sind der verlegerischen Kalkulation zum Opfer gefallen, und das Format ist etwas kleiner geworden. Was Kahl vor 10 Jahren über den Inhalt des Bandes schrieb, gilt grundsätzlich noch heute und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Wohl jeder, der sich mit Mozart befaßt, wird oft genug erfahren haben, wie gewichtig und anregend diese zwölf zu einem wohlgelegenen „Symposium“ gerundeten Aufsätze waren und geblieben sind. Daß der Text der Beiträge bis auf kleine Korrekturen und Ergänzungen (vor allem in den Literaturverzeichnissen) unverändert geblieben ist, ergibt sich aus den technischen Notwendigkeiten eines auf Billigkeit bedachten Nachdrucks; das Buch spiegelt also nicht in allen (vor allem philologischen) Einzelheiten den augenblicklichen Stand der Mozartforschung, aber um so deutlicher treten nach 10 Jahren der Charakter der einzelnen Beiträge, ihr spezifisches Gewicht und ihre Eigenart hervor. Das Mozart-„Bild“, das sich aus ihnen zusammensetzen läßt, mag in Einzelstücken veraltet sein — für sich genommen haben sie ihre Frische und ihren Wert überraschend gut über ein Jahrzehnt emsiger Detailarbeit hinweg bewahren können.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Walter Gerstenberg: Über Mozarts Klangwelt. Rede bei der Übernahme des Rektorats am 18. Mai 1965. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1966 (Tübinger Universitätsreden 24) 25 S.

In seiner Rektoratsrede stellt Walter Gerstenberg in den Mittelpunkt einer von hoher Warte aus gesehenen Gesamtschau von Mozarts Wesen und Schaffen „die Frage des Zusammenhanges, ja vielleicht sogar der Identität menschlicher und musikalischer Charaktere“. Mozarts Welt ist eine Klangwelt, in der das Instrumentale und das Vokale in fruchtbarem Austausch nebeneinanderstehen. Für sein Operschaffen bildet der Mensch „mit seinem Widerspruch“ den Mittelpunkt, wie es vor allem in den Ensembles und ganz besonders in den Finali zum Ausdruck kommt, aber auch für seine Instrumentalmusik ist nach den Anschauungen der zeitgenössischen Ästhetik das vorwaltende Leitbild „der Begriff des Charakters“. Das Gesetz der reifen Mozartschen Kunst besteht in der engen Wechselwirkung zwischen ihren beiden Hemisphären. In diesem Zusammenhang weist Gerstenberg darauf hin, daß die Opern der Reifezeit jeweils umgeben sind von einem Kranz bedeutendster Instrumentalwerke und daß das Ineinanderfluten von Oper und Instrumentalmusik grundsätzlich auch im Spätwerk weiterwirkt. Mit diesem Nachweis eines dramatisch-musikalischen Doppelbedürfnisses ist die eingangs gestellte Frage weitgehend beantwortet. Zugleich dürfte, wenn man den Gedankengängen der Rede weiter folgt, hier die Erklärung für die Universalität des Schaffens liegen, die Mozart vor allen anderen Komponisten auszeichnet. In einer Anwendung des Diltheyschen Wortes über Mozarts Ensembles, die „den Reichtum des Lebens in einem Moment zum Gefühl bringen“, auf das Ganze der Mozartschen Kunst klingt die anregende Schrift aus.

Anna Amalie Abert, Kiel

Max Reger zum 50. Todestag am 11. Mai 1966. Eine Gedenkschrift. Herausgegeben von Ottmar Schreiber und Gerd Sievers. Bonn—Hannover—Hamburg—München: Ferd. Dummlers Verlag 1966. 217 S. (Veröffentlichungen des Max-Regger-Institutes. Elsa-Regger-Stiftung, Bonn. 4.)

Die Reger-Literatur ist, gemessen an ihrem Umfang, für die exakte Forschung nicht immer ergiebig. In ihren Anfängen, zu Lebzeiten des Komponisten, hat sie sich vielfach in Polemik und Apologetik festgefahren; und auf Regers Tod folgten zunächst jahrzehntelang Memoiren. Das ist nicht

abwertend zu verstehen; denn es galt, sich der Zeugnisse derjenigen zu versichern, die Reger noch selbst erlebt hatten und daher Authentisches zu berichten wußten. Heute leben aus dem Kreise der engeren Bekannten Regers nur noch wenige, und daher scheint auch die Zeit gekommen, Regers Werk und Persönlichkeit mehr als bisher mit den Augen des kritischen Historikers zu sehen.

Die vorliegende Festschrift steht gleichsam auf der Schwelle zwischen beiden Etappen. Ziemlich genau die Hälfte nimmt der weitgehend unveränderte Nachdruck der biographischen Kapitel aus dem 1923 erschienenen Reger-Buch von Guido Bagier ein, erweitert durch einen Anhang Max Reger und die Gegenwart, der durch Überlieferungen einiger Äußerungen Paul Hindemiths und Arnold Schönbergs über Reger einiges Interesse beanspruchen darf. Obwohl der Verfasser zuvor bemerkt, er habe einige wesentliche Korrekturen angebracht, „die sich auf Daten und Hinweise der Reger-Forschung beziehen, welche damals noch nicht zur Verfügung standen“, ist z. B. Regers Wiesbadener „Sturm- und Trankzeit“ mit derselben Diskretion behandelt wie vor 43 Jahren, obwohl wir inzwischen in Fritz Steins Berichten (Max Reger, Potsdam 1939) eine ziemlich entgegengesetzte und vermutlich doch wohl wahrheitsgetreuere Schilderung dieser Zeit besitzen. — In sorgfältiger Kleinarbeit hat Helmut Niemann ein Bild der Münchener Jahre Regers entworfen (der abgedruckte Beitrag ist Auszug eines ausführlicheren maschinenschriftlichen Originals), das erkennen läßt, daß Reger von der Münchener Kritik im allgemeinen keineswegs so abfällig beurteilt worden ist, wie er selbst und seine Biographen das oft dargestellt haben. Neu ausgewertet werden konnten hierzu Regers Briefe und Karten an Theodor Kroyer, die dieser zu Lebzeiten, auf eine Spezialarbeit hoffend, der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht hat. Man erkennt aus ihnen aufs neue, wie zerbrechlich Regers nach außen hin zur Schau getragene „Wurschtigkeit“ im Grunde war und wie er (darin Bruckner verwandt) immer wieder der Bestätigung durch die Mitwelt bedurfte, wie er freilich (anders als Bruckner) auch immer wieder alles in Bewegung setzte, um eine solche Bestätigung, auf die er ein Anrecht zu haben glaubte, zu erlangen. In dem Augenblick, in dem Kroyer ihm

diesen Dienst erfüllt hat, erlahmt auch die Korrespondenz. — Regers geistliche Musik wird aus evangelischer Sicht von Oskar Söhngen und aus katholischer von Alfred Becker betrachtet, wobei beide zu übereinstimmenden Ergebnissen kommen: erst allmählich ist die Zeit reif geworden zu einer vorurteilslosen Sicht des geistlichen Werkes Regers, das, obwohl es in der Mehrzahl (und gerade in seinen Meisterleistungen) nicht liturgisch gebunden ist, doch als Zeugnis einer tiefen Frömmigkeit seinen unverlierbaren Wert hat.

In speziellere Fragestellungen dringen die beiden folgenden Beiträge vor, die jeweils die Möglichkeit ausnutzen, mit Hilfe älterer Niederschriften die Entstehungsgeschichte eines Werkes zu erhellen. Helmut Rösner weist in einer Studie über die Violinsonate op. 72 zunächst auf deren motivische Einheitlichkeit hin, kann aber außerdem im Besitz der Münchener Städtischen Musikbibliothek noch eine mit Bleistift geschriebene Entwurfsfassung nachweisen, die wichtige Erkenntnisse zu Regers Kompositionstechnik verrät: Obwohl in der Entwurfsniederschrift vieles nur angedeutet wird oder gar unausgefüllt bleibt, „war das Werk für Reger so gut wie fertig komponiert. Die endgültige Reinschrift bedeutete dann für ihn wohl nur mehr ein Nachschreiben — nicht von einer Notenvorlage, sondern von seinem musikalischen Vorstellungsvermögen, das die Andeutungen der Skizze bereits vollständig vor sich sah“. In der beigefügten Tabelle sollte sich der Verfasser allerdings bemühen, die Darstellung mehr der Werkgenese entsprechend zu formulieren. So ist z. B. in Satz 1, Takt 11 bis 12, nicht der Entwurf „melodisch geändert“, sondern selbstverständlich die Druckausgabe; in Takt 17 ist nicht im Entwurf ein Takt „eingeschoben“, sondern in der Druckausgabe ist dieser Takt ausgelassen usw. — Auch zu Regers Klarinettenquintett op. 146 hat ein Bleistift-Entwurf existiert, wie Kurt Dorf Müller in einem ebenso erkenntnisreichen wie in der Darstellungsform gelungenen (und daher besonders lesenswerten) Beitrag belegen kann; doch ist dieser Entwurf heute nicht mehr nachweisbar. Dafür ist aber zusätzlich zur autographen Partitur noch das Fragment eines ursprünglich geplanten andersartigen Schlußsatzes vorhanden, dessen Niederschrift Reger abgebrochen hat. Daß sich hieran insbesondere für die Gesamtform und ihre motivischen Zusammenhänge

mancherlei Erwägungen anknüpfen lassen, liegt auf der Hand. Endlich ist auch ein Vergleich mit den Werken gleicher Besetzung von Mozart und Brahms fruchtbar. — Gerd Sievers gibt schließlich einen Überblick über das Zustandekommen der Reger-Gesamtausgabe, die gegenwärtig im Wiesbadener Verlag Breitkopf & Härtel erscheint.

Eine Kleinigkeit ist den Redaktoren entgangen: Auf S. 191, Anm. 4 wird Bagiers Biographie von 1923 (S. 114/115) zitiert, obwohl sich derselbe Wortlaut ja auch oben auf S. 94 im Wiederabdruck findet.

Alfred Dürr, Göttingen

Magdeburger Telemann-Studien. Heft I. Richard Petzoldt: Telemann und seine Zeitgenossen. Heft II. Karin Zauft: Telemanns Liedschaffen. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1966 und 1967. 12 und 24 S.

Der rührige Magdeburger Arbeitskreis hat nunmehr begonnen, die Ergebnisse der praktischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk und dem Wirken des bedeutendsten Musikers dieser Stadt in einer Schriftenreihe festzuhalten. Wenn Richard Petzoldt in einem ersten schmalen Band Telemann den ihm gebührenden Platz im Kreise seiner Zeitgenossen anzuweisen versucht, so kann es sich zugunsten der Sache nur um knappe Hinweise handeln. Sie werden weitere Einzeluntersuchungen anregen, sie machen neugierig auf die schon lange angekündigte umfangreiche Telemann-Biographie. Unverkennbar ist das Anliegen Petzoldts, die Einwirkungen der Umwelt, die Auswirkungen der verschiedenen amtlichen Positionen als Merkmale für die Eigenart des kompositorischen Schaffens Telemanns und seiner großen Antipoden Bach und Händel in den Vordergrund zu rücken. Andererseits werden neue Aspekte eröffnet, etwa bei der Erörterung von Telemanns Beziehungen zum Ausland oder bei der Frage nach dem Verhältnis seines „Quadro“ zu frühen Streichquartetten.

Das schon von Petzoldt angedeutete Problem, Telemanns liedhafte Kompositionen in Beziehung zu setzen zum späteren „Lied im Volkston“ hat Karin Zauft in einer vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle betreuten Diplomarbeit ausführlich behandelt. Als Heft II der Magdeburger-Telemann-Studien liegt nun eine

gedruckte Kurzfassung vor, welche die wichtigsten Ergebnisse zugänglich macht. Telemanns Lieder und Oden stellen gegenüber der *Singenden Muse* oder dem *Tafelkonfekt* die erste Sammlung von Liedkompositionen eines einzigen Autors dar. Je nach Anlaß und Ziel sind sie mehr belehrend oder mehr unterhaltend, alle aber zeigen als Hintergrund die weitreichenden literarischen Kenntnisse Telemanns. Sehr genau herausgearbeitet sind die Verbindungslinien zu den verschiedenen musikalischen Quellen, zum Tanztypus französischer oder polnischer Herkunft, zum Liederrepertoire Leipziger Studenten, zur empfindsamen Arie bürgerlicher Musikliebhaber. Wie sich mit Telemanns Kompositionen die Gattung des weltlichen Sololiedes gefestigt hat, welchen Anteil diese an den darauf folgenden Werken seines Paten Carl Ph. E. Bach und seines Enkel-schülers J. A. P. Schulz haben, ist hier zum ersten Mal mit reichhaltigem Material belegt worden, wenn auch für das Verhältnis von Wort und Ton bei Telemann noch Fragen offen bleiben mußten.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung 22. Juni bis 10. September 1967 im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1967. 81 S.

Wer den graphisch gut gestalteten und mit Bild- und Dokumentenwiedergaben reich ausgestatteten Katalog der Telemann-Ausstellung während der Magdeburger Festtage in die Hand nahm, konnte nicht erwarten, eine ganze Reihe von biographischen, kulturgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Beiträgen vorzufinden, welche die dem Besucher dargestellten Themenkreise vertiefen und erläutern. Das auch in beiden Konferenzen immer wieder anklingende Motiv „Telemann im Bannkreis der Aufklärung“ wird von Walther Siegmund-Schultze in der Gesamtschau der geisteswissenschaftlichen und soziologischen Aspekte dargestellt und an Detailfragen melodischer Verbindungszüge erörtert. Wolf Hobohm berichtet anhand der Autobiographien und der Dokumente von Telemanns Jugendjahren, von seinen Studien und den ersten Ämtern in Leipzig, Sorau und Eisenach. Es folgt die durch viele Einzelheiten bereicherte Darstellung der Lebensumstände und Amtspflichten

in Frankfurt und Hamburg durch Willi Maertens. Die mit großer Kenntnis zusammengetragenen Dokumente zeigen den selbstbewußten, unabhängigen Künstler, sie belegen aber auch Telemanns weitreichende Verbindung zu ausgezeichneten Persönlichkeiten seiner Zeit aus dem politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben. *Briefe von und an Telemann* behandelt Hans Grosse. Sein Überblick läßt die Notwendigkeit der angekündigten Ausgabe deutlich werden. Günter Fleischhauer schließlich hat die Nachweise zur *Telemann-Renaissance unserer Zeit* gesammelt und erläutert sie im letzten, wieder mit vielen Photographien ausgestatteten Beitrag. Manches ist als schnell vorübergehendes Tagesereignis nur für einen Augenblick der Öffentlichkeit sichtbar geworden. Hier wurde alles gesammelt und gesichtet, hier ist eine durch ihren Umfang bedeutende und durch ihre Intensität fortwirkende Dokumentation ins Leben gerufen worden. Sie spiegelt darin die dem ganzen Magdeburger Telemann-Kreis eigene Liebe zum Gegenstand und Zuverlässigkeit in der Arbeitsweise.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Giles & Richard Farnaby: Keyboard Music. Transcribed and edited by Richard Marlow. London: Stainer and Bell Ltd 1965. XXV und 145 S. (Musica Britannica. XXIV.)

Der vorliegende Band setzt die Reihe der in Musica Britannica bereits früher erschienenen Gesamtausgaben von Meistern der englischen Virginalmusik fort mit dem reizvollen Opus des Außenseiters unter den meist professionellen Musikern dieser Komponistengruppe, des Schreiners und (wahrscheinlich) Virginalbauers G. Farnaby, sowie den wenigen erhaltenen Kompositionen seines Sohnes Richard. Über Eigenart und Qualität des klavieristischen Opus Farnabys, das seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bekannt ist (vgl. unten), braucht an dieser Stelle nichts gesagt zu werden; die jüngste Charakterisierung bot der Herausgeber der Neuausgabe (*The Keyboard Music of Giles Farnaby*, in: Proceedings of the Royal Musical Association 92, 1965/66, S. 107 ff.).

Von den 53 unter G. Farnabys Namen überlieferten Stücken sind 52 im *Fitzwilliam Virginal Book* enthalten, davon 45 als Unica (die entsprechenden Zahlen für R. Farnaby

lauten 4, 4, 3). So ist eine Farnaby-Gesamtausgabe von der Problematik von Komponisteneditionen, auf die M. Reimann in ihren Rezensionen früherer Bände der Reihe nachdrücklich hingewiesen hat (vgl. Mf XVII, S. 334 ff. und 337 ff.), relativ wenig belastet, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß bei den sieben in mehreren Quellen überlieferten Stücken G. Farnabys in vier Fällen zwei oder drei Komponistennamen konkurrieren (Nr. 24, 28, 35, 47). Aus der Überlieferungslage resultiert die Tatsache, daß eine nahezu vollständige Farnaby-Ausgabe bereits in der Edition des *Fitzwilliam Virginal Book* von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire (Leipzig 1899) enthalten ist (so daß die vorliegende Neuausgabe für diejenigen an englischer Tastenmusik Interessierten, die auf die Edierung der umfangreichen noch ungehobenen Schätze besonders in den Quellen des 16. Jahrhunderts warten, als Luxus erscheinen mag).

Von der älteren Quellenedition unterscheidet sich die Neuausgabe — abgesehen von der Auswertung weiterer Quellen für neun Stücke — durch die Emendierung gelegentlicher Übertragungsversehen, häufiger durch Abweichungen vom Quellentext (dessen Qualität sehr unterschiedlich ist) mit dem Ziel, einen musikalisch in sich stimmigen Notentext herzustellen, wobei besonders Modifikationen der Akzidentiensetzung notwendig waren. Zuverlässige Rechenschaft über Lesartendifferenzen und Herausgeberzutaten geben Vorwort und Kritischer Bericht.

Aus dem einleitenden Textteil ist der *Calendar of the Life of Giles Farnaby* (S. XIX bis XXII) hervorzuheben, in dem der bisher umfassendste, z. T. auf hier erstmals veröffentlichten Forschungen des Herausgebers beruhende Abriss von Farnabys Biographie vorliegt.

Die drucktechnische Ausstattung des Bandes durch den Verlag zeigt durchweg die von der Publikationsreihe gewohnte hohe Qualität.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Hrsg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz. Serie VI — Instrumentalmusik. Band 1. Werke für Tasteninstrumente. Vorgelegt von Friedrich Wilhelm Riedel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck-

und Verlagsanstalt 1964. XII, 85 S. und 7 Taf.

Dieser Band ist eine typische Illustration zu dem Fragenkomplex, den die Referentin in Mf XV/4, in den Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 16 und in den Besprechungen der *Musica-Britannica*-Ausgaben von Bull und Gibbons in dieser Zeitschrift aufgeworfen hat. Wir haben die Gesamtausgabe der Werke für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux vor uns, ohne auch nur für ein Stück der unbedingten Autorschaft von Fux gewiß zu sein, da Autographe und Primärdrucke fehlen und die Zusprechung nur aus Sekundärquellen erschlossen werden konnte.

Es versteht sich bei dem Herausgeber von selbst, daß Handschriftenbeschreibung-, Ortung und -Vergleich mit größter Genauigkeit vorgenommen und daß viele seiner Argumente, die für Fux sprechen, nicht von der Hand zu weisen sind. Sicher indes ist man nirgends. Ob z. B. die Tatsache, daß von sechs Manuskripten, die denselben Schreiber aufweisen wie die Quelle B, zwei aus Muffats Besitz stammen, die Folgerung rechtfertigt, daß folglich alle sechs Muffat zuzuordnen sind, bleibt fraglich. Ein und derselbe Schreiber kann ohne weiteres für mehrere Auftraggeber gearbeitet haben (S. 65). Ebenso muß leider vorerst Vermutung bleiben, daß die Quellen ABCD nach Vorlagen von Fux gearbeitet sind, wenn auch die Sonatenarrangements in A und Wien MKV XIV, 703 übereinstimmen. Der Herausgeber selbst bietet solche Ergebnisse mit aller Reserve (S. 72). Er betont auch mehrfach, daß „*authentische Fassungen*“ der hier vorgelegten Stücke fehlen und daß die Stücke so geboten werden, wie sie damals „*praktisch musiziert wurden*“ (S. XII, S. 72). Wenn der Herausgeber bei dieser Gelegenheit sich selbst zitiert (Fußnote 16), so sei erlaubt, darauf aufmerksam zu machen, daß die Referentin solche Tatbestände bereits in Mf XI/2 und XV/4 dargelegt hat. Es fehlen aber nicht nur authentische Fassungen der Sätze, es fehlen auch übereinstimmende Benennungen der Gattungen und Titel der Stücke (man vgl. das Lesartenverzeichnis) und übereinstimmende Anordnung der Sätze (S. 72), was alles erst erlauben würde, sie als reguläre *Parthien* zu bieten. Die *Parthien* sind entweder nur mit dem ersten Stück genannt (Nr. 5a, Nr. 6 Quelle G), oder nur eine Quelle nennt die Reihe *Parthia* (Nr. 4), oder

der Autor erscheint nur beim ersten Stück einer Reihe (Nr. 9), sofern er überhaupt erscheint. Wie groß die Unsicherheit ist, beweist die Tatsache, daß der Herausgeber sich veranlaßt sieht, eine Suite in zwei Fassungen zu bringen (Nr. 5) und von Nr. 6 eine Mischfassung aus verschiedenen Quellen zu bilden. Die Fassungen weichen aber viel weniger voneinander ab, als man das sonst in solchen Fällen gewohnt ist.

Die Zusammenstellungen der *Parthien* erfolgten nach „der Qualität der Überlieferung“, nach einem diplomatischem Prinzip also (S. IX). Warum die Tonartenfolge sich nicht als Ordnungsprinzip empfahl (S. IX), will nicht recht einleuchten. Gerade die Tatsache, daß Suiten wie Nr. 6 Sätze in anderer Tonart enthalten — es sind übrigens in Nr. 6 zwei Sätze, nicht nur einer (S. VII/VIII) —, läßt vermuten, daß es sich nicht um authentische Zusammenstellungen handelt, sondern um Einzelstücke, die später gruppiert wurden. Der Inhalt der Suite Nr. 6 kann damit weder um seiner Tonarten willen noch wegen seiner Darbietungen von tanzfreien Stücken als „richtungsweisend“ vorgestellt werden. Wo der Einschub von solchen Nichttänzen in Suiten auftritt, geht er immer auf die Franzosen zurück, für die er schon seit dem mittleren Couperin fast die Norm ist. Fux fügt sich hier nur ein. Es ist ja auch bezeichnend, daß die Quelle K von *Pièces de clavecin* spricht. Man muß die ganze Epoche sehen — immer vorausgesetzt, daß die Anordnungen, in denen Riedels Quellen und Riedel selber die Sätze bieten, ein Analogon zu Fux' Zusammenstellungen bieten würden, wenn wir sie kennen. Gerade die Stücke dieser *Partie* Nr. 6, deren Quellen alle nach 1750 liegen, enthalten in keiner Quelle einen Tanztitel, und Sätze wie *Tempo giusto* und das *Finale* sind auch keine Verkleidung von Tänzen. Die Stücke scheinen auch im Satz modernisiert. Das *Capriccio*, das mit der Fuge eine französische Ouvertüre bildet, zeigt zudem die seltsame Anweisung, nach dem letzten Ouvertürenteil die Fuge zu wiederholen, was zeitfremd ist. Vielleicht folgte hier im Original ein Stück, das unmittelbar anschloß, und der Schreiber versuchte auf diese Weise, zu besserer Schlußwirkung zu kommen. Das bestärkt die Wahrscheinlichkeit, daß die Folge aus Einzelstücken zusammengebracht worden ist. Eine Quelle wie die Hs. I von 1780 spricht denn auch folgerichtig von Sonata. Hier vollzieht sich bereits der Über-

gang. Daß aber bunte Zusammenstellung von Sätzen von jeher das typische Verfahren in Gebrauchshss. ist, hat die Referentin bereits in ihrer Dissertation nachgewiesen. Übrigens wäre bei Fußnote 40, Frobergers Anordnungen im Autograph, bei Adler wie in Drucken und Nachdrucken betreffend, eben diese Dissertation, S. 36, 40 anzuziehen, sowie bei der Bedeutung des Menuetts für die Suite (S. XI) der Aufsatz der Referentin in Mf V/4. S. 324 und die Dissertation, S. 45 f; für die Bedeutung der Einleitungssätze (Fußnote 44/45, wo der Herausgeber wieder nur sich selbst zitiert) dieselbe Dissertation S. 28 ff und passim. So, wie angegeben, gewinnt der Leser den Eindruck, es handle sich um selbständige Ergebnisse des Herausgebers.

Auch die Menuette Nr. 9 scheinen ursprünglich eher Einzelstücke gewesen zu sein, die man dann für *Parthien* verwandte. Nr. 7 und 9 wirken mehr als Kompositionsaufgabe denn als Alternatimform Menuett-Trio. Die dilettantische Gestalt dieser Menuette (außer Nr. 7, 8, 9) kann nur noch wenig von Fux übriggelassen haben, wie ja auch Riedel betont.

Wenn man also den Band, mit dem der Hrsg. als ein Opfer seiner Quellen erscheint, nach solchen Erwägungen unbefriedigt aus der Hand legt, so wird man doch reichlich entschädigt durch den Inhalt vieler Stücke. Die Nrn. 1—4, 6—7 haben zweifellos einen bedeutenden Musiker zum Autor und bereichern die Klavierliteratur dieses Zeitraums um ein Beträchtliches. Nr. 8 erscheint dagegen ausgesprochen schwach. Die Eingangssätze sind meist regelrechte barocke Prunkstücke besten Formats; für die *Ciaccona* gilt das insgesamt, und eine Reihe wie Nr. 6 oder *Sarabande* und *Gigue* aus Nr. 3 erreichen die Höhe der tüchtigsten Meister der Zeit. Die Stücke sind alle durch die reiche, diffizile Verzierungsbeigabe, die hier wie überall beweist, wie sehr diese Manieren zum Leib des Stückes gehören, alles andere als leicht und erfordern einen tüchtigen Cembalisten. Dank sei dem Herausgeber für die Beigabe beider zeitgenössischen Verzierungstabellen — man kann sie nicht oft genug vorstellen — und für die reichen Faksimiles.

Das Lesartenverzeichnis, dessen mühevollen Arbeit die Referentin, die sie z. T. nachvollziehen muß, mit Bewunderung anerkennt, läßt gleichwohl da und dort Fragen

und andere Möglichkeiten offen, wie sie im Bereich der Sache liegen. Zunächst hätte sich empfohlen, die Figurentabelle dem Lesartenverzeichnis voranzustellen. Man entdeckt sie erst, wenn man sich müde gesucht hat.

Nr. 1 *Courante*, T. 35b, u. S. (= unteres System) käme der Note *c* analog T. 31 ein Mordent zu; ebenso T. 36, o. S. (oberes System) der Note *d'*; T. 33, o. S. der Note *c''* analog zu T. 37. Was T. 35b—36 mit dem versehentlichen Trillerzeichen gemeint ist, ist unklar, da es wie in T. 31, 32 steht. In der *Sarabande* T. 14 ist im o. S. der angeblich irrige Verlängerungspunkt stehengelassen. Er steht zurecht.

Nr. 4 *Allemande*, T. 7, o. S. scheint trotz der schwierigen Ausführung das Trillerzeichen über *f* zu gehören, wenn nicht überhaupt über *d*. In der *Aria*, T. 6, o. S. würde das umgekehrte Arpeggiozeichen der Quellen E und I mehr überzeugen.

Zu Nr. 6 wüßte man gern, ob die Bleistiftverbesserungen zu orten sind. S. 68 ist nichts dazu gesagt.

In der *Fuga* T. 28, Quelle H, ist die Bemerkung zur zweiten Satzhälfte unverständlich. Was steht im Doppelpunkt als Arpeggiozeichen?

T. 36 könnte die Füllnote nach der Quelle G übernommen werden — auch T. 28, 30 bringen fünfstimmige Akkorde.

Gustoso T. 1, 3 könnte die Balkung zu 2 und 4 in Quelle H Phrasierungsmeinung sein.

T. 19 hat kein *g'*; gemeint ist wohl *g*. *Tempo giusto* T. 41, u. S. muß heißen „ein“ statt „im“. Das Kreuz wäre aber vertretbar.

Nr. 7 T. 41, u. S. und o. S. meint der Legatobogen — er ist spärlich in den Quellen — doch wohl den ganzen Lauf ab *d'*; vgl. auch T. 89—94 und T. 230—231 in Quelle L u. ö.

Nr. 8 *Aria passagiata* bleibt unklar, was in T. 5a, 5b; 14a, 14b mit Haltebögen gemeint ist.

Nr. 9 *Mennett* 7 weist einen eigentümlichen Wiederholungsrhythmus auf. Wenn die Angaben stimmen, ergibt sich die Form aa, bb, cb, cc; u. W. ohne Beispiel.

Im Notentext muß in Nr. 1 *Allemande*, T. 23, o. S. die Note *gis* heißen.

Nr. 2 *Aria* ist offenbar eine *Allemande*.

T. 9, Taktmitte scheint schlechte Überlieferung vorzuliegen.

Nr. 6 *Capriccio*, T. 11, u. S. 1 fehlt der Mordent analog den übrigen Stellen.

T. 9 steht im u. S. irrig der Baßschlüssel.

Fuga, T. 10 fehlt beim Themeneinsatz mehrfach der Mordent, auch bei den Themenumkehrungen.

Im *Allegretto* muß zwischen T. 19—20 etwas fehlen; die Oktavverlagerung ist unsinnig.

T. 33 sollte entweder das letzte Sopranachtel *as* oder T. 34 das erste noch *b* heißen; der chromatische Übergang erfolgt zu jäh.

Nr. 9 *Mennett* 2, T. 4, o. S. fehlt der Mordent.

Mennett 11, T. 28—29 ist symptomatisch für die Quelle; der Schreiber hat zweifellos seine Vorlage sehr vereinfacht und ist stellenweise nicht mit ihr fertig geworden.

Margarete Reimann, Berlin

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 6. Messen 24—29 (Messen des Druckes München 1589), hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXVI, 179 S.

Der neue, wiederum von Siegfried Hermelink vorgelegte Messenband der Lasso-Gesamtausgabe ist mit dem Inhalt des *Patrocinium Musices* (VIII. Teil) Adam Bergs von 1589 kongruent. Der vom Komponisten dem befreundeten Weingartener Abt Georg Wegelin gewidmete Druck enthält neben einer *Missa pro Defunctis* fünf Parodiemesen, die — wie der Herausgeber anhand von handschriftlichen Sekundärquellen feststellt — durchweg etwa kurz vor 1580 entstanden und noch nicht dem eigentlichen Spätwerk des Meisters zuzurechnen sind.

Das stilistische Bild der sechs fünfstimmigen Kompositionen ist indes recht vielfältig, was wohl in erster Linie auf die verschiedenen Vorlagen zurückzuführen ist, die den musikalischen Charakter der mehrstimmigen Messenvertonungen über die direkten Anlehnungen hinaus strukturell mitbestimmen: In der knapp formulierten *Missa super Dittes Maistresse* (Nr. 24) ist es die fein-

gliedrige französische Chanson Philippe de Montes auf den Text von Ronsard, mit ihrem auffälligen Doppelquartmotiv $d'' - a' - c'' - g'$, in der ebenfalls verhältnismäßig kurzen *Missa super Amar donna* (Nr. 25) die homophonierende volkstümliche Kanzone mit dem schlichten, tonrepetierenden Thema und in der *Missa super Qual donna attende à gloriosa fama* (Nr. 26) das vornehme Madrigal Cyprian de Roes mit dem überaus sinnlichen melodischen Hauptgedanken. Die *Missa super In die tribulationis* (Nr. 27), über eine angeblich nur in einer Stimme überlieferte Jachet-Motette, vertritt den großflächigen, rein geistlichen Fluidum ausstrahlenden Messentyp, während die Totenmesse (Nr. 29) ein etwas altertümlich kompaktes cantus firmus-Satzbild aufweist. Die Messe über Palestrinas Madrigal „*Io son ferito ahì lasso*“ (Nr. 28) soll das „*einzigste Beispiel einer direkten Beziehung zwischen den beiden größten Meistern des 16. Jahrhunderts*“ (S. VII) sein. So bietet das Messenbuch eine repräsentative Anthologie der kompositorischen Möglichkeiten für das Ordinarium Missae in diesem Jahrhundert. Es demonstriert dabei auf verschiedene Art die Verschmelzung der geistlichen und weltlichen Sphäre, eine Synthese, die für uns heute nicht nur ein Studienobjekt ersten Ranges darstellt, sondern auch ein nicht zu unterschätzendes interpretatorisches Problem aufwirft; denn die Frage z. B., ob das Chanson- bzw. Kanzonettenhafte der Messen Nr. 24 und 25 nur latent in Melodik und Satztechnik spürbar sein darf, oder auch an die Oberfläche treten soll, d. h. ob der geistliche Text oder der weltliche Charakter der Kompositionsstruktur hervorzukehren ist, dürfte nicht leicht zu beantworten sein. Es ist in erster Linie auch eine Frage des Zeitmaßes, in dem diese Stücke gesungen werden. Mit einer strengen Befolgung der (nicht allzu ruhigen) Semibreviszählung würde man z. B. in den Kyrie-Sätzen der genannten Messen für unsere heutigen Begriffe eindeutig „am Text vorbei“ musizieren.

Gerade aber von Seiten der Praxis her erweisen sich die von der Editionsleitung festgelegten Richtlinien für die Übertragung des originalen Notentextes als nicht sehr glücklich:

1. Die von der alten Lasso-Gesamtausgabe übernommenen „Taktstriche“ behalten ihre aus der musikalischen Tradition sich herleitende Bedeutung, auch wenn man

sie jetzt als „Orientierungsstriche“ deklariert. Man kann das Wesen und die Wirkung eines jahrhundertealten musikalisch-paläographischen Zeichens nicht aufheben, indem man es einfach umbenennt und meint, die „Kundigen“ wüßten schon das Rechte damit anzufangen. Nicht nur für den unvoreingenommenen Ausführenden ist und bleibt der durch alle Stimmen durchgezogene Strich, zusammen mit übergebundenen Noten, ein Taktstrich im „modernen“ Sinne mit allen metrisch-rhythmischen Konsequenzen. Der in vielen Denkmälerausgaben heute verwendete Mensurstrich dient ebensogut der „Orientierung“ (besser gesagt der „Tempusabgrenzung“), ohne den Nachteil zu haben, jemals in einem anderen Sinne verwandt worden zu sein.

2. Die unverkürzt beibehaltenen Notenwerte ergeben jeweils moderne 2/1- bzw. 3/1-Takte. In der modernen Notierungsweise ist die ganze Note als Zähleinheit von der halben Note längst abgelöst worden. Die Antiquiertheit des großen Allabrevetaktes (bzw. 3/1-Taktes) tritt an vielen Stellen, vornehmlich in den Messen Nr. 26–28 und vor allem in den doch recht flüssig zu singenden „*Hosanna*“-Sätzchen unter dem Zeichen $\ominus \frac{3}{2}$ hervor. Hier entsteht eine deutliche Diskrepanz zwischen metrisch-rhythmischer Intention und Notenbild. Geradezu diffus wird die Partitur z. B. im „*Hosanna*“ der *Missa* Nr. 28 (S. 130 f.), wo dieselbe Proportio wahlweise als 9/1- und 6/1-Takt übertragen ist, „*da heinöliche Bildungen dies nahelegen*“ (S. IX, Anmerkung 3), was nicht ohne weiteres einleuchtet.

3. Die originalen Mensurzeichen sind ebenfalls unverändert übernommen und erscheinen sowohl im üblichen originalen Vorsatz als auch im Übertragungsteil. In Verbindung mit der „Taktstrichnotierung“ wirkt die Proportio \sqsubset jedoch wie ein modernes Allabrevezeichen (das es aber nicht sein soll) und der zwanglose 2/1–3/1-Takt-Wechsel (vgl. z. B. S. 98) wird unverständlich. Mit dem Zeichen $\ominus \frac{3}{2}$ im Übertragungsteil wird kaum jemand etwas anzufangen wissen.

Dies alles ist zu bedauern, weil es sich bei dieser Ausgabe, wie schon bei den vorangehenden Messenbänden des Herausgebers, in jeder anderen Beziehung um eine überaus gründliche, anerkanntswerte wissenschaftliche Leistung handelt. Wieder sind die Quellen sehr ausführlich berücksichtigt und das Lesartenverzeichnis übersichtlich angelegt.

Der Anhang enthält verschiedene umfangreichere Varianten zu einzelnen Sätzen, Generalbaßstimmen aus dem 17. Jahrhundert und die Parodievorlage zu der Messe „*Amar donna*“. Der Druck ist einwandfrei und in gewohnter Weise mit einigen Faksimiles bereichert. Winfried Kirsch, Frankfurt/M.

Jan Pzn. Sweelinck: Werken voor orgel of clavecimbel uit het „Celler Klavierbuch 1662“, uitgegeven en ingeleid door Jost Harro Schmidt. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 24 S. (Exempla Musica Neerlandica. II.)

Die Quellenlage der Sweelinkschen Werke für Tasteninstrumente ist bekanntlich nicht sonderlich günstig, sind diese Kompositionen doch ausschließlich in Abschriften auf uns gekommen, die in manchen Fällen nicht einmal eine gesicherte Zuweisung erlauben. Ganz abgesehen davon kann die Authentizität der überlieferten Fassungen nicht von vornherein als unbedingt gegeben gelten. Man wird deshalb mit größeren oder kleineren Überraschungen hinsichtlich dieses Werkbestandes vorderhand immer rechnen müssen. So entdeckte erst unlängst Jost Harro Schmidt in dem sogenannten „Celler Klavierbuch 1662“ zwei bisher unbekannte weltliche Variationswerke von Sweelinck (vgl. AfMw XXII, 1965, S. 6f.), die er nun mit der vorliegenden Neuausgabe der Forschung und Praxis zugänglich macht.

Quellenkritisch gesehen gehören die beiden Variationszyklen, eine Bergamasca von neun Variationen und eine „*Aleman de Chapelle*“ von drei Variationen, einer verhältnismäßig späten Überlieferung an. Indessen weist sich die „*Aleman de Chapelle*“ durch den ausgeschriebenen Komponistenamen „*M. Jean Piterson*“ wie auch die Initialen „*M. J. P. S.*“ als ein vergleichsweise gut bezeugtes Werk Sweelinks aus. Auf weniger sicherem Boden befinden wir uns hingegen bei der Bergamasca, deren Komponist mit den Initialen „*M. G. P. S.*“ angegeben wird.

Vom Standpunkt der Stilkritik erheben sich freilich keine Einwände gegen eine Autorschaft Sweelinks. Zwar reichen die beiden Kompositionen in ihrer Substanz nicht an die bedeutendsten Variationswerke des niederländischen Meisters, doch stellt gerade die Bergamasca ein vorzügliches Beispiel Sweelinkscher Variationskunst dar. Übrigens begegnet man den von Jost Harro

Schmidt als „*erstaunlich*“ bezeichneten Akkordbrechungen in der siebten Variation der Bergamasca — was die Spielfigur betrifft — auch in der Liedvariation „*Unter der linden grüne*“ (vierte Variation).

Der vorliegenden Ausgabe muß Genauigkeit und Zuverlässigkeit bescheinigt werden. Ein Revisionsbericht und ein Vorwort genügen wissenschaftlichen Ansprüchen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Jean Henry D'Anglebert: Pièces de Clavecin. Livre premier. New York: Broude Brothers 1965. 128 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. IV.)

Johann Mattheson: Pièces de Clavecin. New York: Broude Brothers 1965. 47 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. V.)

In der fast schon unübersehbaren Fülle musikwissenschaftlicher Nachdrucke nehmen die von der New Yorker Firma Broude Brothers initiierten, auf Faksimile-Edition eingeschworenen Serien einen besonderen Platz ein. Das in jeder Beziehung anspruchsvolle Publikationsprogramm zeigt die absolute Ernsthaftigkeit dieses Verlages, der keine Mühe scheut, die einzelnen Titel hinsichtlich ihrer äußeren Ausstattung attraktiv zu machen. Man wüßte dann noch gern, inwiefern solche Vorhaben, deren wissenschaftlicher Nutzen außer Frage steht, heutzutage auch einen finanziellen Gewinn verbürgen können. Daß diese Edition sich jedoch jeglicher Quellennachweise, jeglicher Einführungsworte enthält, kann nur als Nachteil gewertet werden. Die beiden hier vorliegenden Bände, die *Pièces de Clavecin* von Johann Mattheson (Erstdruck London 1714; mit französischem Titelblatt!) sowie vornehmlich diejenigen von Jean Henry d'Anglebert (Erstdruck Paris 1689) sind im übrigen für die Geschichte der Klaviermusik derart wichtig, daß man das Erscheinen ihrer kompletten Texte aufrichtig begrüßen muß — zumal da die im Jahre 1934 von Marguerite Roesgen-Champion veranstaltete und sorgfältig kommentierte d'Anglebert-Ausgabe (Publications de la Société française de musicologie I, 8) nicht mehr ohne weiteres greifbar sein dürfte. Werner Bollert, Berlin

J[ohannes] B[ernardus] van Bree (1801—1857): Allegro voor vier Strijkkwartetten. Uitgegeven en ingeleid door

André Rodenhuis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 56 S. (Exempla Musica Neerlandica. III.)

Van Brees Allegro für vier Streichquartette in *d*-moll ist ein Kuriosum, das seine Entstehung wohl dem Interesse an „mehrchöriger“ Kammermusik verdankt, das Spohrs Doppelquartette in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorübergehend geweckt hatten. Das Stück wurde 1845 in einem Konzert der Streichergruppe der „Maatschappij Caecilia“ in Amsterdam uraufgeführt — in chorischer Besetzung mit etwa 30 Spielern. Solistisch besetzt wird es vermutlich noch heute Effekt machen, vor allem durch den geschickten Wechsel von kammermusikalisch-chorischer und kompakt-orchesterlicher Disposition, der den klassizistisch „regelmäßigen“ Sonatensatz recht kurzweilig erscheinen läßt. Freilich ist die thematische Substanz des Werkes etwas dünn, und dem Komponisten fehlt offenbar der Wille, vielleicht auch die Kraft, das lakonische fünftönige Kernmotiv des Hauptthemas so konzentriert zu verarbeiten, daß der Mangel an Substanz wettgemacht werden könnte. Stilistisches Vorbild ist Mendelssohn, unverkennbar vor allem im Gestus des Seitenthemas und in der daran anschließenden pizzicato-begleiteten Triolenbewegung. — Die Ausgabe, mit ausführlichem Revisionsbericht und knappem Vorwort, in dem auf die in Kürze erscheinende Dissertation des Herausgebers über van Bree verwiesen wird, läßt keinen Wunsch offen. Ludwlg Finscher, Frankfurt/M.

Johann Caspar Kerll: *Missa superba*. Edited by Albert C. Giebler. New Haven / Connecticut: A—R Editions 1967. XIII, 93 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. III.)

Trotz Adolf Sandbergers häufigem Eintreten für Johann Caspar Kerll sind viele Einzelheiten aus dem Leben und Schaffen des Komponisten selbst heute noch keineswegs genügend erhellt. Was seine Werke für Tasteninstrumente betrifft, so gibt der ihm gewidmete Artikel in MGG über die Schwierigkeiten der Datierung und Zuschreibung neue Auskunft. Bezüglich seiner Opern wird man, solange die Partituren als verloren gelten müssen, ohnehin bloß Vermutungen hegen können. Etwas besser ist es schon um den Kirchenmusiker bestellt, obwohl der für diese Gattung fest geplante und bereits an-

gekündigte Kerll-Spezialband innerhalb der DTB niemals zustande gekommen ist. Sandbergers Vorwort zum 1. Band der *Ausgewählten Werke* (1901) gibt immerhin ein paar bedeutsame Hinweise; einen weiteren, noch erfolgreicheren Vorstoß in der nämlichen Richtung verdankt man der mit Guido Adlers Aufsatz „Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts“ (in: Studien zur Musikwissenschaft 4, 1916) in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Veröffentlichung von zwei Kerllschen Messen im 49. Band (1918) und seines *Requiem* im 59. Band der DTÖ (1923).

Die bislang umfassendste Würdigung seines Messenschaffens stammt aus der Feder des amerikanischen Musikologen Albert C. Giebler (*The Masses of Johann Caspar Kerll*; Ph. D. University of Michigan, Ann Arbor 1957; 391 pp. in 2 vols, LC No.: Mic 58—919), auf dessen Initiative die hier zur Besprechung vorliegende Erstpublikation der *Missa superba* zurückzuführen sein dürfte. Diese Messe, deren schmückendes Titelbeiwort bis heute nicht völlig geklärt werden konnte, muß vor 1674 geschrieben sein, da sie in diesem Jahre in einem Inventar des Regensburger Domes erwähnt ist; nur wenig später taucht sie übrigens auch in einem Inventar der Leipziger Thomasschule auf, wo sie dann sogar Johann Sebastian Bachs Interesse erweckte. Ja, in dem Aufsatz *A lesser secret of J. S. Bach uncovered* (Journal of the American Musicological Society XIV, 1961, S. 199—223) konnte Hans T. David überzeugend nachweisen, daß das einzeln überlieferte *D-dur-Sanctus* des großen Thomaskantors (BWV 241) sich durchgehend dem Vorbild des gleichnamigen Satzes von Kerlls *Missa superba* verpflichtet fühlt. Noch Bachs Amtsnachfolger Johann Gottlob Harrer hat aus dieser Kerllschen Messe das *Kyrie* und *Gloria* für eine etwas größere Instrumentalbesetzung arrangiert. Nach dieser Epoche geriet das Werk (wie auch die anderen Messen Kerlls) völlig in Vergessenheit.

Die *Missa superba* selbst — für zweimal vier Singstimmen, zwei Violinen, vier Posaunen, Violone und Orgel disponiert — kann geradezu als Modellfall für Kerlls hochentwickelte „Concertato“-Technik gelten, wobei polyphone und homophone Elemente wunderbar ausbalanciert erscheinen. Bestimmte Kernmotive durchdringen die reich

ausgeführte Schöpfung, die auf solche Art ein bemerkenswert einheitliches Gepräge besitzt und einer Darbietung auch in der Gegenwart durchaus würdig wäre.

Gieblers Edition, welche dem in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster aufbewahrten Notenmanuskript folgt, macht insgesamt einen recht sorgfältigen und stets durchdachten Eindruck. Das ausführliche Vorwort des Herausgebers stellt zugleich einen gründlichen Rechenschaftsbericht dar. Eines der Hauptprobleme, die Aufgliederung des vokalen Satzes in Solo- bzw. Tutti-Komplexe, ist hier glücklich gelöst; und auch bei den sonstigen Einzelfragen — etwa bezüglich der Realisierung des Continuo-Parts — wurden stets prominente Musiktheoretiker jenes Zeitalters (Agazzari, Penna, Werckmeister, Niedt) mit Gewinn herangezogen. Dank der prinzipiellen Hereinnahme von Taktstrichen und der fast ausschließlichen Verwendung des Violin- und des Baßschlüssels ist diese Edition — abgesehen von ihrem wissenschaftlichen Wert — ganz dazu angetan, der Musizierpraxis von heute gute Dienste zu leisten.

Werner Bollert, Berlin

Robert Ramsey: [Bd.] I. English Sacred Music. Transcribed and edited by Edward Thompson. Published for the British Academy. London: Stainer and Bell o. J. (nach 1963). XIV, 147 S. (Early English Church Music)

Der Herausgeber weiß in der Einleitung über das Leben Ramseys wenig mehr als das in seinem MGG-Artikel Gesagte zu bringen. Daß der Komponist für die Verleihung des Cambridger Bachelors 1616 auf eine siebenjährige Studienzzeit hinweist, läßt Thompson vermuten, daß seine Schaffenszeit wahrscheinlich im Cambridger Kirchendienst, zwischen 1610 und 1644 liegen dürfte. Den Großteil seines nur vokalen, handschriftlich erhaltenen, vorwiegend der Kirchenmusik gewidmeten Lebenswerks datiert der Herausgeber in die Zeit von etwa 1616 bis nach 1630. Die Hälfte des vorliegenden Bandes bestreitet ein, in die Jahre 1620/30 gesetztes durch den teils echoartig respondierenden, teils geschickt weiterführenden (vom Herausgeber eingeteilten) Wechsel der Decani und Cantores belebtes, siebensätziger Service im Motettenstil der Zeit. Derselben Zeit werden die vier ersten Full Anthems zuerteilt, die durch geschickt gebaute Wiederholungen,

reichere polyphone Arbeit, Streben nach stärkerer Affektbetonung und eine abwechslungsreiche Harmonik ausgezeichnet sind. Aus der letzten Schaffensperiode erreicht der Dialog für Sopran, Tenor, Baß und abschließenden Chorus „*In guilty night*“ Purcells ähnlich gebautes, etwa vierzig Jahre jüngeres Geniestück nicht; eher das fünfstimmige Full Anthem „*O come, let us sing*“, auf dessen „*clear-cut phrases, dotted rhythms, affective intervals*“ und „*rhythmic exuberance*“ mit Recht aufmerksam gemacht wird — Eigenschaften, die auch den sechsstimmigen, noch heute tief erregenden Klagegesängen „*How are the mighty fallen*“ und „*When David hears that Absalon was slain*“ auszeichnen.

Die vom Herausgeber in moderner Schlüsselstellung und mit einer guten *Organ reduction* vorgelegten, maßvoll bezeichneten, gewissenhaft edierten (besonders der *Critical Commentary*), englisch textierten, den bedeutendsten englischen Bibliotheken entnommenen 21 Stücke (darunter 10 Fragmente) stellen etwa ein Drittel des Gesamtbestandes (vgl. MGG X, Sp. 1914) dar. Man darf auf die Fortsetzung gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw/Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries. Edited by Alan Curtis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1961. XLVIII und 109 S. (Monumenta Musica Neerlandica. III.)

Der vorliegende Band bietet mit der Erstveröffentlichung von 82 Stücken aus vier bisher unbekanntem oder zumindest unbeachteten handschriftlichen Klavierbüchern eine wertvolle Bereicherung unseres Bildes von der holländischen Tastenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Die zugrundeliegenden Quellen sind:

1. das Klavierbuch der Susanne van Soldt (London, BM Add. 29485), 1599 datiert, aber wahrscheinlich zum größten Teil früher entstanden;

2. die Handschrift QN 204 der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Leningrad, entstanden um 1650, teils in Deutschland und teils in Holland;

3. die in der Privatbibliothek Hans Brandts Buys † (Hilversum) befindliche Camphuysen-Handschrift, vom Herausgeber (vielleicht

nicht ganz glücklich) in Ermangelung anderer Anhaltspunkte so genannt nach den erstmals 1624 erschienenen *Stichtelycke Rijmen* von D. R. Camphuysen, einer Sammlung geistlicher Gedichte, auf deren Anfänge (wahrscheinlich lag die 4. Auflage von 1652 zugrunde) sich die Titel der Stücke größtenteils beziehen;

4. die nach 1677 vollendete Gresse-Handschrift derselben Bibliothek, so bezeichnet nach dem einzigen genannten Komponisten, dem nur aus dieser Quelle bekannten *Jb: Gresse*, dem acht Stücke zugeschrieben sind.

Die Edition enthält das Klavierbuch der Susanne van Soldt vollständig (Mitherausgeber: Sterling Jones), aus der Leningrader Handschrift den am Ende stehenden Teil holländischer Herkunft (17 von 36 Stücken) sowie eine Auswahl aus den anderen beiden Quellen (6 von 36 bzw. 26 von 53 Stücken).

Aus dem Inhalt der Ausgabe sind zunächst einige Stücke hervorzuheben, die wegen des mit ihnen verbundenen Namens oder wegen ihrer musikalischen Qualität besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

Für drei Kompositionen nennt die Leningrader Handschrift als Autor *Mr. Jan Pijlters* bzw. *Mr. Jan P.* Ob man in ihnen eine Bereicherung für das Tastenmusik-Opus J. P. Sweelincks sehen darf, ist indessen, da es sich um Unica einer an Bedeutung peripheren Sweelinck-Quelle handelt, nur nach kritischer stilistischer Sichtung zu entscheiden.

Für die *Toccata* und die Variationen über *Malle Sijmen* (Nr. XLVI und XLVII der Ausgabe) scheint Sweelincks Verfasserschaft mindestens sehr zweifelhaft. Der Herausgeber nennt einerseits mögliche Bedenken gegen die Echtheit (Kürze der *Toccata*, Qualitätsunterschied der Variationen gegenüber den gesicherten Werken dieses Typus), betont ihnen gegenüber jedoch „*certain hall-marks of the master's style*“ (S. XV). Schwerer als die gewiß vorhandenen und durch Gegenüberstellungen (ebenda) belegten Übereinstimmungen in Details wiegt der Gesamtverlauf der Stücke, der im Falle der *Toccata* planlos und inkohärent, bei *Malle Sijmen* (hier stören überdies die Oktav- bzw. Quintparallelen in T. 20/21, 32/33 und 39) allzu anspruchslos ist. Abhängigkeit von verlorenen Stücken Sweelincks ist nicht ganz auszuschließen, doch dürfte dann die hier vorliegende Überlieferung mit den Urbildern noch weit weniger Verbindung haben

als etwa die verderbten Fassungen von Sweelinck-Stücken in Ms. 340 der Amalienbibliothek. — Das *Fantazia* betitelte Stück (Nr. XLV) ist gleichfalls nicht leicht in Sweelincks Werk einzuordnen, doch zeigt es im Gegensatz zu den beiden anderen Kompositionen auf den ersten Blick — wiewohl scheinbar mit leichter Hand hingeworfen — das souveräne Können eines Meisters. Näherer Betrachtung stellt es sich als ein kunstvoll aufgebautes fünfteiliges kanonisches Bicinium dar. Den Beginn der Abschnitte bezeichnen folgende Einsätze der jeweils anführenden Stimme: 1. T. 1, Oberstimme, 2. T. 8, Unterstimme, letzte Note, 3. T. 11, Oberstimme, 3. Note, 4. T. 14, Unterstimme, 5. Note, 5. T. 19, Oberstimme, 3. Note. Außer in dem regelmäßigen Alternieren von anführender und nachahmender Stimme zeigt sich ein planvoller Aufbau im Wechsel von Einsatzabstand und Imitationsintervall: 1. Ganze — Oktave, 2. Halbe — Undezime, 3. Halbe — Oktave, 4. Halbe — Quinte, 5. Viertel — Oktave; dort, wo beide Faktoren zugleich wechseln, also zwischen Abschnitt 1/2 und 4/5 steht ein vermittelnder Übergang (1/2: Halbe — Oktave und Quarte, 4/5: Halbe — Oktave; 2. und 3. Note der Unterstimme in T. 18 sind in der Quelle zweifellos eine Terz zu hoch notiert). Dieses Kabinettstück möchte man sich gern als von Sweelinck stammend vorstellen, wengleich sich unter seinen Tastenmusikwerken Entsprechendes nicht findet. Curtis weist auf die Ähnlichkeit mit manchen zweistimmigen Sätzen der *Rimes françoises et italiennes* (1612) hin; auf Grund der beschriebenen kanonischen Faktur liegt vielleicht ebenso nahe die Vermutung eines Zusammenhanges mit Sweelincks Kompositionsunterricht, in dem das Stück als ein Exemplum für die Kanonkomposition hätte dienen können.

Unter dem weiteren Inhalt des Bandes fallen durch ihre Qualität die aus der „Camphuysen-Handschrift“ stammenden drei Variationen über die *Daphne*-Melodie, eins der beliebtesten Themen des 17. Jahrhunderts, auf (Nr. LVI). Wegen der völligen Anonymität der Quelle ist es schwer, eine Vermutung über den Komponisten anzustellen, der sicher von Sweelinck beeinflusst ist und der Generation seiner Schüler angehören dürfte (S. XLI). Der vorsichtige Hinweis des Herausgebers auf Scheidemann ist weder gänzlich von der Hand zu weisen noch zuver-

lässig zu stützen, da das vorhandene Vergleichsmaterial zu gering ist.

Im Durchschnitt bietet indessen das Repertoire der Quellen — die höchstwahrscheinlich sämtlich für den Gebrauch von Liebhabern angelegt worden sind — nicht hohe kompositorische Kunst, sondern anspruchslose Sätze über in Holland, aber auch in England und Norddeutschland beliebte und verbreitete Lieder, Tänze und geistliche Melodien und weist sowohl in den Typen als auch in einzelnen Stücken zahlreiche Verbindungen mit anderen Quellen auf (z. B. Klavierbuch der Anna Maria van Eijl, Lüneburg KN 146 und KN 148, Celler Klavierbuch von 1662). Es ist dem Herausgeber besonders zu danken, daß er nicht den Weg der bloßen Darbietung des Materials wählte, sondern das vielfältige Netz von Beziehungen, in dem das Repertoire der Quellen verwoben ist, in einem umfang- und inhaltsreichen Kommentar so weit wie möglich sichtbar zu machen versuchte. Eine umfassende Untersuchung des Repertoires der Liebhaber-Klavierbücher des 17. Jahrhunderts, die zu wünschen wäre, wird den Textteil dieses Bandes (S. IX—XLIV) zu ihren wichtigsten Vorarbeiten zu zählen haben. In ihm sind auch die Quellen als Ganzes durch eingehende Beschreibung und vollständige Inhaltsverzeichnisse erschlossen. Hier hätte man noch eine Ergänzung durch die Incipits der nicht veröffentlichten Stücke wünschen können, da der vorliegende Band für lange Zeit wohl die einzige Publikation bleiben wird, die den Zugang zu diesen Quellen vermittelt.

Die Edition selbst ist mit großer Sorgfalt hergestellt und gestattet fast durchweg klare Unterscheidung zwischen Quellentext und Herausgeber-Zusatz. Die originale Taktstrichsetzung ist gelegentlich stillschweigend korrigiert worden (vgl. S. XXIII), so in der *Sweelinck-Fantazia* (Nr. XLV). Hier hätte wohl, da die originalen Trennungsstriche erwiesenermaßen fehlerhaft sind, von T. 19 bis Schluß eine durchgehende Brevis-Gliederung durchgeführt werden sollen, die der Übersicht über den Ablauf (Kadenz!) zugute käme.

Der Qualität der Edition entspricht die musterhafte drucktechnische Ausführung des Bandes durch den Verlag.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Domingo Terradellas: *La Merope*, ópera en tres actos. Transcripción y revisión por Roberto Gerhard. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central. 1951. XVII und 397 S.

Denkmälerpublikationen ganzer Opern des 17. und 18. Jahrhunderts erscheinen nur hin und wieder. Um so verdienstvoller ist die 1951 von R. Gerhard vorgelegte Edition der *Merope* des Domenico Terradellas, der im Opernleben Italiens der 30er und 40er Jahre des 18. Jh. einen beachtlichen Platz einnahm. Seine Werke, von denen bisher nur Bruchstücke bei Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (1931), und A. Davison / W. Apel, *Historical Anthology of Music* (1950), veröffentlicht waren, bewegen sich auf der Linie des von Hasse, Pergolesi und anderen praktizierten Operntyps. Auch die 1743 mit größtem Erfolg in Rom im Teatro delle Dame aufgeführte *Merope* macht darin keine Ausnahme. Die fünfteilige Da-Capo-Arie ist die vorherrschende Form, die lediglich durch Gegenüberstellung von in Tempo und Takt unterschiedenen Abschnitten im Haupt- oder Mittelteil (S. 160 ff., 198 ff. bzw. 144 f.) aufgelockert wird. Sieht man von dem Marschlied S. 146 f. und der Cavata S. 157 f. ab, so fehlen dagegen durchkomponierte, Tanz- oder andere Formen noch gänzlich, während sie beim jungen Jommelli und Gluck schon anzutreffen sind. Mit vier *Accompagnati* ist das übliche Maß in der *Merope* nicht überschritten.

Der Ausgabe liegt die in der Österreichischen National-Bibliothek Wien aufbewahrte handschriftliche Partitur zu Grunde; die 11. Szene des 3. Aktes ist aus einer weiteren Kopie im Liceo Musicale (heute Civico Museo Bibliografico Musicale) in Bologna ergänzt. Weitere Quellen sind nicht herangezogen; ein Kritischer Bericht erübrigte sich daher. Ergänzungen von Phrasierungsbögen, dynamischen Vorschriften etc. sind in Klammern vorgenommen, Korrekturen von Schreibfehlern in der Quelle in Fußnoten angemerkt. Der Ausgabe geht ein längeres Vorwort voraus, das die Bedeutung des Spaniers Terradellas unterstreicht.

Klaus Hortschansky, Kiel

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 4: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV. Hrsg. von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1967. VII, 236 S.

Hanoch Avenary: Genizah Fragments of Hebrew Hymns and Prayers Set to Music. Sonderdruck aus: The Journal of Jewish Studies XVI, 3—4, 1966, S. 87—104.

Gerhard Ballin: Der Kapellmeister Wilhelm Bruch und sein Familienkreis. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 9, 17. Jg., Heft 4, April 1968, S. 113—126. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XIII.)

Gerhard Ballin: Die Ahnen des Kapellmeisters Wilhelm Bruch. Sonderdruck aus: Genealogie, Bd. 9, 17. Jg., Heft 6, Juni 1968, S. 193—207.

Henrik Barth: Internationale Wagner-Bibliographie 1961—1966 und Wieland-Wagner-Bibliographie. Bayreuth: Edition Musica (1968). 99 S.

Beiträge zur Musikwissenschaft. 9. Jahrgang 1967, Heft 3/4. Sonderheft: 1917—1967. Sowjetische Musikwissenschaft. Studien — Besprechungen — Berichte. I. Teil. S. 177—336.

Tudor Ciortea: Cvartetele de Beethoven. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România 1968. 308 S.

Carl Dahlhaus: Musikästhetik. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1967). 152 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 8.)

De Dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. London BM add. 29987, verzorgt en ingeleid door Jan ten Bokum. Utrecht: Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit 1967. I, 47 S. (Scripta Musicologica Ultrajectina. Werkstukken van Utrechtse Musicologen. I.)

Paul Doe: Tallis. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1968. 71 S. (Oxford Studies of Composers. 4.)

Giuseppe Guami (1540—1612 ca): Canzoni da sonare a quattro, cinque e otto

voci con basso continuo. Edite a cura di Ireneo Fuser e Oscar Mischiati. Firenze: Felice Le Monnier 1968. XXXIII, 137 S. und 4 Taf. (Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti. Studi e Testi. II.)

Gertraud Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla und außerspanische Handschriften. Tutzing: Hans Schneider 1968. 341 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 12.)

Andreas Holschneider: Die Organa von Winchester. Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung (1968). 199 S., 23 Taf.

Herfried Homburg: Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit. Kassel: Erich Röth-Verlag (1968). 176 S.

New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout. Edited by William W. Austin. Ithaca, New York: Cornell University Press (1968). XI, 290 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 12. Band 1967. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1968. XVI, 284 S.

Richard Jakoby: Die Kantate. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 160 S. (Das Musikwerk. 32.)

Wilhelm Jerger: Musik des Barock in Oberösterreich. Sonderdruck aus: Kulturzeitschrift Oberösterreich. 18. Jg., Heft 1 (Sommerheft 1968), S. 64—69.

Eberhard Kötter: Der Einfluß übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören. Eine experimentelle Untersuchung. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1968. 105 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. III.)

Gerhard Kubik: Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika. Bemerkungen zu den eigenen, im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften archivierten Expeditionsaufnahmen. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlhaus Nachf. 1968. 65 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 254. Band, 4. Abhandlung. 83. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission.)

Letters of Composers through Six Centuries. Compiled and Edited by Piero Weiss. Foreword by Richard Ellmann. Philadelphia—New York—London: Chilton Book Company (1967). XXIX, 619 S.

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 17: *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*. Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. XXVII, 527 S.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Armen Carapetyan, Editor; Gilbert Reaney, Assistant Editor. Vol. XXII, 1968. Rom: American Institute of Musicology. 269 S.

Helmuth Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640). Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen, hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Hans Schneider 1967. 609, XXX S.

Otázky hudebni sociologie. Sborník příspěvků z hudebne sociologického semináře Svazu československých skladatelů 6.—8. dubna 1966. Praha 1967 (maschinenschriftliche Ms.-Vervielfältigung).

Anthony Payne: Schoenberg. London—New York—Toronto: Oxford University Press (1968). 61 S. (Oxford Studies of Composers. 5.)

Peter Raabe: Franz Liszt. Zweite ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1968. 2 Bde. (XII), 326, 19 S. und 3 Taf.; (VI), 380, 46 S. und 5 Taf.

Jacobus Regnart: Puer natus est for Six-Part Chorus of Mixed Voices (a cappella). Transcribed and Edited by Walter H. Rubsam. New York: Lawson-Gould Music Publishers, Inc. (1968). 32 S.

Rheinische Musiker. 5. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. 147 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 69.)

The Symphonies of G. B. Sannmartini. Volume I: The Early Symphonies. Edited by Bathia Churgin. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1968. XII, 213 S. (Harvard Publications in Music. 2.)

Louis Spohr: Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen hrsg. von Folker Göthel. Tutzing: Hans Schneider 1968. 2 Bde. XX und 392; VII und 294 S., 12 Taf.

Igor Stravinsky and Robert Craft: Dialogues and a Diary. London: Faber and Faber (1968). 328 S.

Tanz-Bibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 4. und 5. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1967 und 1968. S. 241 bis 320 und 321—400.

Dieter Wohlenberg: Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung. Diss. theol. Hamburg 1967. Dissertationsdruck. XVIII, 683 S.

Mitteilungen

Durch die Übersiedlung des Schriftleiters der „Musikforschung“ nach Frankfurt a. M. ist eine Umorganisation der Schriftleitung notwendig geworden. Um Mißverständnisse auf dem Postweg zu vermeiden, bitten wir, alle Sendungen an die Schriftleitung ohne Nennung eines Schriftleiternamens zu richten. Die Postanschrift der Schriftleitung bleibt unverändert.

Professor Dr. Oskar Kaul, Unterwössen, ist am 17. Juli 1968 im Alter von 82 Jahren verstorben.

Am 28. April 1968 verstarb in Freiburg i. Br. Ministerialrat i. R. Dr. Hermann-Walther Frey im Alter von 81 Jahren.

Dr. Hans Hickmann, apl. Professor der Universität Hamburg und Leiter der „Archiv Produktion“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft, ist am 4. September 1968 in Blandford, Südengland, einem Herzinfarkt erlegen. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Professor Dr. Arnold Schmitz, Mainz, feierte am 11. Juli 1968 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Friedrich Smend, Berlin, feierte am 26. August 1968 seinen 75. Geburtstag.

Kirchenrat D. Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern, Direktor der Landes-

kirchenmusikschule Schlüchtern und langjähriges Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, feierte am 31. Juli 1968 seinen 65. Geburtstag. Eine Festschrift für den Jubilar mit Beiträgen zur Bachforschung wird in Kürze im Buchhandel erscheinen.

Professor Dr. Marius Schneider, Köln, feierte am 1. Juli 1968 seinen 65. Geburtstag. Eine Festschrift ist dem Jubilar überreicht worden.

Professor Dr. Heinrich Sievers, Hannover, feierte am 20. August 1968 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Heinrich Hüschen, Marburg, ist die Dent-Medaille der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft für das Jahr 1968 verliehen worden.

Professor Dr. Jan Racek, Brünn, ist zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ernannt worden.

Professor Dr. Erich Schenk, Wien, ist für seine Verdienste um die Mozartforschung und um die Musikgeschichte Salzburgs mit der großen Mozartmedaille der Stadt Salzburg ausgezeichnet worden.

Professor Dr. Werner Braun hat einen Ruf als wissenschaftlicher Rat an die Universität des Saarlandes am 24. Juli 1968 angenommen.

Dr. Ludwig Finscher, Saarbrücken, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. zum Wintersemester 1968/69 angenommen.

Das von Professor Dr. Bruno Stäblein 1946 ins Leben gerufene und auch nach seiner Berufung 1956 nach Erlangen weiterhin betreute Institut für Musikforschung an der Phil.-Theol. Hochschule Regensburg hat ab 1. Juni 1968 nach Übernahme der Hochschule durch die Universität Regensburg in seiner bisherigen Form aufgehört zu bestehen. Nachdem die bekannte umfangreiche Mikrofilmsammlung mittelalterlicher Musikhandschriften schon 1965 an das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen übergegangen ist, wurden die verbliebenen Bücherbestände jetzt der Universitätsbibliothek Regensburg einverleibt, wo sie dem Fach Musikwissenschaft (Prof. Dr. Hermann Beck) zur Verfügung stehen. Der Leiter

der Volks- und Völkerkundlichen Arbeitsrichtung am ehemaligen Institut für Musikforschung Regensburg, PD Dr. Felix Hoerburger, wurde an die Universität Regensburg versetzt, wo er die Musikalische Volks- und Völkerkunde weiterhin betreut.

Die musikwissenschaftliche Abteilung der Universität Tel Aviv hat das gesamte Melodienmaterial der *Monumenta Musicae Byzantinae — Transcripta* (9 Bde.) im Elektronenrechner registriert. Die Abteilung ist bereit, neben ihren eigenen Forschungsarbeiten auch Fremdaufträge für Verarbeitung des gespeicherten Materials entgegenzunehmen (Ausführung gelieferter Programme oder Programmieren vorgeplanter Untersuchungen). Anfragen sind zu richten an: Dr. Hanoch Avenary, Musicological Dept. of the Tel Aviv-University, Ramat Aviv, Israel.

An den Hochschulen der meisten außer-europäischen Staaten, vor allem in Lateinamerika, Asien und Afrika sind die Arbeiten der deutschen wissenschaftlichen Forschung kaum bekannt und zugänglich, vor allem, weil die deutsche Sprache nur von wenigen Fachkräften in den einzelnen Disziplinen gelesen werden kann. Um diesem Mangel abzuwehren und das Interesse an der deutschen Sprache und den wissenschaftlichen Publikationen des deutschen Sprachgebiets wieder zu stärken, erscheint, angeregt von Professor H. W. Bähr, Tübingen, im ersten Jahrgang die Publikation „German Studies“. Schriftleiter der englischsprachigen Publikationsreihe, die in zweimal jährlich erscheinenden Einzelveröffentlichungen jeweils verschiedene Wissensgebiete sektionsweise zusammenfaßt (Philosophy and History; Modern Law and Society; Literature, Music, Fine Arts u. a.) ist Dr. J. Hohnholz, Tübingen. Das erste Heft der Sektion III Literature, Music, Fine Arts enthält u. a. neben einer Auswahl-Bibliographie der einschlägigen Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Musik eingehende Besprechungen besonders wichtiger neuer Bücher, Noten und Schallplatten von deutschen Fachleuten.

Die Internationale Gesellschaft für Empirische Ästhetik veranstaltete am 5. und 6. Juni 1968 ihr 3. Internationales Kolloquium für Empirische Ästhetik an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz. Dabei wurden folgende Referate über Fragen der Musikästhetik gehalten:

Hellmut Federhofer, *Der musikalische Genuß als ästhetisches Problem der Gegenwart*;

Werner D. Fröhlich, *Die Beurteilung von Musikstücken als soziale Wahrnehmung*;

Abraham A. Moles, *Experimenteller Aufweis der „Supersigna“: Jüngste Entwicklungen in der Informationstheorie*;

Antonin Sychra, *Methoden der psychoakustischen Transformation in der Ausdrucksforschung*;

Albert Wellek, *Zum phänomenologischen Aufweis des Ausdrucks der Melancholie in der Musik seit dem 17. Jahrhundert*;

Hans Werbik, *Informationsgehalt und Eindrucksqualität von Musik*.

Zusammenfassungen der Referate lagen den Tagungsteilnehmern gedruckt vor. Eine Auswahl der Referate in vollem Wortlaut wird in der Zeitschrift *Sciences de l'Art. Annales de l'Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art* (Paris) in französischer Sprache veröffentlicht werden.

Die Beethoven-Gesellschaft der CSSR veranstaltete im Rahmen des Musikfestes in Piestany vom 10. bis 13. Juli 1968 ein Internationales musikwissenschaftliches Symposium über Beethovens Briefe an die unsterbliche Geliebte und über die ersten Aufführungen der *Missa solemnis*.

Die Zeitschrift „Genealogie“ veröffentlicht seit einigen Jahren eine Aufsatzreihe *Musikgeschichte und Genealogie*, auf die wir unsere Leser hinweisen möchten. Die bisher erschienenen Aufsätze sind in der folgenden Liste zusammengestellt. Weitere Beiträge werden von Fall zu Fall in unserer Rubrik *Eingegangene Schriften* angezeigt werden.

Einführender Aufsatz: W. Huschke: *Musikgeschichte und Genealogie. Zur Herkunft namhafter Persönlichkeiten der deutschen Musikgeschichte*. „Genealogie“, 14. Jahrgang, 1965, S. 361—368.

I. J. B. Klingohr — W. Huschke: *Zur Herkunft Franz Liszts. Neue Forschungen über die Ahnen seiner Mutter*. Ebd. S. 422—428, mit Nachtrag S. 552.

II. K. Wensch: *Die Ahnen des Komponisten Robert Volkmann. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstags*. Ebd. S. 481 bis 483.

III. K. Schulthess: *Bernhard Stavenhagens Schweizer Ahn Jos Häberlig und seine Vorfahren*. Ebd. S. 780—783.

IV. H. Schöny: *Die Vorfahren des Komponisten Alban Berg*. Ebd. 15. Jahrgang, 1966, S. 1—10.

V. F. Treichel: *Friedrich Wilhelm Kücken und seine Ahnen*. Ebd. S. 89—100.

VI. E. Otto: *Die Gewähr der Dauer. Herkunft, Entwicklung und Profil Max Regers. Zu seinem 50. Todestag am 10. Mai 1966*. Ebd. S. 129—147.

VII. E. H. Müller: *Katharina Müller-Ronneburger. Leben, Familie, Herkunft und Nachkommen einer bedeutenden Berliner Sängerin*. Ebd. S. 445—458.

VIII. G. Ballin: *Die Ahnen des Komponisten Giacomo Meyerbeer*. Ebd. S. 228—234.

IX. W. Huschke: *Paul Linckes Vorfahren. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages*. Ebd. S. 495—502.

X. G. Ballin: *Die Ahnen des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy*. Ebd. 16. Jg., 1967, S. 644—655.

XI. P. Ronge: *Franz Schubert — der Mensch, Geschwister, Vorfahren, Lebenslauf*. Ebd. S. 721—736.

XII. W. Huschke — K. Schulthess: *Familie und Vorfahren des Komponisten Konradin Kreutzer*. Ebd. S. 890—900.

XIII. G. Ballin: *Der Kapellmeister Wilhelm Bruch und sein Familienkreis*. Ebd. 17. Jg., 1968, S. 113 ff.

Die Société Encyclopédique Française bereitet einen thematischen Katalog der Werke von Jacques Offenbach vor und bittet um Hinweise auf Fundorte der Kompositionen des Meisters. Angaben nimmt das Büro der Société Encyclopédique Française entgegen: 52, Rue Galande, Paris 5.

Suchanzeige

Dr. Hans Rectanus, Heidelberg, bereitet die Herausgabe eines Thematischen Verzeichnisses der Werke Hans Pfitzners vor. Er bittet alle Personen, die Pfitzner-Handschriften (besonders Lieder) oder auch Werkskizzen des Komponisten besitzen, sich im Interesse vollständiger Angaben mit ihm in Verbindung zu setzen. Nachricht erbeten an: Dr. Hans Rectanus, 6901 Mückenloch/Heidelberg, Parkstraße 20.

Das vorliegende Heft konnte dankenswerterweise wiederum mit Hilfe eines Zuschusses des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin um 28 Seiten erweitert werden.

Alfred Dürr: Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“	332
Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen	340
Dissertationen	349
Besprechungen	

Inter-American Institute for Musical Research. Anuario. Volume II. (Bose; 352) / W. Gurlitt: Musikgeschichte und Gegenwart. Teil I und Teil II (Hammerstein; 355) / J. Müller-Blattau: Von der Vielfalt der Musik (Sietz; 355) / The Haydn Yearbook. III. 1965 (Riedel-Martiny; 357) / Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965 (Sietz; 359) / Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 1 (Sietz; 361) / Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde Band II (Oesch; 362) / Journal of the International Folk Music Council. Volume XVIII (Oesch; 364) / Internationales Musikinstitut Darmstadt. Katalog der Abteilung Noten (Finscher; 365) / F. Degrada: Indici della Revista Musicale Italiana (Finscher; 365) / A. Robertson und D. Stevens: Geschichte der Musik I (Hickmann †; 366) / W. F. Korte: De Musica (Schroeder; 367) / U. Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne (Liess; 368) / M. Vogel: Apollinisch und Dionysisch (Hof u. Geck; 369) / A. Michel: L'école Freudienne devant la musique (Engel; 372) / D. J. Grout: A Short History of Opera (Abert; 375) / W. Salmen: Geschichte der Rhapsodie (Sietz; 377) / E. Sack: Musikalische Ontologie (Vogel; 379) / J. Chailley: Expliquer l'Harmonie (Tittel; 380) / P. Aron: Trattato della natura et cognitione di tutti (Finscher; 381) / G. J. Buelow: Thorough-Bass-Accompaniment according to Johann David Heinichen (Redziegel; 381) / D. Stockmann: Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung (Reinecke; 382) / Volksmusik Südosteuropas (E. Stockmann; 383) / J. Lefftz: Das Volkslied im Elsaß Band I (J. Müller-Blattau; 384) / Das Politische im Lied (Gieseler; 385) / H. Segler und L. U. Abraham: Musik als Schulfach (Gieseler; 387) / A. Baines: European & American Musical Instruments (Protz; 388) / P. Williams: The European Organ (Quoika; 389) / A. G. Hill: The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance (Quoika; 391) / J. Sundberg: Mäsurens betydelse i öppna labialpipor (Meyer; 392) / C. Gottwald: Joannes Ghiselin — Johannes Verbonnet (Finscher; 393) / J. Haydn: Sein Leben in zeitgenössischen Bildern (Thomas; 395) / H. Osthoff: Josquin Desprez. Band 1 und 2 (Finscher; 397) / The Mozart Companion (Finscher; 400) / W. Gerstenberg: Über Mozarts Klangwelt (Abert; 400) / Max Reger zum 50. Todestag am 11. Mai 1966. Eine Gedenkschrift (A. Dürr; 401) / Magdeburger Telemann-Studien. Heft 1 und 2 (W. Müller-Blattau; 402) / G. Ph. Telemann: Leben und Werk (W. Müller-Blattau; 403) / G. & R. Farnaby: Keyboard Music (Breig; 403) / J. J. Fux: Sämtliche Werke, Serie VI, Band 1 (Reimann; 404) / O. di Lasso: Sämtliche Werke — Neue Reihe Band 6 (Kirsch; 406) / J. P. Sweelinck: Werken voor orgel of clavecimbel uit her „Celler Klavierbuch 1662“ (Schuler; 408) / J. H. D'Anglebert: Pièces de Clavecin. Livre premier; J. Mattheson: Pièces de Clavecin (Bollert; 408) / J. B. van Bree: Allegro voor vier Strijkkwartetten (Finscher; 408) / J. C. Kerll: Missa superba (Bollert; 409) / R. Ramsey: I. English Sacred Music (Sietz; 410) / Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw (Breig; 410) / D. Terradellas: La Merope (Hortschansky; 412).

Eingegangene Schriften	413
Mitteilungen	414

Das vorliegende Heft wurde am 23. Oktober 1968 zum Druck gegeben.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen Prospekte des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin über Briefe Mendelssohn-Bartholdys sowie des Bärenreiter-Verlages, Kassel, über Subskription „rilm abstracts“ bei.